

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
TESI DI DOTTORATO IN
METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA E
STORICO ARTISTICA**

**CANDIDATO
EUGENIO VIOLA**

TITOLO

**POST HUMAN
ESPERIENZE E QUESTIONI DI CRITICA D'ARTE**

INDICE

| | |
|---|--------|
| INTRODUZIONE | p. 4 |
| Capitolo 1 | |
| Il Post-Human | |
| 1.1. Alcune premesse | p. 9 |
| 1.2. La Body Art ovvero il corpo come linguaggio | p. 13 |
| 1.3. Neo Tribalismi, Modern Primitives e figure liminali | p. 20 |
| 1.4. Corpo multicodeco e paradigma mutazionista | p. 26 |
| 1.5. Il modello ibridativo del cyborg | p. 28 |
| 1.6. Transumano, iperumano, postumano | p. 31 |
| 1.7. Post-Human: una mostra spartiacque | p. 36 |
| Capitolo 2 | |
| Esperienze artistiche di confine | |
| 2.1. Neo-Barocco vs Post-Human | p. 43 |
| 2.2. La vertigine dell'inorganico: Cindy Sherman | p. 46 |
| 2.3. Il trauma e l'abiezione | p. 50 |
| 2.4. L'esplosione della Young British Art | p. 55 |
| 2.5. Tra reale e virtuale | p. 60 |
| 2.6. Corpo e nuove tecnologie:Stelarc | p. 67 |
| 2.7. Il caso ORLAN | p. 72 |
| Capitolo 3 | |
| Il dibattito critico in Italia | |
| 3.1. Due voci dissonanti: Gillo Dorfles e Lea Vergine | p. 85 |
| 3.2. Mario Perniola: le trasformazioni del sentire e il <i>realismo psicotico</i> | p. 91 |
| 3.3. "Virus" e i teorici della mutazione | p. 96 |
| 3.4. Post-storia / Post-human | p. 103 |
| Capitolo 4 | |
| L'Art Biotech | |
| 4.1. Arte e scienza | p. 108 |
| 4.2. Il secolo Biotech | p. 112 |
| 4.3. Laboratori artistici | p. 115 |
| 4.4. Esperienze | p. 122 |
| 4.5. Eduardo Kac, la costruzione del vivente | p. 124 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 142 |
| ALLEGATI | p. 160 |

INTRODUZIONE

Esperienza artistica di confine, luogo di riflessione critica e di aperto dibattito filosofico e antropologico, il *Post-Human* rappresenta un oggetto teorico estremamente complesso, ricco di prospettive e di molteplici sviluppi. Una costellazione di pratiche e di proposte critiche che, maturata nell'ultimo decennio del Novecento, continua a segnare i percorsi dell'arte e della critica d'arte d'inizio secolo, ponendo questioni che coinvolgono, innanzitutto, le nozioni di identità e di corpo.

In quest'ottica premessa ineliminabile è stata una disamina delle prime ricerche che nella seconda metà del secolo scorso hanno posto al centro del proprio interesse la corporeità, anticipando alcuni problemi sviluppati poi in maniera differente nella stagione del Post Human. Mi riferisco essenzialmente alla Body art e alle tesi riconducibili a *Il corpo come linguaggio* (Lea Vergine), dove per uno slittamento l'artista tramite l'auto-rappresentazione diviene «soggetto e oggetto dell'opera», secondo l'ormai celebre definizione di Willoughby Sharp.

In particolare sono stati approfonditi i motivi di affinità e divergenza tra questa prima fase, ormai storicizzata, e la cosiddetta nuova ondata mutazionista che emerge a cavallo tra i due millenni.

Nel primo capitolo si è tentato di dare al dibattito tutt'ora in corso sull'argomento un approccio trasversale e pluridisciplinare, analizzando metodologicamente posizioni tra di loro molto distanti e concentrando la ricerca su alcuni nodi fondamentali, come le questioni, tuttora in corso, tra tecnofobi e tecnofili; tra chi sostiene lo iato esistente tra *Homo Faber* e *Homo Creator* (Anders); tra i "transumanisti" fautori di un'antica volontà di potenza antropocentrica pronta a schiacciare qualsiasi alterità, espressione della punta più avanzata dei teorici della tecno-scienza tesa a superare l'"uomo limitato" consegnatoci dall'evoluzione, in opposizione ai nostalgici di una natura armonica e incontaminata che rivendicano il predominio di una mitica età felice, alla quale epoche e contesti storici hanno attribuito sfumature di significato e valenze estetico-simboliche diverse. Posizioni spesso antitetiche nelle quali si è tentata una - non facile - mediazione, come quella attuata da Roberto Marchesini, il quale sostiene che natura e cultura possono essere intesi solo strumentalmente in rapporto di opposizione, poiché nella storia evolutiva dell'uomo l'ibridazione con la tecnologia è

quasi congenita, in quanto la specie umana si è sempre caratterizzata per una elevata capacità di rapportarsi con mondi ed esperienze lontane dalla propria, con gli animali prima ancora che con la tecnica. È questa capacità di apertura all'altro a “definire” l'uomo secondo Marchesini. Si deve pertanto accettare l'idea che l'essere umano è il risultato di una co-evoluzione che lo vede strutturalmente accoppiato agli strumenti tecnologici, all'interno di una complessa rete di feedback, negativi e positivi.

Partendo da questi presupposti, il progetto di ricerca si è poi concentrato sulla progressiva erosione della linea di divisione tra biologico e tecnologico, da molti considerato in atto ma che tuttavia potrebbe essere inteso come lo sviluppo di un processo che ha condotto alla comparsa della specie umana e che trova la sua identità sul piano dell'evoluzione filogenetica proprio in quanto soggetto e oggetto di questa stessa erosione.

Sulla scorta di queste posizioni teoriche, eterogenee e spesso contrastanti, si è passati ad analizzare alcuni esiti estremi di questa tendenza sotto il profilo artistico, cercando di contestualizzare alcuni fenomeni coevi, esaminati per *exempla* attraverso il lavoro di una serie di artisti, da Cindy Sherman a Matthew Barney, da Robert Gober a Paul McCarthy e alcuni fenomeni coevi, e mi riferisco all'esplosione della *YBA (Young British Art)*, di cui alcuni esponenti (Damien Hirst, Chapman Brothers, Marc Quinn), presentano non poche tangenze con la temperie *Post-Human*. Si è cercato di affrontare per tipologie le poetiche degli artisti afferenti questa nuova sensibilità, analizzando ambiti e territori di un movimento di pensiero destinato a diventare una tendenza eterogenea più che uno stile o un movimento. Un particolare modo di sentire in linea con una precisa “corrente di gusto” che attraversa i processi di transculturazione e di ibridazione in atto.

Tra le molteplici esperienze e figure affrontate, particolare importanza è stata data allo studio della figura e dell'opera di ORLAN, artista che funge da *trait d'union* tra i due momenti della ricerca. La ricostruzione filologica di tutte le fasi della complessa carriera dell'artista e il recupero di una serie di materiali inediti - e per la prima volta sistematizzati - ha segnato un momento fondamentale del progetto di ricerca. Si è in questo modo completato uno studio iniziato nel 1999-2001 con ORLAN: *Art Corporel, Art Charnel*, tesi di laurea dello scrivente incentrata sui due momenti fondamentali dell'attività dell'artista, esemplificati fin dal titolo di questo primo lavoro

che ha costituito la base teorica delle ricerche future. Le operazioni chirurgiche performance, la parte più famosa, contestata e travisata ad un tempo, del lavoro di ORLAN, sulle quali molto si è detto e scritto, sono state definitivamente restituite alle reali intenzioni dell'artista, atte a trovare un'originale e provocatoria "altra via" alla crisi della performance, realizzata trasformando la sala operatoria in un atelier dove produrre opere d'arte, inaugurando in questo modo il paradigma mutazionista dell'arte contemporanea che sancisce il progressivo ritorno alle tematiche corporali in un'accezione naturalmente molto diversa da quella in auge alla fine degli anni Sessanta, meno esistenziale e politicamente impegnata, strettamente correlata all'assillo delle nuove tecnologie e delle biotecnologie. Una nuova tendenza nella quale l'artista francese si rivela ancora una volta un'apripista, prima ancora della grande mostra itinerante "Post Human" (1992-93), organizzata da Jeffrey Deitch, qui ugualmente analizzata, sia sotto l'aspetto teorico, asciutto e ben argomentato, che sotto quello, meno convincente, della scrittura espositiva.

La disamina del lavoro di ORLAN chiude il secondo capitolo, focalizzato sullo sconfinamento in una sensibilità riconducibile a quella che Mario Perniola definisce *realismo psicotico*, caratterizzata da nuove forme di soggettività che emergono dall'interazione del corpo con le nuove tecnologie e dall'ibridazione col potenziale della biogenetica; da una *promiscuità ontologica* (Marchesini) che ridisegna, all'inizio degli anni Novanta, gli scenari delle poetiche legate al corpo, ormai oggetto di infinite combinazioni tra umano e non umano, artificiale e organico, reale e virtuale e che circoscrivono gli scenari, per certi aspetti inquietanti, del *Post-Human*.

Oltre la disamina degli artisti e delle occasioni espositive, oggetto del secondo capitolo della mia ricerca, un capitolo a parte è stato dedicato alle posizioni della critica in Italia, incentrato sullo iato esistente tra i teorici della *Body Art* storica e i nuovi teorici della mutazione, esaminando anche la singolare esperienza di una rivista, "Virus", animata dal Francesca Alfano Miglietti, che per pochi, proficui anni, ha dato conto di queste vicende, con uno sguardo trasversale, dall'arte alla moda, dal cinema alla musica.

L'ultimo capitolo del lavoro si è incentrata sull'evoluzione, in parte ancora futuribile, del *Post-Human*, e mi riferisco essenzialmente alla cosiddetta *Art Biotech*, ancora poco studiata, che porta uno scarto ulteriore al tema della mutazione, passando

dall'*acorporalità del virtuale* (Virilio) ad una brusca “ri-materializzazione” dell'oggetto d'arte, segnando il passaggio, gravido di conseguenze, dalla *net-art* alla *wet-art*. Una buona parte delle ricerche afferenti quest'ultima parte del lavoro sono state svolte negli Stati Uniti, dove ho reperito una serie di testi non ancora pubblicati in Italia, che trattano questi fenomeni, in Gran Bretagna e in Francia. Particolare cura è stata data allo studio dei rapporti tortuosi intercorrenti tra scienza ed arte, che per una serie di teorici (Kac, Hauser) sembrano andare insieme verso il futuro, ma non in un atteggiamento di appassionata connivenza, come ai tempi di Leonardo, prototipo universale dell'artista-scienziato. Gli artisti, fedeli sismografi del proprio tempo, recepiscono con lucida follia l'accelerazione tecnologica, accompagnano questo movimento inarrestabile incrociando biotecnologia e ingegneria genetica, partecipano al progressivo tecnologizzarsi e scientificizzarsi dell'opera d'arte. «Il ruolo del demiurgo si è spostato: esso non appartiene più all'artista ma allo scienziato», dichiara non a caso ORLAN, e ancora provocatoriamente: «l'avanguardia non è più nell'arte ma nella genetica». La scienza assume un aspetto estetico ed appetibile nascondendo problemi etici e dubbi morali agli sguardi indiscreti. Gli artisti reagiscono collaborando coi tecnocrati, accedono ai domini protetti del sapere scientifico ponendo dubbi leciti sui brevetti biologici e ribellandosi ai deliri di eugenetica. Emblematico di queste ultime tendenze, il lavoro di Marta de Menezes che utilizza materiali biologici alla stregua di nuovi medium artistici: DNA, proteine, cellule e microrganismi che diventano lo strumento per esplorare nuove vie di rappresentazione e comunicazione. In *Natura?* (2003) la de Menezes interviene sui meccanismi biologici delle farfalle, sulle cui ali organiche, quindi apparentemente naturali, compaiono disegni progettati da un artista che non appartengono al processo evolutivo delle farfalle. Il risultato sono degli organismi unici che non esistono in natura. Eduardo Kac realizza in laboratorio *GFP Bunny* (2000), un coniglio albino creato con una mutazione sintetica del gene della fluorescenza “GFP” della medusa “*Aequorea Victoria*” che lo rende fluorescente se esposto ad una particolare luce azzurrata. *Bunny* è uno degli esempi estremi di questa singolare forma di espressione atta alla creazione di un essere vivente complesso totalmente artificiale che pone inquietanti interrogativi all'incrocio tra trasformazioni del vivente ad opera delle biotecnologie, dubbi etici e domini estetici. Il collettivo australiano dei SymbioticA porta avanti un progetto artistico di sviluppo e di

ricerca focalizzato sull'ingegneria tessutale per realizzare in appositi laboratori sculture di carne creata sinteticamente, le *Poupées du Souci*, realizzate partendo da strutture ibride a base di polimeri biodegradabili e di cellule organiche con le quali ricreare tessuto osseo, cartilagineo ed epidermico. Analogamente per questa ultima parte sono state analizzate sia le occasioni espositive che le posizioni teoriche più importanti. Queste le tracce dipanate di un discorso i cui esiti estremi, ancora *in fieri* e in costante divenire, si è tentato in questa occasione, per la prima volta, di sistematizzare.

I. IL POST-HUMAN

1.1. Alcune premesse

All'alba del XXI secolo le sempre più sofisticate tecnologie di controllo e manipolazione del vivente (biotecnologia, ingegneria genetica) unite a quelle di elaborazione e trasmissione di informazione digitale (realtà virtuale, intelligenza artificiale), impongono un riadattamento di alcune dicotomie fondanti il pensiero moderno: mente/corpo, animale/umano, pubblico/privato, reale/virtuale, vero/falso, naturale/artificiale, maschile/femminile, organico/inorganico. Il rinnovato interesse per l'*umano* si intreccia con l'emergenza di nuove prospettive epistemiche che ne mettono in discussione la presunta intangibilità invalidando le tradizionali distinzioni ontologiche e metafisiche tra referenze umane e alterità non-umane, siano esse di natura biologica o macchinica.

La complessità, l'aspetto che più di ogni altro caratterizza il nostro tempo,¹ rende difficili quanto inutili interpretazioni storiografiche di tipo esaustivo, del resto già messe in crisi sin dalla seconda metà del secolo scorso dalla «fine dei grandi racconti», ovvero lo sgretolamento delle *Weltanschauungen* classiche e il passaggio epocale al pensiero debole e alla dimensione postmoderna,² e dal *post-histoire*, che ha sancito invece la crisi del movimento lineare e progressivo del processo storico. Una serie di fenomeni concorrenti ha trasformato le incertezze dell'uomo in sconcerto e le sue fragilità in catastrofiche rotture che fanno deflagrare le tradizionali categorie di pensiero.

Il *post-human* o *postumano* ufficializza la sostanziale crisi dell'uomo *tout court*. Non si tratta più della «riduzione del corpo a semplice *materiale vivente*, secondo una tradizione storico-sincronica della concezione del corpo delineata, di volta in volta, sul modello platonico, cristiano, cartesiano e infine, appunto, sul modello 'bio-politico' di matrice totalitaria, propria della tarda-modernità». Questa volta nell'era del *post-*

¹ M. C. Taylor, trad.it. *Il momento della complessità. L'emergere di una cultura a rete*, Codice Edizioni, Torino, 2005

² J.F.Lyotard, trad.it *La condizione postmoderna, rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981

human la crisi del corpo non è intesa in quanto esteriorità fenomenica, ma è ben più radicale: diventa crisi del corpo bio-organico³.

Si schiudono gli scenari, per certi versi inquietanti, della galassia concettuale *post-human*, neologismo contestato e oggetto di non pochi fraintendimenti.

È questo un fenomeno che in genere caratterizza i neologismi accompagnati dal prefisso “post” che indicano non una semplice connotazione temporale, ma piuttosto una frattura gnoseologica, evidenziano la profonda modificazione di una situazione e allo stesso tempo registrano un cambiamento che è ancora in atto.

In questo senso al termine “post-umano”⁴ sta accadendo quanto si è già verificato a suo tempo col termine “post-moderno”: entrambi si riferiscono ad una serie di trasformazioni che riguardano il rapporto dell’uomo col mondo e allo stesso tempo indicano un momento di radicale cesura con tutto quello che è avvenuto prima del fatidico “post”. Addirittura le stesse ansie e incertezze che accompagnavano l’avvento del postmoderno non sono molto dissimili da quelle che si affacciano adesso con l’avvento del postumano.⁵

Soprattutto, analogamente al dibattito sul post-moderno, quello sul post-umano finisce per coprire una serie di visioni sviluppatasi a partire dal presupposto comune di nuova soglia - sociale, filosofica, tecnologica e culturale - che i processi in corso prospettano. Si accumulano nuovi elementi di riflessione che necessita inquadrare in una nuova griglia interpretativa. Una tale rielaborazione coinvolge in egual misura e con uguale urgenza discipline tradizionalmente distinte che spesso giungono a conclusioni molto diverse e spesso antitetiche tra loro.

È dunque improponibile tentare di ricollegare ad una prospettiva univoca le questioni che gravitano intorno al *post-human* per la molteplicità irriducibile dei punti di vista che offrono le numerose discipline che si occupano dell’umano: dalla bioetica alle neuroscienze, dalla psicoanalisi alla filosofia, dalla antropologia alla sociologia, dalla genetica alle biotecnologie fino alle conseguenti ricadute nei territori dell’estetico e dell’elaborazione artistica, oggetto privilegiato della mia indagine.

³ P.A:Masullo, *L’Umano in Transito, saggio di antropologia filosofica*, Edizioni di Pagina, Bari, 2008, p.70-71

⁴ A.Caronia, M.Pireddu, A.Tursi, *La filosofia del post-umano: nuova frontiera del soggetto*, in Noema, tecnologia&società, 2007, www.noemalab.org

⁵ R.Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p.510

Nel tentativo, non facile, di proporre una schematizzazione di un concetto quanto mai vasto ed eterogeneo, si può attribuire, al termine *post-human*, almeno tre valenze:

- una prima, essenzialmente semantica, sta ad indicare una nuova frontiera dell'umano aperta alla ibridazione e alla contaminazione, animale o tecnica. Questo caso designa il passaggio dichiarato dall'era dell'umano a una nuova configurazione identitaria generica di ciò che viene *dopo* l'umano, inteso in senso oppositivo o come suo mero superamento;

- un secondo livello identifica il postumano con la crisi dell'umanesimo, ovvero di quel sistema di pensiero fondato sull'antinomia uomo-natura che si basa sulla concezione antropocentrica dell'uomo come misura del mondo, rappresentata da Leonardo da Vinci nell'*Homo Vitruvianus*, simbolo di corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo nonché manifesto visivo universale dell'umanesimo. È questo un campo di indagine soprattutto legato agli esiti della antropologia filosofica;

- infine vi è un ultimo livello che ha carattere "epistemico" e riguarda la costituzione dell'uomo nella geografia dei saperi, la sua emersione come oggetto di conoscenza tramite le scienze umane e il suo fungere da principio regolatore all'interno di esse⁶. Questo è il modello che parte da una rilettura della visione dello *Übermensch* di Nietzsche e da un aggiornamento delle teorie evoluzioniste di Darwin.

Il paradigma darwiniano assume oggi un'importanza che travalica la sua semplice applicazione nell'ambito della biologia evoluzionista poiché tende a riaffermare l'idea di mutazione e di ascendenza comune vissute come fucina di vita e di variabilità adattativa; un percorso proseguito poi dalla ricerca etologica e dalle neuroscienze «ricongiungendo l'uomo alla realtà esterna e dando un nuovo statuto ontologico al mutante»⁷. In questa ottica «possiamo affermare che dopo Darwin le due categorie antinomiche di umano e non-umano restano solo come pregiudizio antropocentrico»⁸.

Nietzsche invece, è Vattimo a sottolinearlo, può essere considerato «il primo radicale pensatore non-umanistico della nostra epoca»⁹ che principia quel processo di superamento del dualismo sul quale si fonda la filosofia occidentale almeno da Cartesio in poi, ripetutamente messo in crisi nel corso del Novecento dal pensiero di

⁶ R.Terrosi, *Ex-humans. Sull'essenza del postumano*, in "Dopo l'umano", Kainos - numero 6 -, Edizioni Punto Rosso, Milano, 2005, pp58-59

⁷ R.Marchesini, *op.cit.*, p.180

⁸ R.Marchesini, *op.cit.*, p.134

⁹ G.Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1999, p.40

Husserl, Merleau-Ponty e Heidegger, la cui *Lettera sull'«umanismo»* può essere considerata il punto di non ritorno all'idea tradizionale di *humanitas*.¹⁰

La successiva rilettura foucaultiana di Nietzsche e la radicalizzazione del pensiero di Artaud operata da Deleuze e Guattari danno una spinta propulsiva a questo processo di destrutturazione del soggetto: «Ai nostri giorni [...], afferma Foucault, si afferma non tanto l'assenza o la morte di Dio, quanto la fine dell'uomo [...]; si scopre a questo punto che la morte di Dio e l'ultimo uomo sono strettamente legati [...]. Più che la morte di Dio - o meglio nella scia di tale morte e in una correlazione profonda con essa - il pensiero di Nietzsche annuncia la fine del suo uccisore»,¹¹ fissando il punto, ormai celebre, a partire dal quale «la filosofia contemporanea può ricominciare a pensare». ¹² Deleuze e Guattari rileggono la teoria del *corpo senza organi*, già anticipata da Antonin Artaud¹³ come un'esigenza di riconfigurazione liberatoria: «aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni [...]. Dell'organismo bisogna conservare quanto basta perché si riformi a ogni alba». ¹⁴ Sono gettate le basi di una identità nomade, multicondotta, costantemente in transito. La speculazione filosofica trova una singolare corrispondenza nella ricerca scientifica con la nascita e lo sviluppo, a partire dagli anni quaranta del Novecento, di discipline quali la teoria dell'informazione ad opera di Claude Shannon e Warren Weaver, la cibernetica di Norbert Wiener e l'intelligenza artificiale (IA), il cui padre è da considerarsi Alan M. Turing. Un apporto decisivo è dato anche dalla fisica quantistica di Bohr, Einstein e Heisenberg che «scompagina in un certo senso il mondo delle certezze fondate su alternative binarie o, per riprendere l'analisi poststrutturalista, sulle dicotomie antinomiche [...]. Come la rivoluzione copernicana ha reso l'uomo eccentrico nell'universo, così la fisica nucleare del

¹⁰ M.Heidegger, trad.it. *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano, 1995. Cfr. R.Esposito, *La natura dopo l'Umanesimo*, in AA.VV., "Post-umano. Relazione tra uomo e tecnologia nella società delle reti", a cura di M.Pireddu e A.Tursi, pp.143-154

¹¹ M. Foucault, trad.it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, ed.it. Rizzoli, Milano, 1977, pagg. 411-412

¹² *Ivi*, pp.367-368

¹³ A. Artaud, trad.it. *Per farla finita col giudizio di Dio*, Stampa Alternativa, Roma 2000, pp. 31-33. Per una introduzione generale al concetto artaudiano di "corpo-senza-organi" si veda l'antologia, A.Artaud, *Cso: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano 2003.

¹⁴ G. Deleuze e F. Guattari, trad.it. *Come farsi un corpo senza organi?*, *Millepiani, II*, Castelvecchi, Roma 1996. p. 21-22.

Novecento - con la teoria della relatività e i principi di indeterminazione e di complementarità - marginalizza gli schemi interpretativi propri dell'uomo».¹⁵

Sotto il profilo mediologico una serie di tangenze che preparano l'avvento di una sensibilità *post-human* si riscontrano nel pensiero di McLuhan e nelle sue teorie relative lo statuto *prostetico* dei media. È possibile rinvenire nell'interpretazione mcluhaniana della fruizione televisiva un elemento decisivo per delineare la figura del post-uomo: *la spersonalizzazione del sentire*.¹⁶ La tesi che la fruizione televisiva sia tattile e immersiva e non visiva e frontale segna uno slittamento dal sentire autoriferito del soggetto al sentire spersonalizzato: il telespettatore non riesce a controllare le risposte tattili e submuscolari del suo corpo alle sollecitazioni del tubo catodico. Si instaura un rapporto eteroriferito tra un corpo non più controllabile e racchiuso all'interno di schemi mentali e un apparecchio, una macchina. Interno ed esterno collidono e si confondono. Una intuizione che si arricchisce di senso con l'avvento del virtuale e la conseguente rivoluzione digitale.

1.2 La Body Art ovvero il corpo come linguaggio

Col fenomeno *Body Art*, per la prima volta nella storia dell'arte, il corpo umano si sostituisce alle sue rappresentazioni, diviene «il soggetto e l'oggetto dell'opera», secondo la celebre definizione che Willoughby Sharp ne fornisce nel 1970 su *Avalanche*.¹⁷ È l'auto-rappresentazione del corpo dell'artista stesso a porsi come opera attraverso una serie di azioni che si dileguano nell'*hic et nunc* della loro *mise en scène*, mettendo in atto uno slittamento che azzerava le tecniche artistiche tradizionali e contemporaneamente ogni diaframma tra opera e artista, soggetto e oggetto, arte e vita, in quanto «la Body Art rappresenta un'estensione liberatoria di materiali e segni, o indica un'ansiosa mancanza di rappresentazione del corpo, un collasso letterale della 'figura' dell'arte nel 'terreno' del corpo».¹⁸ È questa una fase ascrivibile al “corpo

¹⁵ R. Marchesini, *op.cit.*, p.170

¹⁶ A. Tursi, *McLuhan e l'orizzonte post-umano*, in “Mediazione, Magazine di Comunicazione e Media”, 2006, www.mediazione.info

¹⁷ Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh, trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2006, p.565

¹⁸ *Ibidem*

come linguaggio”, per rifarsi alla celebre definizione di Lea Vergine che per tempo in Italia si è occupata di dell’argomento.¹⁹

La *Body Art* è essenzialmente un movimento eterogeneo e per certi versi spontaneo che deflagra dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso oltraggiando i territori dell’arte in Europa come in America. Si verifica, è Filiberto Menna a sottolinearlo, «la transizione di un fattore estetico in eventi sociali [...] con l’apporto dei modelli alternativi dell’arte e con l’esigenza sempre più diffusa di una pratica politica che facesse perno intorno al nuovo bisogno di soggettività».²⁰ «Si celebra l’intesa tra le diverse minoranze - artistiche, giovanili, intellettuali, politiche - impegnate nella difficile opera di contestazione della società contemporanea e nella ancora più ardua formulazione di proposte alternative».²¹ Negli stessi anni teorici come Guy Debord con *La società dello spettacolo*²² intuiscono con grande anticipo la devoluzione della società di massa. Slogan come “l’immaginazione al potere” rilanciano il valore delle indicazioni dadaiste coniugandolo con una militanza politica radicale. «L’arte - ribadisce con forza Herbert Marcuse - rappresenta una sfida al principio della realtà corrente: rappresentando l’ordine della sensualità, essa invoca una logica repressa - la logica della soddisfazione contro quella della repressione».²³

Oltre le differenti poetiche tra i singoli artisti e le specifiche aree di azione che prosperano all’ombra di questi scenari, gli alfieri delle tematiche corporali inscenano testimonianze del sé, della propria vita, l’intera sfera del privato diviene un fenomeno estetico recuperabile, materiale di repertorio che si spinge a volte al limite del patologico e del grottesco. I body artists elaborano strategie di denuncia, spesso dall’aspetto icastico, irriverente, brutale, talvolta aggressivo, dove la contestazione politica si lega a istanze di natura schiettamente esistenziale. L’auto-riflessione intesa nel senso letterale del rispecchiamento narcisistico si risolve in un’affermazione violenta della soggettività dell’artista «legata alla necessità di mostrarsi per poter essere».²⁴ Il corpo che ne emerge è essenzialmente militante e politico: celebrato,

¹⁹ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. La “Body Art” e storie simili*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974

²⁰ F. Menna, *Il progetto moderno dell’arte*, Giancarlo Politi editore, Milano, 1988, pag43

²¹ F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici Editore, Roma, 1968, ora Editoriale Modo, Milano, 2001, p.131

²² G. Debord, trad.it. *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari, 1968

²³ H. Marcuse, trad.it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1968, pag204

²⁴ L. Vergine, *op.cit.*, p.8

esibito, torturato, vilipeso, bruciato, tagliato, glorificato, *vissuto*, a tratti ostentato e martirizzato. La traccia residuale delle azioni (video, foto o oggetti), almeno nella prima fase del fenomeno *Body Art*, assumono la valenza di mera reliquia raffreddata e postmediale.

Volendo rintracciare un serie di antecedenti, derivazioni e tangenze con queste esperienze segnate dallo spostamento dall'opera all'azione, all'happening e alla performance, un punto imprescindibile di riferimento è fissato dalle esperienze che dall'antecedente giapponese del gruppo *Gutai* trovano una singolare rispondenza negli Stati Uniti del post Pollock, punto di non ritorno dell'eversione della pittura tradizionale che sfocia nelle esperienze performative di Cage, Kaprow, Oldenburg e Dine; mentre il contraltare europeo è segnato dalle vicende di *Fluxus* con le sue propaggini neo-dada che discendono direttamente da Duchamp, e le figure isolate di Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys, artisti che contribuiscono a diffondere una visione del corpo come oggetto d'arte e produttore di immagini. Esperienze che vedono il corpo vivente, il *Leib* husserliano, nella duplice veste di protagonista e deuteragonista, come attore e come opera, attitudine che mette in relazione le poetiche corporali con le frange più avanguardiste delle sperimentazioni teatrali, dalle reminiscenze letterarie del "teatro della Crudeltà" di Artaud alle gutturazioni di Grotowski in Europa, all'esperienza del Living Theater e del Judson Dance Theater in America. Spostando la rete dei riferimenti ancora più indietro nel tempo c'è chi, come Gillo Dorfles, ha sottolineato l'antecedente inconsapevole e schiettamente antropologico del buddismo estremo-orientale, delle pratiche del mudra e dello Hata-Yoga «che considera il corpo umano come un micro-cosmo da raffrontare al macrocosmo dell'universo».²⁵

Nel tentativo di proporre una schematizzazione di qualcosa che per sua natura è magmatico e difficilmente classificabile, è possibile rintracciare tre modelli abbastanza fluidi e interscambiabili di performance.²⁶

- La performance come azione, spesso detta neo-dada, si contraddistingue per un linguaggio icastico e provocatorio teso a riaffermare il gesto "eroico" dell'artista. In

²⁵ G. Dorfles, *Preferenze Critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari 1993, p.174, originariamente in G.Dorfles *L'arte del corpo*, in "L'arte moderna", n.112, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975

²⁶Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh, trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit., pp.565 e seguenti.

questa prima casistica è sicuramente ascrivibile il lavoro di Carolee Schneemann,²⁷ dove la performance diviene un mezzo di affermazione erotica del corpo femminile (*Meat Joy*, 1964) che impone una riconfigurazione di ambiti e territori del corpo delle donne e si riallaccia alla polemica femminista, un versante per molti versi analogo a quello battuto da artiste che affrontano tematiche analoghe in Europa come Katharina Sieverding, Ulrike Rosenbach, Valie Export²⁸ di cui bisogna ricordare lo straordinario *Tapp und Tast Kino (Cinema tocca e palpa, 1968)*, un'azione di strada nella quale l'artista tramite una scatola\macchina celibe offre i propri seni agli avventori. Una riappropriazione simbolica de "il nostro corpo ci appartiene" caro alla battaglia femminista, un'azione politica di estetizzazione della mercificazione del corpo femminile, come il provocatorio *Baiser de l'Artiste (1977)* di ORLAN che vende baci veri, baci d'artista, al pubblico attonito della FIAC di Parigi. Lo stesso lavorare sulla metafora della ferita, così comune in questi anni, reale o inventata, bendata (*Cut Piece* di Yoko Ono, 1971) o sanguinante come nelle molte azioni di Gina Pane, è indice di una ideologia di resistenza. Il caso di Gina Pane (1943-90) e Michel Journiac (1935-1995) in Francia è emblematico di una tendenza volta a fare della propria arte l'espressione di un disagio, l'affermazione di una diversità. «La normalizzazione esistenziale della loro omosessualità è la motivazione centrale. In questo senso l'arte diventa una commedia, un travestimento della realtà molto spesso».²⁹ Per Gina Pane la rottura, la ferita, costituisce l'unica via di accesso all'Altro. «Un segno dello stato di estrema fragilità del corpo, un segno del dolore, un segno che evidenzia la situazione esterna di aggressione, di violenza cui siamo sempre esposti».³⁰ Nella celebre *Action sentimentale (1973)*, l'elemento auto-aggressivo si esplicita nell'esposizione del corpo flagellato dell'artista in una sorta di martirologio contemporaneo. Analogamente Journiac³¹ allestisce negli spazi della galleria Templon a Parigi la sua *Messe pour un corps*, offrendo agli avventori allibiti ostie impastate col proprio sangue, un atto para-

²⁷ Per una panoramica sul lavoro dell'artista si rimanda a C. Schneemann, *Imaging Her Erotics - Essays, Interviews, Projects*. MIT Press; Cambridge, MA, 2002

²⁸ Per il lavoro di Valie Export si rimanda almeno a E. Viola [Valie Export, artforum.com/picks/id=23442&view=print](http://artforum.com/picks/id=23442&view=print) e a R. Mueller, *Valie Export. Fragments Of The Imagination*; Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994

²⁹ E. Viola, *Entretien avec Pierre Restany*, in "Orlan, Le Récit", ed. Charta, Milano, 2007, p.98

³⁰ L. Vergine, *Gina Pane*, Mazzotta, Milano, 1986, p.51

³¹ Per il lavoro di Michel Journiac si rimanda almeno a J. Hountou, *Michel Journiac*, Éditions des Musées de Strasbourg/Éditions ENSBA, Strasbourg/Paris, 2004.

cannibalico che assurge quasi a un' *Ultima Cena* laica e riattualizzata. All'epoca dello scandalo del sangue contaminato l'artista realizza *La carte du sang* (1994) con biglietti da 100 franchi su cui ha impresso le impronte digitali intinte nel proprio sangue. L'opera di Journiac mette in scena i drammi sociali, sessuali e politici che agitano la società, una ricreazione simbolica delle immagini dell'incoscienza, le scaturigini dell'inconscio tra drammi edipici e nomadismi identitari sospesi tra maschile e femminile, dove il travestitismo e lo scambio dei ruoli assurgono al rango di poetica, come nell'intenso *Hommage a Freud* (1972). Una strategia estetica che rientra anche nella poetica dello svizzero Urs Lüthi,³² intento ad indagare i territori ambigui e ambivalenti dell'androginia. Le performances di Lüthi trovano spesso il loro compimento nelle fotografie che si slegano dal mero ruolo documentario per acquistare una propria autonomia formale: autoritratti in cui l'artista accentua le caratteristiche intersessuali della propria fisicità esaltata da un trucco pesante e dalle vesti ambigue che restituiscono un immaginario sensuale e rarefatto dove l'autoritratto restituisce in realtà il suo rovescio in un deliquio narcisistico compiaciuto e decadente. «Come sempre l'artista si attiene fedelmente a un codice istituito, in questo caso a quello dell'identità dell'individuo, alla regola dell'uno. Ma lo fa solo per travolgerlo, per scovare, fra il mito classico e la lezione della psicoanalisi, una duplice identità».³³ Io è un Altro (Rimbaud), poiché «raddoppiarsi e sdoppiarsi equivalgono pur sempre a specchiarsi».³⁴

Rientra in questa tipologia anche il lavoro di Marina Abramović,³⁵ figura che attraversa la storia delle poetiche corporali dagli esordi, avvenuti nella Jugoslavia dei primi anni Settanta, ad oggi. L'utilizzo del proprio corpo come strumento d'espressione privilegiato diviene una sorta di viatico che accompagna il percorso artistico-esistenziale dell'artista. L'indagine sui limiti fisici e psicologici dell'individuo, esperita soprattutto nei primi anni di attività caratterizzati dal lungo sodalizio artistico-esistenziale con Ulay, ha ceduto il passo col tempo ad una dimensione più meditativa, alla contaminazione di tradizioni e saggezze arcaiche con

³² Per il lavoro di Urs Lüthi si rimanda al recente L.M. Barbero, E. Forin, a cura di, *Urs Lüthi. Just Another Story About Leaving*, Mondadori Electa, Milano, 2009

³³ A. Boatto, *Narciso Infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005, p.193

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Per l'opera di Marina Abramović si rimanda almeno al recente K. Biesenbach, a cura di, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, 2010

la realtà della società contemporanea, trasformando la propria esperienza personale in un concetto di valenza universale, come nella formidabile *Balkan Baroque* (1997), una performance di grosso impatto visivo ed emotivo che vale all'artista il Leone d'Oro alla 47° Biennale di Venezia: un cumulo di ossa di animali che l'Abramović di bianco vestita raschia e pulisce per molte ore al giorno. Un lavoro che tocca etica ed estetica e che si insinua nel vissuto dell'artista-sacerdotessa, intenta ad officiare una sorta di rituale catartico contro la mattanza della guerra nei Balcani.

- Nella performance come compito, ovvero riproposizione simbolica di gesti desunti dalla quotidianità e defunzionalizzati, rientrano sicuramente i primi esperimenti portati avanti già alla fine degli anni sessanta da Bruce Nauman,³⁶ dove corpo e movimento sono rappresentati in modo anonimo poiché ridotti a codice comportamentale. Nauman riprende se stesso in lunghe e monotone sequenze in cui nulla accade, mentre si muove in una stanza, suona il violino o fa ironicamente il verso a Duchamp (*Self-Portrait as a Fountain*, 1966-1967/70). Azioni che propongono una dimensione privata, dove atti solitari e autoriflessivi che richiamano la banalità estenuante del quotidiano si coniugano all'alterazione delle usuali coordinate prospettiche dello spazio che stempera la piattezza ossessiva della visione. L'ambiguità spaziale e il senso d'instabilità si coniugano con la riflessione sul tempo, destrutturata e ricondotta ad un continuo, incoercibile presente. I movimenti dell'artista, il rapporto del corpo con le pareti, il pavimento e il soffitto diventano relazioni con la propria dimensione esistenziale che mette in atto un procedimento di natura concettuale in cui il luogo fisico assume carattere mentale.

Il caso di Acconci³⁷ trascende quello della performance come compito per andare ad indagare la verifica del proprio io in situazioni intersoggettive, sottoponendo il corpo a regole apparentemente razionali per fini completamente irrazionali, come in una delle performance più famose, *Seedbed* (1972) dove l'artista lavora tra presenza e assenza: due volte la settimana Acconci si sistema in un doppiofondo della galleria Sonnabend di New York e si masturba, lo spettatore simbolicamente calpesta il corpo dell'artista di cui percepisce soltanto i gemiti amplificati. In *Trademark* (1970), Acconci morde

³⁶Per l'opera di Bruce Nauman si veda almeno L. Sillars, a cura di, *Bruce Nauman*, Mondadori Electa, Milano, 2006

³⁷ Per il lavoro di Vito Acconci si veda almeno V. Acconci, *Language to cover a page: the early writings of Vito Acconci*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2006

con forza la propria carne che diventa una impronta grafica della dentatura, successivamente inchiostrata e stampata, quasi una *reductio ad absurdum* della firma autografa dell'artista. Alle soglie del *Gesamtkunstwerk* Gilbert&George³⁸ ingaggiano una personale battaglia contro il conformismo della società e del sistema dell'arte, percorrendo eroicamente i territori scomodi dell'irriverenza, della provocazione, dello scandalo. Nei monumentali affreschi fotografici i due artisti sbeffeggiano le convenzioni della *middle-class* mettendo in scena un corpo "inguardabile" che oscilla tra compiacimento ironico e narcisistico, dividendosi la scena dell'opera con citazioni bibliche, sogni grotteschi, l'insolenza e l'icasticità di atteggiamenti sessualmente allusivi intervallati a rappresentazioni degli umani fluidi: sangue, urina, sperma. Una miscela incendiaria di humour inglese e linguaggio rigorosamente *un-politically correct* che si concede il lusso di una rilettura dell'irriverenza e della provocazione spesso spinta oltre i canoni del socialmente corretto ed accettabile, proponendo un'importante riflessione sulla società contemporanea.

- Nella performance come rituale si iscrive la reimmissione dell'agire dell'artista nel solco del mito, se non del sacro. In quest'ultimo alveo rientra la complessa esperienza di un gruppo che Peter Weibel battezza *Wiener Aktionismus*³⁹ che mette in atto la strategia più radicale, una crudeltà operata fisicamente verso se stessi e psicologicamente verso il pubblico. Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl e Arnulf Rainer, si nutrono delle nevrosi care all'Espressionismo Austriaco, della tensione filosofica di Wittgenstein e della psicoanalisi di Freud riletta da Reich, stimoli che fungono da viatico per una via crucis costellata di azioni scandalose e irritanti che trascinano il pubblico in una dimensione visiva, mentale e corporale assolutamente intollerabile. Il protagonista dell'immaginario di questi artisti è un essere umano prigioniero del proprio corpo che diviene strumento di rivolta e luogo della prigione esistenziale a un tempo. Le azioni messe in atto da questi artisti hanno una connotazione fortemente politica, raccontano di mutilazioni, simulano processi di autocastrazione, esibiscono un corpo costretto a mortificarsi, umiliarsi, lacerarsi, automutilarsi, orchestrano messe in scena estremamente crude e

³⁸ Per l'opera di Gilbert&George si rimanda al recente M. Bracewell, a cura di, *Jack Freak Pictures*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009

³⁹ Sulla vicenda del *Wiener Aktionismus* si veda almeno P.Schimmel, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames and Hudson, Los Angeles, 1998

destabilizzanti che si spingono fino all'oltraggio morale, sessuale, identitario, sociale, con l'obiettivo di rivolgere un violento attacco ai tabù autoritari e di mostrare la valenza liberatoria della naturalità degli istinti. Herman Nitsch nel suo *Orgien Mysterien Theater* ha costruito dal 1962 ad oggi una drammaturgia sempre più complessa e ridondante, dove sacro e profano, rituali a carattere catartico e apotropaico, si fondono in maniera indissolubile con intenti freudianamente liberatori. Nell'*Aktionstheater* (Teatro d'Azione) l'artista viennese introduce sostanze organiche, carcasse di animali macellati, liquidi corporali come il sangue e l'urina e paramenti liturgici elaborando una nuova forma di *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale che «consuma definitivamente alcuni *topoi* dell'arte per affacciarsi nell'aperto del teatro della vita, della 'pittura estatica dionisiaca', del 'processo reale' e della festa».⁴⁰

È indubbio che le poetiche legate al corpo sono sicuramente preparatorie della svolta postumana, bisogna però sottolineare che in questa prima fase il corpo conserva ancora una identità, una autonomia, per quanto martoriata, spogliata, estroflessa. È un corpo ancora indissociabilmente legato al soggetto, un corpo in azione che si manifesta attraverso i segni ridondanti della propria corporeità: sangue, fluidi, carne viva, pelle. Un corpo che rivendica un obiettivo epistemologico: rappresentare significa raffigurare e quindi conoscere, una similitudine che riporta, ancora una volta, alla metafora dell'*Homo Vitruvianus*, all'uomo del Rinascimento, per il quale conoscere il corpo è osservare e raffigurare: «le tavole del *De Humani corporis fabrica* di Vesalio sono il migliore esempio di questo [...] modo di osservare».⁴¹

In questo senso la *Body Art* può essere considerata l'estrema propaggine di una concezione classica del corpo che richiama ancora l'Umanesimo.

1.3 Neo Tribalismi, Modern Primitives e figure liminali

Negli ultimi decenni del Novecento, oltre i fenomeni di standardizzazione estetica che registrano l'adesione di massa a canoni di bellezza fortemente omologati dalla società massmediatica e globalizzata, si sviluppano forme di resistenza attiva solo in apparente continuità con alcune forme di performatività legate alla *Body Art* nella sua fase ormai storicizzata. Il passaggio dalla prima ondata bodista al nuovo paradigma mutazionista

⁴⁰ A. Trimarco, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella editore, Roma, 2000, p.61

⁴¹ T. Maldonado, *Corpo tecnologico e scienza*, in "Il corpo tecnologico", cit., p.81

è attraversato da una fase intermedia, che con Lois Keidan possiamo definire *Live Art*, «un diretto discendente della performance ma anche un ibrido [...] tra linguaggi, teatro, installazione, cinema, musica, arte visiva, danza, culture popolari, e proprio questa contaminazione ha permesso la possibilità di nuove forme d'arte basate proprio sul tempo in cui viviamo e non limitate dalla tradizione e dalle convenzioni, svincolandosi dall'eredità della Body Art storica»,⁴² in quanto «è completamente mutato e rivoluzionato il concetto di corpo. Dal momento in cui la scienza è riuscita a portare il corpo in un'altra dimensione, da quando il body piercing e il tatuaggio sono diventati accessori rigorosamente di moda, da quando l'ortodossia delle religioni occidentali ha perso il suo ruolo e la sua rilevanza, da quando le nuove tecnologie hanno rivoluzionato le nostre relazioni interpersonali, da quando i media dell'informazione hanno sostituito selvaggiamente i luoghi della spiritualità, e da quando gli individui hanno intrapreso una ricerca personale di rituali contemporanei, le domande sul corpo nella società e sulla società nel corpo hanno acquisito urgenza e potenza».⁴³ Emergono una serie di istanze riferibili alla cosiddetta Body Art *estrema* iscrivibili in fenomeni come il *neotribalismo*,⁴⁴ termine col quale Michel Maffesoli spiega la complessa dinamica sociale della nostra era. «Al progresso lineare e assicurato, causa ed effetto di un evidente benessere sociale, si sta sostituendo una sorta di “regresso” che caratterizza il “tempo delle tribù”».⁴⁵

Sotto il profilo antropologico, la mimesi delle pratiche corporali tribali e degli stili nella contemporanea cultura occidentale, gioca sull'ambivalenza di lungo termine che la nostra cultura mostra nei confronti dei corpi e delle culture indigene.

Le differenze corporali, incluse le modificazioni corporali, sono state inconsapevolmente interpretate come espressione di profonde divisioni ontologiche tra occidentali ed «etnie esotiche». Questa prospettiva rigidamente dualista ha costantemente presentato le culture altre come reattivamente legate ai bisogni e ai desideri del corpo, mentre accordava agli occidentali «uno stato privilegiato di

⁴² Dialogo tra Lois Keidan e Franko B, in “Virus Art”, a cura di F.A. Miglietti, Skira, Milano, 2003, pp.218, originariamente pubblicato in “Virus Mutations”, n.2, febbraio 1998

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ M. Maffesoli, trad.it. *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini Studio, Milano, 2004, p. 39

⁴⁵ *Ibidem*, p. 15.

disincarnazione»⁴⁶. Non a caso numerose sono le testimonianze della ricezione dell'alterità tra XIX e XX secolo, dai *freak shows* itineranti tra l'America e l'Europa alle mostre etnologiche che hanno contribuito a formare il concetto di “primitivo” come qualcosa di assolutamente fuori dalla norma, allo stesso tempo eccezionale e anomalo.

Non è un caso che Fakir Musafar, guru dei *Modern Primitives*, abbia più volte dichiarato di essersi formato in un contesto culturale fortemente etnocentrico, in cui le uniche informazioni rispetto ai popoli *altri* erano riportate dal “National Geographic”. I *Modern Primitives*, o *Primitivi Moderni*, rientrano nel fenomeno più generale del *neotribalismo*, ovvero una serie di abitudini e comportamenti legati a una rinnovata attenzione per il linguaggio del corpo, inteso come contenitore, come *carnaio di segni* (Baudrillard), attraversato da pratiche esplorative del sé estreme che riattualizzano le pratiche di numerose culture indigene e tribali, riattivano rituali ancestrali invertendo le gerarchie etniche.

Il *Modern Primitivism* si evolve da un piccolo sottoinsieme della comunità sadomaso alla fine degli anni Settanta negli Stati Uniti per trasformarsi in un movimento più ampio, la cui influenza tocca il linguaggio delle modificazioni corporali a vari livelli, saturando anche una certa accezione della Body Art, caricandola di un valore radicale, estremo, sconosciuto alla prima fase bodista che, tranne pochi artisti, aveva subito nel frattempo un progressivo ripiegamento su se stessa.

Piercing, branding, tatuaggi diventano un modo per recuperare la propria unicità, una via per riappropriarsi del proprio corpo e delle proprie sensazioni. Una forma di ribellione, di protesta nei confronti della società globalizzata che ha portato il corpo a “massificarsi”, a perdere la propria identità. Alterazioni, modifiche, dolore diventano il modo per recuperare una forma di conoscenza diversa, profonda e integrale.

Fakir Musafar, che mutua il suo nome da un vecchio fachiro indiano vissuto nell'800, noto per essersi sottoposto a una serie di prove estreme, finalizzate all'esplorazione del dolore fisico in tutte le sue dimensioni, inizia da giovanissimo un viaggio esistenziale attraverso le varie culture e relative pratiche corporali. Musafar descrive la ricerca dell'illuminazione spirituale che ha compiuto nel corso della sua vita attraverso il

⁴⁶ R. Garland Thompson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York, 1996, p.10

dominio della carne esperito attraverso ogni tipo di azioni: tagli, bruciature, aperture del corpo, tatuaggi, sospensioni, stiratura del collo, allungamento del pene. Fakir definisce il *dolore* una «parola pregiudiziale» per una sensazione intensa che, se attivamente cercata e prevista, non è avversa,⁴⁷ sostiene che la sofferenza del corpo può produrre una intensa esperienza di dissociazione, allucinazione e solitudine. Una forma di spiritualità ancestrale.

Il merito di Fakir è quello di sdoganare una serie di pratiche dalla loro devianza primigenia, rendendole quanto meno accettabili, contribuisce «a portare allo scoperto pratiche fino ad allora considerate bizzarre o associate a realtà del tutto marginali e quindi a dare forma a quello che nel giro di pochi anni è diventato un insieme di pratiche conosciute visibili e ampiamente discusse»,⁴⁸ proponendo «modalità non distruttive attraverso cui riconoscere, interpretare e negoziare la sfera piuttosto variegatissima della pratiche auto inflitte di modificazione corporea».⁴⁹ Anche nella Body Art storica c'erano state delle azioni cruente, da Chris Burden all'Azionismo Viennese, ma la natura pulita e controllata delle azioni, agli inizi degli anni Settanta, di Chris Burden, *artista tragicamente esistenziale* (Amelia Jones), è molto diversa dalle azioni di artisti come Ron Athey o Franko B, personaggi *borderline* rispetto al sistema dell'arte, da cui sono parzialmente assorbiti, che fungono da *trait d'union* tra le istanze bodiste propriamente intese e la nuova ondata mutazionista.

Non è un caso che nel corso degli anni Ottanta sono recuperate le pratiche e le azioni del *Wiener Aktionismus*. Come nota Malcom Green, gli Azionisti sono improvvisamente elevati «da *personae non gratae* allo statuto di artisti».⁵⁰ Negli anni Novanta «Brus, Mühl, Schwarzkogler, e Nitsch dividono la scena con Fakir, Flanagan e Athey».⁵¹

Eric Gans parla di estetica sacrificiale⁵² dimostrando come le forme estetiche, nate dalla prassi sacrificale cruenta, si sono evolute da caratteristica necessaria

⁴⁷ R. McClean Novick, *Skin Deep: Interview with Fakir Musafar*, 1992, <http://www.levity.com/mavericks/mus-int.htm>

⁴⁸ B. Marenko, *Segni indelebili. Materia e desiderio del corpo tatuato*. Feltrinelli, Milano, 2002, p.42

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ M. Green, *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists*, Atlas Press, London, 1999, pp. 9-11

⁵¹ *Ibidem*

⁵² Cfr. E.Gans, *Sacrificing Culture*, in "Chronicles of Love and Resentment", n.184, October 1999, <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw184.htm>

dell'organizzazione sociale a elemento intra-psichico della condizione umana:⁵³ «questa fine della capacità dell'arte di discriminare tra il sacrificale e l'antisacrificale non costituisce la fine dell'arte. Al contrario, libera l'estetico dal fine etico di giustificare il sacrificio. La forma estetica rimane sacrificale, ma il sacrificio non è considerato più a lungo come un fattore necessario di organizzazione sociale; è piuttosto un elemento 'psicologico' della condizione umana».⁵⁴ È la vertigine data dall'*immagine aperta* che «attraversa il tempo secondo la modalità dell'impensato, del sintomo, della sopravvivenza: rimosioni e ritorno del represso, ripetizioni e rielaborazioni, tradizioni e anelli mancanti, movimenti tettonici e sismi di superficie».⁵⁵

Didi Huberman rintraccia una storia della figurabilità non nell'ideale ma nel corporeo, oltre ogni antropomorfismo e figurazione, le metafore diventano metamorfosi, i segni si tramutano in sintomi e la carne, infine, si fa immagine.

D'altronde «l'iconografia del dolore, dell'offesa mortale, dell'accanimento sul corpo, attraversa in Occidente le opere d'arte di più di diciotto secoli. È la stessa arte, nella sua storia, a darsi un corpo, un corpo mitico, spirituale, glorioso».⁵⁶

Ron Athey e Franko B sono due artisti visionari che si affermano come artisti icona del progressivo ritorno alle tematiche corporali. Un corpo inteso come teatro di erotismo e distruzione. Paura, violenza, alienazione e perversione gli elementi caratterizzanti le loro azioni radicali che gettano lo sguardo oltre i limiti della rappresentazione. Attraverso l'ostensione del proprio corpo nudo esibito, brutalizzato, mortificato, inscenano una agiografia della sofferenza, allestiscono la propria Passione, il proprio laico martirio. Entrambi assurgono al rango di *Ecce Homo* desacralizzato, sul cui corpo si iscrivono i traumi, il dolore e la sofferenza del corpo sociale. Muovendosi agilmente sulla sottile linea dei contrasti: abietto e sublime, aulico e

⁵³ D. Polovineo, *L'estetica sacrificale di Eric Gans: dal paesaggio sacrificale cruento alla origine delle forme estetiche*, in "Studia patavina: rivista di scienze religiose", Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale-Sezione di Padova, 2008, vol. 55, n. 1, pp. 163-190

⁵⁴ *Ibidem*, traduzione mia [This end of the ability of the esthetic to discriminate between the sacrificial and the antisacrificial is not the end of art. On the contrary, it liberates the esthetic from the ethical end of justifying sacrifice. Esthetic form remains sacrificial, but sacrifice is no longer understood as a necessary feature of social organization; it is merely a "psychological" element of the human condition]

⁵⁵ G. Didi-Huberman, trad.it. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p.7

⁵⁶ F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo...Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano, 2001, p.17

popolare, sacro e profano, trascendenza e desiderio, dominio e perdita, lecito e illecito, memoria e ricordo, Athey e Franko B generano una serie di cortocircuiti spiazzanti che restituiscono la realtà controversa del presente, la sua *ombra*.

Ron Athey⁵⁷ si forma in un ambiente denso di fanatismo, profezie apocalittiche e rituali estatici. Protagonista assoluto dei suoi lavori è un corpo-oggetto espropriato, martoriato, offeso, luogo di malattia e di morte e al tempo stesso strumento di riappropriazione di un'identità scelta e non più subita. Athey allestisce un *teatro della crudeltà* dai toni apocalittici, in cui automutilazioni, tagli, incisioni e perdite di sangue, tracciano i contorni di una alterità dinamica del corpo e della fisicità.

Azioni come *Martyr&Saints*, *4 Scenes in a Harsh Life*, *Deliverance*, *The Solar Anus* ispirata a Bataille e l'ultima *History of Ecstasy*, tracciano una sorta di via crucis metaforica scandita da più atti, a metà strada tra sacro e profano, sogno e realtà, tenerezza e violenza. Partendo dall'attualità e dalle proprie vicende biografiche, l'artista mette in scena una personale agiografia rivisitando l'iconografia cristiana. L'atto performativo si basa sempre su una dualità che ne costituisce il fulcro e la forza, tra il puro e il sordido, redenzione e dannazione. «Mette in scena ciò a cui le Pietà medievali alludevano, trasferisce sul suo corpo qualcosa di assolutamente originale e invisibile ai nostri occhi: la pietà come realtà vivente, la pietà del mondo moderno, brutta, dozzinale e ubiqua».⁵⁸ Come sieropositivo che convive col tabù del sangue, del dolore e della morte, come omosessuale in trattativa per amare, vivere la propria sessualità, come ateo che ha costruito la sua “fede” sulle ombre della chiesa cattolica, come membro della comunità Modern Primitives e come artista demonizzato dalle istituzioni religiose e dall'ala conservatrice della politica statunitense, Ron Athey rende pubblica mescolanza di alcune tra le più crude realtà della società occidentale alla fine del Ventesimo secolo.

La sensibilità visionaria e opprimente di Franko B⁵⁹ attinge alla grande tradizione iconografica del *memento mori* e alla spiritualità dell'orrore che informa il “mortifero” barocco controriformato. L'equilibrio compositivo della sua opera rimanda tuttavia ad un ideale formale più classico, restituisce la brutalità della nostra epoca ma allo stesso

⁵⁷ Per il lavoro di Ron Athey si rimanda almeno a F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo...Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, cit. pp.45-48

⁵⁸ *Ivi*, pp. 44-45

⁵⁹ Per il lavoro di Franko B si rimanda a D.Johnson, a cura di, *Franko B. Blinded by Love*, Damiani Editore, Bologna, 2006

tempo esprime un afflato esistenziale, ricorda la tenerezza dell'animo umano che dipana tutto il suo *Essere nel mondo. I Miss You, Long Live Romance, Don't Leave Me This Way*, questi i titoli di alcune performance di Franko B durante le quali l'artista, ricoperto di un pesante strato di biacca, si presenta in scena con profonde incisioni sul proprio corpo, giocando sull'impatto estetico ed emotivo dello scorrere del sangue. Un pubblico silenzioso e sgomento partecipa ad azioni che indicano l'invadenza dei luoghi della reclusione, della chiusura del corpo, la paralisi dei rapporti sociali, le minacce del dolore. Azioni che oltre l'icasticità dell'impatto estetico si aprono a una meditazione romantica, al desiderio investigato attraverso molteplici sfumature: separazione, solitudine, paura dell'abbandono, sottomissione...Un lavoro che si presenta, in ultima analisi, come un enorme, incondizionato atto d'amore.

1.4 Corpo multicodico e paradigma mutazionista

L'arte e la critica tra i due millenni tornano a riflettere su un corpo diventato ormai terra di frontiera della scienza, ossessione dei mass media, luogo del divenire molteplice all'incrocio di codici genetici e informatici, soggetto e oggetto di infinite combinazioni: la chirurgia estetica modifica le forme corporali o il sesso, gli ormoni e la dietetica modellano a piacimento la massa muscolare, pratiche che isolano il corpo, lo rendono il supporto - lo spazio - di un'identità scelta e comunque revocabile. Nell'immaginario a noi contemporaneo il corpo è diventato una rappresentazione provvisoria, un gadget, un luogo ideale di rappresentazione per effetti speciali.

Emergono nuove soggettività ibride che di fatto scompongono i prototipi con grande libertà progettuale. Si registra la tendenza a una contaminazione di icone, generi e prototipi differenti, da Barbie a Michael Jackson, nuove icone dialogiche che rimettono in gioco il repertorio dei significati esibiti. Ripensare il corpo come necessità imperante, un corpo che diviene soggetto e allo stesso tempo oggetto di infinite combinazioni. Questo imperativo si connota innanzitutto come un mutamento antropologico che porta alla decostruzione del modello biologico e alla modificazione del concetto di alterità. David Le Breton studiando le interconnessioni tra antropologia

e modernità⁶⁰ giunge ad una constatazione fondamentale: se Freud poteva affermare che l'anatomia è il destino, l'antropologo ne teorizza il definitivo superamento: «nelle nostre società, la duttilità del Sé, la malleabilità del corpo diventano dei luoghi comuni. L'anatomia non è più un destino ma un accessorio della presenza, una materia prima da forgiare, ridefinire e sottomettere al design del momento»⁶¹. Opportunamente Mario Perniola ribalta un dualismo fondante del pensiero occidentale, quello tra *anima* e *corpo*, troppo simili per costituire veramente un'opposizione, e al tempo stesso si pronuncia a favore di una nuova opposizione tra *vita* e *veste*, che finalmente permette di «cogliere il corpo nella sua eternità indumentale, nel suo essenziale essere cosa»⁶², dove «l'esperienza del vestito come corpo si prolunga, si estende e si radicalizza in quella del corpo come vestito».⁶³

Il pensiero postumanista, in sostanza, inventa un nuovo modo di celebrare il corpo, trasformandolo da interprete a contenitore: un corpo-periferica che può connettersi al mondo attraverso l'interfaccia tecnologica (de Kerckhove), un corpo-vestito che può assumere tutte le identità possibili (Le Breton), un corpo-teatro (Marchesini) che accoglie l'alterità deflagrando in una rete di relazioni ibridative inusitate.

Il corpo si ripropone prepotentemente sulla scena, dunque, non più per essere indagato dal punto di vista dei suoi significati e dei suoi usi sociali, come alle origini della *Body Art*, ma offrendosi come luogo più complesso e ambiguo, in continua trasformazione. L'apertura coniugativa si manifesta a tutto campo nella dimensione della transitività e della transitorietà. L'elaborato artistico diventa spazio di congiunzione tra l'alterità e l'artista.

Le biotecnologie e la genetica lanciano una sfida drammatica agli artisti che dal canto loro rivendicano pienamente l'obsolescenza del corpo organico. L'intenzione è la provocazione della carne, il gioco sulle identità, lo sconvolgimento del reale con il virtuale, l'imposizione del disgusto o dell'orrore, il rovescio del corpo. L'impuro, l'ibrido, il deforme diventano una rivendicazione al diritto soggettivo del corpo, un corpo che accoglie, ospita. «Il corpo esibito della body art è stato forse l'ultimo tentativo dell'umanesimo di porre in modo problematico lo spazio privato e l'identità,

⁶⁰ D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Parigi, 1990

⁶¹ D. Le Breton, *Obsolescence du corps*, in "Le corps mutant", a cura di J.Ranc, Galerie Enrico Navarra, Parigi, 2001, p 11

⁶² M. Perniola, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, p. 58

⁶³ *Ibidem*

pur nell'annichilimento dell'estasi e dell'alienazione. Il corpo invaso e contaminato tipico del post-human ha abbandonato questa pretesa/problema e mantiene in modo quasi edonistico il proprio sistema aperto».⁶⁴

In questa ottica risulta completamente fuorviante ricercare nelle pratiche dei nuovi alfieri della mutazione una continuità con le vecchie poetiche incentrate sul corpo. Il corpo torna come architettura proteica in continua mutazione, aperta a possibilità caleidoscopiche. Un insieme di organi che non risponde più a un progetto di tipo ideologico, religioso o morale. Sono ora le nuove tecnologie a definire e a costruire il corpo, diventato, più o meno consapevolmente, una sorta di Icaro tecnologico alla ricerca, disperata e disperante, di un'identità fisica che riassume in sé tutti i processi di artificializzazione. Una pagina bianca, un grado zero dell'espressività a partire dal quale tutti i montaggi, tutti gli interventi, tutte le messe in scena sono possibili.

Il corpo è collocato adesso nel divenire stesso dello spazio. Si assiste, in un certo senso, per richiamare la celebre distinzione husserliana, alla riduzione del *Leib*, il corpo vivente-agente, al *Körper*, un corpo sul quale si può agire ma che non può più agire da sé. La performance, perduto l'aggancio col rituale di passaggio e ripulita di ogni ridondanza rituale, sconfina in ambiti tecnologici, biomedici, meccanici, virtuali. «In questo scenario l'arte delle mutazioni, delle contaminazioni, avverte Francesca Alfano Miglietti, diviene uno dei nodi teorici in cui convergono epistemologia ed estetica, pratiche radicali e antropologia, psicologia e politica: l'interfaccia totale di una comunicazione postsimbolica, di una esistenza postumana, di microassemblaggi di storie personali, dove il punto di vista si trasforma in punto di esistenza sottratto al confine fisico della pelle. [...] Contaminazione e mutazione, questi i «luoghi» che tracciano le nuove alterazioni dell'arte, un'arte che si mimetizza sulla pelle e sui meccanismi di strumenti che attivano la trasformazione, del linguaggio, del corpo, di un'epoca».⁶⁵

1.5 Il modello ibridativo del cyborg

Uno dei più importanti modelli di poiesi umana concerne la produzione di automi, robot, *creature*, figli semi-macchinici dell'uomo riconducibili a un processo

⁶⁴ R.Marchesini, *op.cit.*, p.199

⁶⁵ F.Alfano Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa&Nolan, Milano, 1997, p.73

demiurgico più che a tecnica propria e ad esso legati da un rapporto ambivalente di odio-amore. Nella tradizione occidentale queste entità prendono forma attraverso l'attività plastica e il desiderio prometeico di infondere vita all'inorganico che si trasforma quasi in una forma libidica ripercorrendo le orme bibliche della Creazione così come tramandata dalla cultura classica alla versione biblica: dal mitologico Dedalo, maestro di ibridazione tra uomo animale e macchina alla tradizione del Golem, dal *Frankenstein* di Mary Shelley alla sua versione edulcorata nel *Pinocchio* di Collodi e in Maria, l'automa messa in scena da Fritzlang in *Metropolis*, che dà l'abbrivio alle trasformazioni cinematografiche del ciclopico Hall 9000 di *2001: Odissea nello spazio*, di Kubrick, al *Terminator* impersonato da Schwarznegger. La meccanopoiesi trova nel XX secolo i due maggiori volani nella cibernetica di Norbert Wiener e Julian Bigelow e nella ricerca sui computer inaugurata da Alan Turing e John von Neumann. La tecnologia rende possibile l'idea di abitare il corpo: «il corpo-paesaggio si differenzia dal corpo-natura perché implicitamente ammette il suo carattere ibrido e, in questo, accetta pienamente la concezione manipolatoria non solo in fieri ma già ab origine»⁶⁶ poiché «manipolare significa dialogare con l'alterità».⁶⁷ La dimensione teriomorfa che informa di sé il modello postumanista torna nella riproposizione di alieni, cyborg, mutanti, intelligenze artificiali che travalicano i confini dei racconti di fantascienza per entrare nell'immaginario collettivo.

La tecnologia diventa organo, si fonde con l'epidermide, diventa viscerale, profonda, «attaccandosi alla pelle, rispondendo al tocco delle dita su una tastiera: il personal computer, il Sony walkman, il telefono portatile, le lenti a contatto morbide»⁶⁸.

Di qui il carattere assolutamente nuovo del *cyborg*, entità diversa dall'eroe mitologico o dal modello cibernetico della letteratura *fantasy*. Il *cyborg* abbandona progressivamente il suo percorso mitico, un passaggio emblematico di una nuova sensibilità percorribile attraverso la filmografia che nel corso del Novecento accompagna la letteratura fantascientifica: da *Blade Runner* di Ridley Scott (1982), alle saghe "in progress" di *Robocop*, *Alien* e *Terminator* fino alla variegata produzione cronenbergiana.

⁶⁶ R. Marchesini, *op.cit.*, p. 406

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ B. Sterling (a cura di), trad.it. *Mirrorshades. L'antologia della fantascienza cyberpunk*, Bompiani, Milano, 1994

Alla visione umanista arroccata nella propria antropica purezza Donna Haraway⁶⁹ oppone la creatura ibrida del *cyborg*⁷⁰, un «organismo cibernetico» composto di organico e inorganico che «rappresenta una visione positiva e amichevole del rapporto corpo-macchina [...] e apre una serie di nuove questioni epistemologiche ed etiche»,⁷¹ propone la visione di un corpo emblema di un soggetto multiplo e denaturalizzato. Una entità in grado di eludere le dicotomie di classe, sesso e razza, una opportunità storica per scalzare il controllo patriarcale inserendosi come un nuovo soggetto negli equilibri societari per proporre una ristrutturazione dell'ordine dei generi. L'analisi di Haraway parte da un assunto visceralmente femminista e tecnofilo, propone lo scenario di un corpo che si svincola dal suo sostrato biologico per darsi come superficie d'incrocio di molteplici e mutevoli codici. «Alla fine del Ventesimo secolo [...] siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricati di macchina e organismo: in breve, siamo tutti dei cyborg. Il cyborg è la nostra ontologia, ci dà la nostra politica [...] è un'immagine condensata di fantasia e realtà materiale»⁷².

Haraway inaugura un nuovo modo di pensare l'identità sessuata: oltre la concezione dualistica del maschile/femminile, il cyborg decostruisce la soggettività classica configurandosi come entità multidentitaria, «creatura di un mondo post-genero»⁷³ che ha ridotto sensibilmente i confini tra l'umano e l'animale. «Il cyborg indica, in modo inquietante e piacevole, un saldo accoppiamento»⁷⁴ dove «la bestialità acquista un nuovo *status*»⁷⁵, realizza, in ultima analisi, «un sogno di armonia e di comunicazione perfetta tra macchine e umani, una curiosa utopia di impollinazione fra specie diverse, la felice fusione di elementi macchinici, evolutivi e artificiali».⁷⁶

⁶⁹ Donna Haraway è autrice del manifesto cyborg, ispiratore del movimento cyber-punk e teorica del cyber femminismo. Il manifesto ha origine dalla relazione *New Machines, New Bodies, New Communities: Political Dilemmas of a Cyborg Feminist*, al convegno "The Scholar and the Feminist X: The Question of Technology", tenutosi al Bard College nel 1983, poi pubblicato in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991; Free Association Books, London, 1991

⁷⁰ Il termine "cyborg", da cybernetic organism, è stato coniato nel 1960 da due medici del Rockland State Hospital di New York, Manfred Clynes e Nathan Kline, che svolgevano una serie di ricerche nell'ambito di studi promossi dalla NASA

⁷¹ D.Haraway, trad.it *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995, p.25

⁷² *Ivi*, p.40-41

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ *Ivi*, p.43

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ N.Yehfa, trad.it. *Homo Cyborg. Il corpo postumano tra realtà e fantascienza*, Elèuthera editrice Milano, 2004, p.37]

«L'arte delle mutazioni, delle contaminazioni, avverte Francesca Alfano Miglietti, diviene uno dei nodi teorici in cui convergono epistemologia ed estetica, pratiche radicali e antropologia, psicologia e politica [...]. Contaminazione e mutazione, questi i “luoghi” che tracciano le nuove alterazioni dell'arte, un'arte che si mimetizza sulla pelle e sui meccanismi di strumenti che attivano la trasformazione del linguaggio, del corpo»⁷⁷, di un'epoca.

1.6 Transumano, Iperumano, Postumano

Il pensiero post-human ha una natura ancipite: può essere proiettato in una prospettiva futuribile come condizione ipoteticamente realizzabile o essere interpretato al presente come uno stato della soggettività attuale. È in questo iato che si consumano le differenze tra il Postumanesimo e l'*Iperumanismo*, che guarda alla tecnologia come una possibilità di potenziamento dell'uomo ed è teso al suo dominio assoluto sull'ambiente, ma soprattutto col *Transumanismo* che invece considera la tecnologia come la grande occasione della mente per prendere il definitivo congedo dal corpo organico, considerato ormai obsoleto nell'ottica di una definitiva tecnologizzazione; posizioni queste ultime con le quali il pensiero post-human è in aperta opposizione, anche se le confusioni e gli sconfinamenti non mancano.

Basti pensare che Edgar Morin, il primo a coniare, nel 1958, il neologismo “Post-Human”, è considerato oggi uno dei teorici del transumanismo.

Morin e numerosi altri autori (Moravec, Minsky, Rifkin, Fukuyama) sostengono da tempo che la scienza stia per compiere una transizione paragonabile a quella della rivoluzione neolitica, quando l'*homo sapiens* è passato da un modo di sussistenza basato su caccia e raccolta a un'economia fondata sull'agricoltura e l'allevamento modificando radicalmente l'ambiente circostante. Hervé Kempf ad esempio, rileva come «trasformando il vivente e tentando di proiettarne le caratteristiche nella materia inerte, noi entriamo in una nuova era, dominata dalle tecniche che sposano il vivente (βίος, bios) al minerale (λίθος, lithos) e che è appropriato chiamare biolitica».⁷⁸ La nostra epoca sarebbe quindi caratterizzata da una seconda grande rivoluzione, insieme

⁷⁷ F.Alfano, Miglietti, *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporane*, cit. p.73

⁷⁸ H.Kempf, *La revolution biolithique. Humains artificiels et machines animées*, Albin Michel, Parigi, 1998, p.212

biologica e informatica, che spingerebbe verso la trasformazione artificiale degli esseri viventi.

Basti pensare a *The Post Human Manifesto*⁷⁹ di Robert Pepperell, che costituisce una sorta di summa delle posizioni postumaniste più diffuse pur presentando diversi cedimenti al pensiero transumanista.⁸⁰ «L'intero progresso tecnologico della società umana è diretto verso la trasformazione delle razze umane come ora le conosciamo»,⁸¹ dichiara l'artista e teorico britannico, e ancora: «gli umanisti hanno visto se stessi come esseri distinti in una relazione antagonistica con ciò che li circonda. I postumani, d'altro canto, considerano il loro stesso essere come incorporato in un mondo tecnologico esteso»,⁸² poiché «gli esseri umani, come gli dei, esistono solo in quanto noi crediamo che esistano».⁸³

È indubbio che l'antropocentrismo e la definizione unificante della vita umana, dogmi centrali delle religioni monoteiste e cardini delle ideologie della modernità, appaiano ormai in stridente contraddizione con le possibilità offerte dalla tecno-scienza, ma questi autori sottolineano l'alleanza dell'informatica con la biologia, che mette definitivamente in crisi la vecchia concezione "sacrale" dell'essere umano. In questa prospettiva l'avvento del post-human «è da riferirsi alla generale convergenza di biologia e tecnologia a un punto tale che stanno diventando indistinguibili»,⁸⁴ mentre lo slittamento dal modello umanistico al modello postumanistico può iscriversi nel passaggio dalla domanda heideggeriana, ancora piena di essenzialismo metafisico, su «chi è l'uomo?»⁸⁵ al più radicale «che cosa è un umano?»⁸⁶

Posizioni che per quanto suggestive, sembrano tese a liberare la condizione umana dai vincoli biologici che l'affliggono, ad accorciare lo scarto esistente tra *Homo Faber* e

⁷⁹ R.Pepperel, *The Posthuman Manifesto.To Understand how the world is changing is to change the world* [trad.it *Manifesto del Postumano. Capire come il mondo cambia è cambiare il mondo*], in "Dopo l'umano", Kainos - numero 6 -, Edizioni Punto Rosso, Milano, 2005, p.26

⁸⁰ Robert Pepperell è un artista e teorico inglese molto interessato alle problematiche inerenti i rapporti tra arte, tecnologia e scienza. Sul post-umano ha scritto *The Postdigital Membrane*, Intellect Book, Bristol, 2000 e il più recente *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Intellect Books, Bristol, 2009, che ha ripreso e ampliato il precedente *The Posthuman Condition*, Intellect Book, Bristol, 1995

⁸¹ R.Pepperel, *op.cit.*, p.19

⁸² R.Pepperel, *op.cit.*, p.29

⁸³ R.Pepperel, *op.cit.*, p.19

⁸⁴ R.Pepperell, *op.cit.*, p.IV ["refers to the general convergence of biology and technology to the point where they are becoming indistinguishable"]

⁸⁵ M.Heidegger, trad.it. *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano, 1998, p.152 «Poiché l'uomo in quanto storico è un io, la domanda sul proprio essere deve passare dalla forma "cosa è l'uomo?" alla forma "chi è l'uomo?"»

⁸⁶ R.Pepperel, *op.cit.*, in "Dopo l'umano", Kainos - numero 6 -, Edizioni Punto Rosso, Milano, 2005, p.26

Homo Creator, per richiamare la nota metafora andersiana, atta a superare il cosiddetto paradigma dell'incompletezza.⁸⁷

Di differente avviso è la proposta di N.Katharine Hayles, autrice del celebre *How We Became Posthuman*⁸⁸ che ancora oggi costituisce uno dei contributi più validi sull'argomento. Per Hayles le concezioni cibernetiche e tecno-ottimistiche non escono dalla dualità corpo-mente della tradizione razionalistica occidentale ma la ripropongono, anzi, come trascendenza tecnologica. Hayles sostiene che il postumano non indichi la fine dell'umano, bensì la fine del soggetto umanistico liberale e ricostruisce la storia della separazione tra materia e informazione muovendo dalla cibernetica classica (centrata sul concetto di omeostasi) verso una seconda ondata della cibernetica fondata sui sistemi autopoietici (secondo le teorie di Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela) e poi verso la virtualità contemporanea, in cui la coscienza è vista come proprietà emergente di sistemi complessi e i programmi per computer sono sviluppati per poter evolvere autonomamente (*artificial life*). Hayles difende strenuamente la corporeità dell'umano, sostiene che proprio la complessità dell'*embodiment* rende diversa la coscienza umana dall'intelligenza trasferibile nelle macchine e propone un ripensamento dell'articolazione dell'umano con le macchine intelligenti che tenga conto della corporeità: «ciò che la corporeità assicura non è la distinzione tra maschio e femmina o tra umani in grado di pensare e macchine. Piuttosto, la corporeità spiega come il pensiero sia una funzione cognitiva molto più vasta, dipendente per le sue specificità dalla forma corporea che la rende effettiva. Con tutte le relative implicazioni, tale riconoscimento è così vasto nei suoi effetti e così profondo nelle sue conseguenze, che sta trasformando il soggetto liberale, considerato sin dall'Illuminismo come modello dell'umano, nel postumano»⁸⁹. Affermazione, quest'ultima, che richiama quanto aveva già detto, nel 1977, Ihab Hassan, cogliendo nel post-human il suo carattere di ambiguo neologismo e di grande potenziale culturale: «noi dobbiamo innanzitutto capire che la forma umana – inclusi i desideri

⁸⁷ G.Anders, trad.it. *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003

⁸⁸ N. K.Hayles, *How We Became Posthuman*, University of Chicago Press, 1999

⁸⁹ *Ivi*, Prologo, pp. XI-XIV [«What embodiment secures is not the distinction between male and female or between humans who can think and machines which cannot. Rather, embodiment makes clear that thought is a much broader cognitive function depending for its specificities on the embodied form enacting it. This realization, with all its exfoliating implications, is so broad in its effects and so deep in its consequences that it is transforming the liberal subject, regarded as the model of the human since the Enlightenment, into the posthuman].

dell'uomo e tutte le sue rappresentazioni esterne – può essere radicalmente cambiata e così deve essere rivista...cinquecento anni di umanismo stanno volgendo al termine e l'umanismo stesso si sta trasformando in qualcosa che con impotenza dobbiamo chiamare postumanismo».⁹⁰

La Hayles, in sostanza, opta per una accezione “sostenibile” del post human: «il mio sogno è una versione del postumano che accetti le possibilità delle tecnologie dell'informazione senza rimanere sedotto da fantasie di potere illimitato e dall'immortalità disincarnata, riconoscendo ed esaltando la condizione di finitudine dell'uomo e comprendendo che la vita umana è radicata in un mondo fisico di estrema complessità, dal quale dipende la nostra sopravvivenza».⁹¹ Una posizione questa, che prende le distanze dal tecno ottimismo di transumanismo e iperumanismo e che torna nelle teorie di Roberto Marchesini, autore del fondamentale *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*,⁹² il cui merito è quello di porsi all'incrocio di numerosi ambiti disciplinari, tracciando un quadro complesso del fenomeno e delle sue ricadute, sotto molteplici punti di vista.

Muovendo dalla contrapposizione tra tecnofili e tecnofobi Marchesini mostra come entrambi siano vittime di una visione parziale. I “transumanisti”, punta più avanzata dei teorici della tecno-scienza tesa a superare l'“uomo limitato” consegnatoci dall'evoluzione, cavalcano un'antica volontà di potenza antropocentrica, pronta a schiacciare qualsiasi alterità. I nostalgici di una natura armonica e incontaminata rivendicano il predominio di un qualcosa che in realtà non è mai esistito, ma è a sua volta un prodotto culturale di un'epoca determinata. Per la filosofia del postumano l'uomo deve essere invece considerato un sistema aperto all'ibridazione con la realtà esterna attraverso il contatto con due referenze: l'alterità animale o *teriosfera* «che di fatto rappresenta l'insieme archetipologico di ogni coniugazione ibridativa»⁹³ e l'alterità tecnologica o *tecnosfera*, due dimensioni che hanno già contribuito in modo determinante alle espressioni dell'umanità e che interagiscono col sistema uomo

⁹⁰ I.Hassan, *Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture?*, in “Performance in Postmodern Culture”, Madison, WI, Coda Press, 1977, p.212

⁹¹ N. K.Hayles, *op.cit.*, p.5

⁹² R.Marchesini, *op.cit.*

⁹³ *Ivi*, p.105

attraverso un processo di *attualizzazione* che attiva un ponte coniugativo con l'alterità diverso dal concetto autoreferenziale di sviluppo o di evoluzione.⁹⁴

La tesi di fondo è che nella storia evolutiva dell'uomo l'ibridazione con la tecnologia è quasi congenita, dato che la specie umana si è sempre caratterizzata per una elevata capacità di rapportarsi con mondi ed esperienze lontane dalla propria, con gli animali prima che con la tecnica. È questa capacità di apertura all'altro a “definire” l'uomo secondo Marchesini. Ad assumere un ruolo centrale nel modello postumanista è in questo modo l'*ibridazione*, un equilibrio culturale instabile che si realizza in una pulsione coniugativa uomo/mondo e apre ad una nuova forma di soggettività basata sulla «promiscuità ontologica», caratterizzata dall'ibridazione con realtà non-umane animali o macchiniche che riconfigurano ambiti e pertinenze della conoscenza verificando una vera e propria «ibridazione epistemologica»⁹⁵.

Si deve pertanto accettare l'idea che l'essere umano è il risultato di una coevoluzione che lo vede strutturalmente accoppiato agli strumenti tecnologici all'interno di una complessa rete di feedback negativi e positivi che lo stabilizzano e destabilizzano sul piano di un equilibrio adattativo dinamicamente e incessantemente conseguito. In questa ottica diventa chiaro come l'opposizione concettuale natura-cultura possa costituire un ostacolo alla comprensione della relazione tra il biologico e il tecnologico, mentre lo stesso fenomeno di erosione della linea di demarcazione tra biologico e tecnologico, da molti considerato in atto, in sintesi, non è altro che lo sviluppo di un processo che ha condotto alla comparsa della specie umana e che trova la sua identità sul piano dell'evoluzione filogenetica dell'uomo. La contrapposizione tra artificiale e naturale non è, dunque, che un falso problema, un paradosso che si offre come spazio critico da indagare e ripensare, da attraversare e conoscere.

Nella visione postumanista lo stesso sapere e l'arte diventano anzi processo di accoglienza dell'alterità che allarga le prospettive conoscitive dell'uomo, tradizionalmente caratterizzato da un equilibrio instabile, poiché ogni passo ibridativo non fa che aumentare il suo bisogno di alterità. L'uomo, in definitiva, non può più considerarsi il centro del mondo, ma nemmeno il centro di se stesso. «L'immagine dell'uomo di Leonardo Da Vinci, scrive Derrick de Kerckhove, rappresenta la

⁹⁴ *Ivi*, pp. 45-49

⁹⁵ *Ivi*, pp.155-167

psicologia individuale del suo tempo, è l'icona dell'organizzazione fisica e mentale dell'individuo alfabetico. Oggi l'uomo non è più la misura del mondo, ma il mondo è la misura di tutte le cose. Oggi stiamo passando da un'immagine individuale limitata dalla pelle a un'immagine del Sé estesa al satellite [...] la pelle non è più un limite esclusivo, ma un'interfaccia di comunicazione con la macchina e con i sistemi sensoriali tecnici».⁹⁶ La stessa identità dell'uomo diventa adesso una transizione con l'alterità.

1.7 Post-Human: una mostra spartiacque

Di questi scenari rende in parte conto *Post Human* (1992-93), la grande mostra itinerante⁹⁷ curata da Jeffrey Deitch che segna l'atto di nascita nei territori dell'arte e della speculazione estetica di una questione che già da tempo rinfocola il dibattito filosofico, etico, scientifico e bio-politico, delineando ambiti e territori di un movimento di pensiero destinato a diventare una tendenza eterogenea più che uno stile o un movimento. Un particolare modo di sentire in linea con una precisa "corrente di gusto" che attraversa i processi di transculturazione e di ibridazione in atto. La mostra è accolta dalla critica e dalle riviste specializzate con pareri discordanti.

Deitch nel saggio in catalogo affronta una serie di problemi ad ampio raggio: «l'evoluzione del genere umano sta inaugurando una nuova fase che Charles Darwin mai avrebbe ipotizzato»,⁹⁸ poiché i progressi scientifici e la società contribuiscono ormai a ridefinire i confini dell'individuo al punto che «reinventare se stessi sia un fatto assolutamente normale»,⁹⁹ anche a costo di una frattura tra sé e corpo. Assunto fondamentale è che «l'era moderna potrebbe essere definita come il periodo della scoperta dell'io. L'era postmoderna nella quale viviamo può essere intesa come un periodo transitorio di disintegrazione dell'io. Forse l'era post-umana che comincia a

⁹⁶ D.de Kerckhove, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*, in "Il corpo tecnologico", a cura di P.L.Capucci, Baskerville, Bologna, 1994, p.51

⁹⁷ Tra il 1992 e il 1993 la mostra inaugura al FAE Musée d'Art Contemporain Pully/Lausanne per poi spostarsi al Castello di Rivoli a Torino, alla Deste Foundation for Contemporary Art di Atene e infine al Deichtorhallen Hamburg di Amburgo.

⁹⁸ J.Deitch, *Post Human*, FAE Musee d'Art Contemporain, Pully Lausanne / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli / Deste Art Foundation for Contemporary Art, Athens / Deichtorhallen Hamburg, Hamburg, DAP North American Distribution, New York / Idea Books European distribution, Amsterdam, 1992, s.p.

⁹⁹ *Ibidem*

intravedersi all'orizzonte sarà caratterizzata dalla ricostituzione dell'io». ¹⁰⁰ Secondo questa interpretazione saremmo dunque ancora pienamente inseriti in una cornice di dissoluzione del moderno, anzi pienamente post-moderna, vivremo una complessa e imprevedibile transizione che lascia soltanto presagire l'avvento di un futuribile post-umano ¹⁰¹ che potrebbe prefigurarsi come dominio privilegiato dello spazio cibernetico e dell'ingegneria genetica. Tuttavia, prospettando quello che l'essere umano riuscirà a fare prossimamente con l'avvento delle tecnologie Deitch si avvicina nei toni ad alcune teorie care ai transumanisti («i nostri figli potrebbero essere i rappresentanti dell'ultima generazione di esseri geneticamente “normali”» ¹⁰²).

Deitch affronta con stile asciutto e comunicativo una serie di questioni di natura sociale, economica, politica e culturale: dalla dissoluzione del modello psicologico freudiano alla idea tradizionale di famiglia, dall'avvento del femminismo alla contestazione studentesca del 1968 - vero spartiacque poiché culmine e allo stesso tempo tracollo del Modernismo - fino all'influenza dei modelli comportamentali impressi dai media. Tutti avvenimenti che portano al collasso degli “assoluti” (che in questo senso si avvicinano alla fine dei “grandi racconti” del post-moderno) producendo «un nuovo tipo di struttura ideologica fondata sulla molteplicità delle realtà come delle percezioni». ¹⁰³ Il giusto peso nell'intera disamina è dato alla crescente importanza di informatica, biotecnologia e media elettronici che «hanno riorganizzato il mondo in un tipo di struttura simultanea a tempo reale che accelera il corso degli avvicendamenti sociali». ¹⁰⁴

Tra i segni precorritori di una sensibilità già postumana Deitch inserisce una rinnovata attenzione verso il corpo, complici i miti del piccolo schermo e gli ospiti dei talk-show che impongono nuovi miti e conseguentemente nuovi canoni estetici, dettati oggi da

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ Sotto questo punto di vista, l'ipotesi di Deitch si avvicina a quella di alcuni teorici che hanno trattato il post-human, cfr. A.Abruzzese, *Delle cose che non conviene dire*, in “Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti”, cit., pp.127-128: «ci si può quindi proporre soltanto di descrivere i passaggi per cui si riesce ad arrivare alla natura inesprimibile del post-umano, coglierne i nessi nei processi socio-culturali che lo annunciano, ma non si può pre-vedere il suo effettivo realizzarsi. Lo possiamo appena toccare, sentire, in una forma istintiva molto prossima al concetto di ‘perturbante’ [...]. Dunque il post-umano è per noi invisibile”. O ancora M.Costa, *Prima del post-umano*, in “Dopo l'umano”, cit., p.38:«Noi crediamo che la disumanizzazione sia un fatto ormai in via di compimento e che nulla al mondo potrà fermarla, ma consideriamo il post-umano come una meta ancora troppo lontana per poterla in qualche modo immaginare”.

¹⁰² J.Deitch, *op.cit.*,

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibidem*

dietetica, body building e chirurgia estetica; la popolarità del sesso telefonico cresciuta a seguito della paura per l'AIDS e che preannuncia l'avvento del sesso virtuale; l'*Otaku*, una nuova sensibilità sviluppatasi in Giappone, frutto della propensione nipponica a rapportarsi alle macchine più che agli esseri umani.

Per quanto riguarda la ricaduta del post-human sulle arti, Deitch parte dall'assunto che per «ogni profondo mutamento del contesto sociale i grandi artisti hanno riflesso e altresì hanno favorito l'assimilazione da parte della società delle conseguenti trasformazioni in campo tecnologico, politico e ovviamente sociale».¹⁰⁵ Ne consegue un *excursus* storico per *exempla* attraverso una serie di ritratti emblematici del loro tempo, atti a dimostrare come i grandi artisti del passato abbiano sempre promosso precisi modelli iconici di realizzazione del sé:¹⁰⁶ dall'Erasmus da Rotterdam ritratto da Hans Holbein il Giovane, espressione della fierezza umanista cui fa da contraltare il ritratto di Cartesio di Frans Hals, entrambi prototipi di una ritrattistica che canonizza i propri stilemi fino alle soglie della modernità, al ritratto di Denis Diderot di Jean-Antoine Houdon che mostra l'acme di questo processo di consapevolezza. Dal rassicurante ritratto borghese di Ingres alla progressiva dissoluzione del ritratto, analizzato attraverso il tormentato *Cleptomane* di Géricault e la donna moderna di Manet, entrambi espressione di una individualità crescente; e ancora il ritratto visionario di Munch e la deflagrazione dei canoni tradizionali della figurabilità del ritratto di Kanwiller di Picasso. L'influenza della psicoanalisi freudiana nell'inquietante autoritratto di Kokoschka e il ritratto dadaista di *Duchamp come Rose Selavy* di Man Ray, passando per l'autoritratto esistenzialista e violentemente deformato di Francis Bacon sino all'oggettività documentaria di Andy Warhol per giungere, infine, alla auto-rappresentazione letterale di Vito Acconci che rappresenta allo stesso tempo «sia la realizzazione finale dell'incoercibile individualismo modernista che la distruzione del sogno utopico moderno».¹⁰⁷ Un percorso diacronico che illustra le ragioni della rappresentazione ricollegandosi al rinnovato interesse per il corpo, a una nuova figurazione, più concettuale che formale: «la nuova arte figurativa

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ Deitch parla nel suo testo di "self-realization", realizzazione del sé, malamente tradotto in "autorealizzazione" nella traduzione italiana

¹⁰⁷ J.Deitch, *op.cit.*,

sta emergendo attraverso il canale dell'arte concettuale, della Body Art e delle performances che hanno scandito gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta».¹⁰⁸

E ancora, ribadisce Deitch in una coeva intervista a "Flash Art": «la nuova arte figurativa si inserisce nella tradizione dell'arte concettuale, nella tradizione dei Vito Acconci e dei Bruce Nauman piuttosto che in quella dei Duane Hanson o Roy Lichtenstein [...] nell'arte in genere, i migliori esempi di nuove tendenze racchiudono una vasta tradizione storica che viene ridefinita nel contesto del pensiero contemporaneo».¹⁰⁹ Deitch riconosce quindi una filiazione da quelle poetiche che utilizzavano il corpo come soggetto/oggetto della rappresentazione riassorbite in una generica "nuova figurazione" che focalizza la propria attenzione su tematiche legate all'identità, al sesso, alla mutazione, segnando qualcosa di completamente diverso dalla figurazione classica: «questa nuova arte figurativa può effettivamente segnare la fine del Realismo anziché il suo revival».¹¹⁰

Deitch in chiusura del suo saggio affronta il problema, gravido di conseguenza e oggetto di non poca speculazione teorica a cavallo tra i due millenni, del ruolo dell'arte e dell'artista, assegnando a quest'ultimo un ruolo profondamente etico. «Credo che alcuni artisti di Post Human saranno importanti nella formazione di nuovi costumi sociali e nello sviluppo di un nuovo linguaggio visivo che articolerà per un pubblico più grande i cambiamenti a cui stiamo assistendo».¹¹¹

Auspica che «l'arte assuma un ruolo sempre più pregnante»¹¹² in quanto «nel futuro gli artisti non saranno impegnati solo a ridefinire l'arte [...] potranno anche essere coinvolti nella ridefinizione della stessa esistenza», avanzando l'ipotesi, poi inveratasi di lì a poco con l'avvento dell'*Art Biotech*, che «l'arte dovrà forse fondersi con la scienza».¹¹³

È interessante inoltre notare come *Post Human* rappresenti uno dei primi esempi di mostra in cui le opere d'arte - molte provenienti dalla collezione del collezionista greco Dakis Joannou - vengano scelte per illustrare, insieme a immagini di tabloid

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ G.Politi, H.Kontova, *Jeffrey Deitch. Una straordinaria rivoluzione nel modo in cui gli uomini vedono se stessi*, in "Flash Art", n.170, 1992, pp.60-61, ripubblicata in "Flash Art" n.271, agosto- settembre 2008, pp.134-135

¹¹⁰ J.Deitch, *op.cit.*,

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ *Ibidem*

patinati e di riviste scientifiche, un preciso progetto curatoriale con la volontà di «incominciare a guardare come queste nuove tecnologie e questi nuovi atteggiamenti sociali possano intersecarsi con l'arte».¹¹⁴ Lo stesso Deitch si pone come figura trasversale, in quanto il sistema dell'arte americano, diversamente da quello europeo, pone una rigida divisione tra le attività di “verbalizzazione” e “visualizzazione”, per richiamare una metafora cara a Jean-Christophe Ammann, ovvero tra l'attività teorica e quella eminentemente curatoriale. Deitch diversamente, nasce come dealer e art-advisor, si propone in questa occasione nella duplice veste di critico-curatore e ha gestito fino ad oggi una galleria di successo a New York, la Deitch Projects, prima di essere chiamato a dirigere, con un pragmatismo tutto americano, nel gennaio 2010, il Moca di Los Angeles. Bisogna altresì rilevare che oltre l'apparato teorico forte, che si inserisce per tempo in un dibattito teorico ad ogni modo già fecondo, l'operazione di Deitch, seppur epocale, esaminata con la sufficiente distanza critica sotto il profilo della selezione degli artisti e della scrittura espositiva non presenta, a dire il vero, opere traumaticamente innovative.

Sarebbe metodologicamente scorretto non ammettere che ragionare a posteriori pone sicuramente in una prospettiva privilegiata, ma analizzando le opere presentate prima ancora che le poetiche dei singoli artisti ospitati nella mostra, è difficile non rilevare come una serie di lavori - e alcuni artisti - poco o nulla hanno in comune, a mio avviso, con questa nuova temperie del corpo cui allude Deitch. A titolo meramente esemplificativo: *Tanya as a Bandit* di Candy Noland e *Patricia Hearst: A thru Z 1979-1989* di Dennis Adams rimandano in maniera freddamente documentaria a una migrazione identitaria non-convenzionale: la trasformazione di una donna americana da miliardaria a terrorista, ma sicuramente comportamentale e non genetica o biotecnologica e quindi ancora profondamente umana, *troppo umana*. Analogamente l'installazione oggettuale di Karen Kilimnik (*Switzerland, The Pink Panther & Peter Sellers & Boris & Natasha in Siberia*), il lavoro di collaborazione tra Rob Pruitt a Walter Jackson Early Jr., un monumentale dittico nel quale i due artisti inscenano il proprio suicidio (*Sculpture for Teenage Boys, Portraits of the Artists in their studio*); i tacchini tassidermizzati e grottescamente abbigliati di Meyer Vaisman (*Untitled Turkey*), i peluche di Mike Kelley (*Brown Star*) e soprattutto il monumentale

¹¹⁴ *Ibidem*

transparency di Jeff Wall (*The Stumbling Block*), difficilmente riescono ad essere inseriti in questa nuova dimensione afferente il post-human. Una serie di opere, seppur inquadrabili nel sottotitolo implicito alla mostra: “verso nuove forme di figurazione”, oltre questo generico richiamo sicuramente di matrice concettuale, come invocato da Deitch, ad una figurabilità citazionista (Jeff Koons, Clegg&Guttman, Wim Delvoye), standardizzata (Stephan Balkenol, Thomas Ruff), alienata (Martin Kippenberg, Pia Stadtbäumer, Fischli/Weiss, Charles Ray), grottesca (Paul Mc Carthy), di nuovo mostravano ben poco, attestandosi anzi su una estetica di prelievo/ribaltamento e defunzionalizzazione ancora pienamente iscritta nella cornice del moderno. Ispirate a un vuoto, a ciò che resta del corpo piuttosto che a quello che si prospetta oltre il corpo, erano invece le opere selezionate di John Armleder, Taro Chiezo e Suzan Etkin: vestiti o simulacri che denunciano una assenza e in quanto tale si caricano di un valore evocativo, come gli oggetti di Sylvie Fleury, l'*Untitled (Go-Go Dancing Platform)* di Felix Gonzalez-Torres e lo stesso *The Acquired Inability to escape* di Damien Hirst.

In realtà il nocciolo duro della mostra si riduceva ad artisti come Cindy Sherman, presente con alcune dei suoi più famosi *Untitled* che attestano la virata dell'artista, a inizio degli anni novanta, verso la fascinazione dell'inorganico, un libero assemblamento di corpi rimontati secondo alcun senso, un *modus operandi* che torna nella versione ironicamente pop di Christian Marclay, frutto del libero *assemblage* di copertine di dischi. Janine Antoni i cui *Chocolate Gnaw* e *Lard Gnaw* assurgono a emblema della schizofrenia e della nevrosi del contemporaneo, Kiki Smith con la celebre striscia escrementizia di *Tale*, Matthew Barney con *Radiant Drill*, un lavoro antecedente la monumentale saga di *Cremaster*, Martin Honert i cui *Choir Boys* sembrano la trasposizione tridimensionale di Aziz+Cucher; Yasumasa Morimura con *Brothers (A Late Autumn Prayer)*, rivisitazione apocalittica da possibile e mai auspicabile day after del celebre *Angelus* di Millet e Robert Gober, da sempre esponente di una poetica del frammento e il suo contraltare ironico, rappresentato da *New Members for the Burghers of Calais* di George Lappas e da *Pastel* di Annette Lemieux. Il lavoro di Kodai Nakahara, *Date Machine*, infine, realizzato in collaborazione con Artlab, un progetto finanziato dalla Canon, apriva l'unico spiraglio in mostra sul rapporto tra arte e progresso tecnologico. Posto che ogni proposta critica o curatoriale non assuma mai una ipotesi di (impossibile) esaustività, saltano alla

mente una serie di “assenti ingiustificati” in questa mostra, a mero titolo esemplificativo, oltre i già citati Aziz+Cucher, almeno ORLAN che in quegli stessi anni impone una poderosa virata mutazionista al suo *excursus* artistico-esistenziale e i Chapman Brothers che da sempre lavorano sul discrimine tra metamorfosi e mutazione.

Volendo tentare un bilancio con la sufficiente distanza critica, dunque, l'interesse che suscita quella ormai memorabile - e contestata - operazione, anche agli occhi di chi non appartiene al circuito dell'arte contemporanea, risiede nelle situazioni che l'acutezza di Deitch riesce a concentrare in un'idea forza molto illuminante e che travalica il senso stesso della mostra. *Post-Human* non è stata, in sostanza, una inaspettata trasgressione all'*establishment*, niente di paragonabile alla coeva, e per alcune tematiche simile, esplosione della YBA (Young British Art), anch'essa assorbita poi pienamente nelle spire del mercato, svuotandosi a sua volta dell'originaria carica eversiva, ma del compiaciuto nuovismo di cui il sistema del contemporaneo spesso si nutre.

Deci anni dopo, Deitch, con *Form Follows Fiction* (2002), presentata al Castello di Rivoli, tenta un punto della situazione sugli artisti emersi nel lasso di tempo trascorso da *Post Human*. Il titolo della mostra ribalta il famoso motto dell'architetto funzionalista americano Louis Henry Sullivan: “form follows function”, ovvero la forma si adegua alla funzione, uno degli assunti fondamentali del Modernismo e delle sue implicazioni legate all'architettura e all'industrial design, una formula che decreta la supremazia dell'utilità sulle ragioni della libera creatività formale. Questa seconda mostra indaga la connessione sempre più inestricabile tra reale e finzione, restituendo a quest'ultima un ruolo non completamente negativo nella conoscenza del reale. A testimonianza di una labilità dei confini sempre più marcata, Deitch propone una serie di artisti il cui lavoro si pone sul discrimine tra artificiale e reale e che proprio per questo riescono, a suo avviso, a raccontare qualcosa di incisivo sulla realtà attuale, da Vanessa Beecroft a Gregory Crewdson, da Kurt Kauper a Olafur Eliasson, da Franz Ackermann a Takashi Murakami. *Form Follows Fiction* è proposta e dichiarata come l'ideale continuazione di *Post Human*, dove poco o niente rimane di quella temperie, con la sola eccezione forse dell'intenso *The New Barbarians* di Tim Noble e Sue Webster, e che avrà una fortuna critica molta minore rispetto all'illustre precedente.

II. ESPERIENZE ARTISTICHE DI CONFINE

2.1 Neo-Barocco vs Post-Human

Uno dei ruoli primari dell'arte è di contribuire a *rappresentare* e a *definire* l'identità naturale, sociale e culturale, del proprio tempo. Abbandonata la mera funzione di rappresentazione, gli artisti afferenti la galassia concettuale del *Post-Human* immettono nella fragranza dell'opera, senza mediazione alcuna, la tensione dicotomica tra concetti in origine mutuamente esclusivi, evidenziando l'esistenza di una pluralità di controverse commistioni semantiche, epistemiche ed ontologiche che rendono difficili, quanto inutili, interpretazioni storiografiche di tipo esaustivo, del resto già messe in crisi sin dalla seconda metà del secolo scorso dallo sgretolamento delle *Weltanschauungen* classiche e dal passaggio epocale al pensiero debole e alla dimensione postmoderna.¹¹⁵ In questa temperie culturale autori quali Lacan, Deleuze, Virilio, Buci-Glucksmann, Baudrillard, Scarpetta, Calabrese propongono una lettura del presente recuperando la polisemia sottesa al “concetto” di *Barocco*,¹¹⁶ storicamente uno *stile* legato a un'epoca percorsa da gravi crisi e contraddizioni ma anche da grandi rivolimenti scientifici che attuano una rottura epistemologica col sistema rinascimentale dei saperi dando l'abbrivio alla modernità. Un'epoca sospesa tra il giogo normativo dei rigidi canoni della chiesa controriformata e l'impulso vitalistico di un'arte che in maniera perversa ne elude i dettami.

Barocco non più inteso come *forma* contestualizzata cronologicamente, dunque, ma come *Neobarocco*,¹¹⁷ concettualità dalle diverse variabili, suscettibile di essere applicata a un momento della storia altro da quello seicentesco. Neobarocco, nozione multicomprendiva, sfuggente: immagine di un universo mobile e decentrato, sviluppo di narrazioni non lineari e di prospettive molteplici; organizzazione culturale con proprie strategie di rappresentazione; metafora atta a ridefinire la contemporaneità in

¹¹⁵ J.F.Lyotard, trad.it. *La condizione postmoderna, rapporto sul sapere*, cit.

¹¹⁶ Sul pensiero barocco rimando a: E.D'Ors, trad.it. *Del Barocco*, Rosa&Ballo, Milano, 1945; S.Sarduy, trad.it. *Barocco*, Il Saggiatore, Milano, 1980; J. Lacan, trad.it. *Il seminario Libro xx Ancora*, Einaudi, Torino, 1983; L.Anceschi, *L'idea del barocco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1984; G.Scarpetta, trad.it. *L'impuro*, pref.di B.H Lévy, Sugarco Edizioni, Milano, 1990; G.Deleuze, trad.it. *La piega. Leibiniz e il barocco*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1990; C.Buci-Glucksmann, trad.it. *La ragione barocca*, Costa&Nolan, Genova, 1992.

¹¹⁷ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari, 1987. Il termine è in realtà mutuato, come lo stesso autore esplicita, da G. Dorflès in *Architetture ambigue*, Dedalo, Bari, 1985

modo talvolta contraddittorio. Neobarocco, una categoria metastorica il cui «spirito» è rintracciabile «per reperimento di «figure» [...] e per tipizzazione di forme»¹¹⁸ che ne contraddistinguono le cifre stilistiche: instabilità, frammentismo, eccentricità, eccedenza, polidimensionalità, virtuosismo, eversione della citazione. Uno schema accattivante che ben si presta a chiave interpretativa di molte forme di produzione culturale odierna in una ottica di spaesamento ancora interna al postmodernismo. Un modello che a distanza di poco più di un ventennio denuncia tutta la sua inadeguatezza.

Gli inizi del XXI secolo, come ho cercato di delineare, offrono scenari radicalmente modificati. Si accumulano nuovi elementi di riflessione, necessitano nuove griglie interpretative. Si consuma il passaggio dalla celebrazione dell'apparenza all'esperienza della realtà, due opposti che nell'avventura dell'arte occidentale si confrontano, si rinnovano di continuo offrendo aspetti nuovi e inediti.¹¹⁹

L'intento di questo capitolo è volto alla individuazione di strumenti teorici idonei a dar ragione di questa nostra era di eclettismo di generi e stili, sfociata in una orgia visiva che *acceca*, in una «confusione del sensibile per molti versi analoga a quella del linguaggio babelico dove tutto sprofonda nell'indistinto»¹²⁰ e dove «l'accelerazione della realtà contemporanea [...] rimette in questione ogni "rappresentazione"»,¹²¹ enfatizza il «*turnover* di un'arte in permanente transito»¹²² nella quale lo schematismo delle opposizioni cede il passo alla permeabilità della compenetrazione.

Neo-Barocco vs Post-Human,¹²³ dunque. I due termini sono ingombranti, carichi di contraddizioni e apparentemente irriducibili, a cominciare dalla opposizione semantica dei suffissi: "neo" indica una ripresa generica di qualcosa che si è già svolto nel passato; "post", più che una semplice scansione temporale indica una frattura gnoseologica, una discontinuità radicale.

Un modello interpretativo che sfida se stesso, si propone di leggere il presente a partire da spunti di riflessione offerti dalla individuazione di affinità, divergenze e

¹¹⁸ O. Calabrese, *op.cit.*, p. 30

¹¹⁹ M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000, p. 3

¹²⁰ P. Virilio, trad.it. *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007, p.83

¹²¹ *Ibidem*, p.84

¹²² *Ibidem*, p.88

¹²³ Cfr. sull'argomento E. Viola, *Neo-Barocco vs Post-Human*, in «Barock. Arte, scienza, fede e tecnologia nell'età contemporanea», a cura di M. Codognato, E. Cicelyn, Electa, Napoli, 2009

sconfinamenti, espressi nei territori dell'estetico da una serie di caratteristiche, stilemi, riverberi di un'arte in bilico tra richiami neo-barocchi e suggestioni post-human.

Le categorie della «ragione barocca» (Buci-Glucksmann) trasferite alla lettura del post-human assumono una accezione semantica diversa e si mostrano utili alla individuazione di percorsi contigui e interdipendenti: «instabilità e metamorfosi» (Calabrese) divengono *mutazione*; «l'impuro» (Scarpetta) si offre come apertura alla alterità e all'*ibrido*; la «simulazione incantata»¹²⁴ del *tromp-l'œil* (Baudrillard) la cui seduzione è quella «acuta e metafisica, dell'abolizione del reale»,¹²⁵ si adatta agevolmente all'incremento della digitalizzazione che rende sempre più evanescente lo stesso confine tra reale e virtuale. La contaminazione si rivela con maggiore evidenza se si esaminano i lavori di una serie di artisti che, a cavallo dei due millenni, mutuano in maniera eteroclitica approcci e temi da entrambe le dimensioni, estendono ai registri interpretativi la loro tendenza oscillatoria e accogliente, sospesa tra pulsione neobarocca e derivate postumane, nella quale la realtà prolifera nei particolari attraverso un sistema di esuberanze e dissonanze. La persistenza di questi motivi assume il valore di un elemento eterogeneo, estraneo e inammissibile, una incompiutezza perenne in cui le forme «deformalizzate» attingono attraverso un movimento *qualitativo* nello spazio una materialità infinita di corpi e immagini. Questi processi dinamici di traduzione e ibridazione sollevano numerosi quesiti e mettono in discussione le fondamenta stesse dei progetti e dei sistemi teorici cui fanno riferimento. Per questi motivi quella che segue vuole essere una proposta aperta e interdisciplinare, un suggerimento, uno spunto interpretativo più che la dimostrazione di una tesi precisa; una prospettiva priva di ambizioni totalizzanti, che non ambisce a iscrivere un epifenomeno nella cornice rassicurante di un qualsivoglia “grande stile”. Una linea di tendenza, dunque, il frutto di un particolare modo di sentire, certo in linea con una precisa corrente, una “corrente di gusto” che attraversa i processi di transculturazione e di ibridazione in atto. Momenti fondanti, percorsi da un movimento oscillatorio di costruzione e decostruzione, di culture che nell'appropriarsi l'una dell'altra si traducono e si arricchiscono a vicenda: un procedere per piccole narrazioni valide che non vanno in cerca né di legittimazione né di linearità precostituita; dove il significato

¹²⁴ J. Baudrillard, trad. it. *Della Seduzione*, SE, 1997, Milano, p. 67

¹²⁵ *Ibidem*, p. 68

situazionale e contestuale diviene base essenziale dell'opera. Motivi tipici di un «periodo post-storico» o «post-narrativo», in cui lo sviluppo dell'arte non più desumibile da un generico riferimento al progresso, si presenta come una serie di singoli atti successivi e non come narrazione storica. Questo l'attuale scenario. «L'arte dopo la fine dell'arte». Dobbiamo imparare a comprenderla senza l'ausilio di alcun *métarécit*. Così, nel nome di Hegel, Arthur C. Danto.¹²⁶

2.2 La vertigine dell'inorganico: Cindy Sherman

Emblematico di questa tendenza ibridativa è il lavoro di Cindy Sherman, dove «l'emergere del corpo, lo sguardo che divora il soggetto, il soggetto che diventa spazio, lo stato di mera somiglianza»,¹²⁷ diventano motivi tipici sin dai primi lavori fotografici come *Untitled A-E* (1975), dove l'artista, trasformata dal trucco e dagli abiti, incarna diversi personaggi. La figura del clown, che ricorre frequentemente nell'immaginario di Sherman, associata alla maschera, all'infanzia e al divertimento, ma anche alla regressione e alla mostruosità, dà la misura del rapporto costantemente giocato tra l'artista e il soggetto, tra chi vede e ciò che è visto. Questo scarto dà allo spettatore la libertà di articolare e completare la storia dei personaggi che incarna, una caratteristica che attraversa e informa tutta l'opera dell'artista americana, il cui percorso non si ispira alla tradizione dell'autoritratto ma a quella del cambiamento di identità inaugurato da Marcel Duchamp e dalla sua «sorella tragica», Claude Cahun, portata adesso alla dimensione di una riappropriazione critica delle apparenze sessuali e sociali.

Sherman approccia alla fotografia con una attitudine performativa, anche se i suoi scatti non sono semplice documentazione di performance: le *mise en scène* minuziose dell'artista nascono per essere riprese dalla macchina fotografica e sono strettamente condizionate dal codice linguistico peculiare al mezzo: composizione, formato, inquadratura, uso espressivo delle ombre o dei colori. Gli *Untitled Film Stills* (1977-80) sono foto di piccolo formato dove l'artista interpreta i ruoli femminili più tipici degli anni Cinquanta-Sessanta tratti dal cinema americano o dal neorealismo italiano.

¹²⁶ A. C. Danto, trad.it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p. XIII. Dello stesso autore si veda anche trad.it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2008

¹²⁷ H. Foster, trad.it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, ed.it.Postmedia books, Milano, p.161

L'insieme, non sprovvisto di nostalgia, rimanda alla diffusione su grande scala, dal cinema alla stampa, di modelli femminili presentati come miti e implicitamente destinati a definire la femminilità e il desiderio ad essa collegata.

Sherman recupera gli schemi triti della comunicazione cinematografica rappresentati come "pose" tratte da film immaginari, resi stranamente familiari per la tipicità delle situazioni e l'aspetto delle protagoniste, impersonate sempre dall'artista, tutte caratteristiche che *in nuce* già annunciano i motivi topici della sua ricerca: l'uso del travestimento, la parodia degli stereotipi imposti dalla società alla donna, il ricorso ad immagini mutate da un immaginario mediatico comune, l'imitazione di codici linguistici appartenenti alla cosiddetta sottocultura, lo straniamento delle ambientazioni. Al primo lavoro fa seguito una seconda serie fotografica dedicata ancora al cinema e ai suoi finti paesaggi costituiti da retroproiezioni: le *Rear Screen Projections* con le quali inserisce l'utilizzo del colore per stagliare la protagonista dal fondo delle immagini, mentre gli atteggiamenti e le pose rimangono inconsapevoli dell'osservatore, al quale viene riproposto un ruolo voyeuristico.

Per la rivista *Artforum* Sherman crea nel 1981 *Centerfolds / Horizontals*, una delle sue opere più contestate, nella quale indaga i codici visivi della fotografia creata per le riviste pornosoft e dove l'immagine della donna, complici le inquadrature orizzontali e le riprese dall'alto, risulta fragile ed umiliata. Queste foto provocano pareri all'interno della rivista talmente contrastanti che non verranno mai pubblicate.

Quasi in risposta alle critiche nasce *Pink Robes*, gruppo d'immagini con un tema analogo, nelle quali al contrario un formato verticale, lo sguardo diretto all'obiettivo e l'espressione della modella, nonché l'uso più espressionistico del colore, forniscono una chiave di lettura ben diversa. Stesse modalità per le foto di moda che vengono commissionate a più riprese da stilisti e riviste del settore, nelle quali l'accento è posto, oltre che sulla bizzarria delle modelle, su una particolare impressione di artificialità da mascherata.

L'uso del travestimento ricorre ossessivamente nell'opera di Cindy Sherman, più volte interpretato, oltre che come ricerca all'interno di un discorso sul *gender* all'interno dei cosiddetti *queer studies*,¹²⁸ come una ricostruzione dell'identità personale in continuo

¹²⁸ Da molti anni, specialmente in ambito nord-americano, si è sviluppato un vasto dibattito sull'esistenza di uno «specifico omosessuale». All'interno del più vasto campo del gender, i *queer studies* si sono progressivamente

sdoppiamento. I richiami alla psicoanalisi, ancor più che all'analisi proppiana della favola, sono molto evidenti in *Fairy Tales* (1985-89), opera commissionata dalla rivista «Vanity Fair» nel 1985, dove l'artista introduce l'uso di protesi che rimandano sia al mondo dei giocattoli sia a quello della medicina. La moda è il dominio allo stesso tempo di uno scambio tra la proiezione di sé e i codici dell'apparire e Cindy Sherman ne defunzionalizza le regole producendo immagini disturbanti e talvolta morbose, in contrapposizione alla pratica dominante della stampa specializzata.

Con le successive serie di fotografie, a partire dall'allucinata digressione quasi *aniconica* di *Disasters* (1985-89), l'*abietto* si sposa al barocco, la dissoluzione organica si associa alla deformità: immagini ributtanti di quelli che si scoprono essere cibi ma sembrano, a prima vista, i poveri resti di una tragedia. Un'estetica del frammento assolutizzato ed eternizzato nella cornice dell'opera che prepara alla svolta inorganica delle *Sex Pictures* (1992), in cui l'artista ibrida spregiudicatamente materiale pornografico, protesi mediche, macchine gonfiabili, rimontando il tutto in maniera incongrua; tracce che diventano manifestazioni di un linguaggio isterico del corpo, ridotto a protesi da reinventare e riassemblare a proprio piacimento: *Untitled 261* (1992) raffigura un corpo. A una prima occhiata non si capisce se si tratta di un corpo maschile o femminile. La testa, in primo piano, è rovesciata e la capigliatura, rada, sfuma nell'ombra in basso. Forse è una donna dai capelli corti, ha le braccia ripiegate all'indietro. La parte superiore comprende un seno nudo e un bacino con il sesso femminile ben distinguibile, un sesso glabro; il corpo è appoggiato su un tessuto di colore rosso pieno di pieghe. Forte è il riferimento alle opere di Hans Bellmer, sperimentatore estremo del corpo. La presenza anatomica del sesso, i rudimenti di una metafisica del voyeur, la capacità delle membra di sdoppiarsi e riarticolarsi in una serie di doppi allucinatori pervadono l'opera dell'artista surrealista caricandola di un erotismo ossessivo, di una tensione psichica a tratti morbosa che trova qui una sorta di contraltare critico. Si può fare ugualmente riferimento all'opera di Pierre Molinier, costantemente sospesa tra dimensione onirica e pornografica, in cui l'artista mette in scena se stesso in una evocazione esplicita del piacere che diventa la proiezione della perversione collettiva, abilmente celata tra le maglie del perbenismo della società

ampliati, passando da un'iniziale rappresentazione enfatica di eventi, fatti storici, testi letterari e artistici riguardanti direttamente persone omofile, o vicende che con esse possono esser messe in relazione, a un più ampio e ambizioso progetto di rilettura del presente in chiave esclusivamente omosessuale.

borghese. Diversamente Cindy Sherman gioca sulla distanza e sul senso di repulsione, «demitizza il corpo e limita se stessa facendosi clone o mettendo insieme pezzi di corpi estranei: il risultato finale è a metà strada tra l'animale e l'uomo, il corpo e la protesi, una bambola e un oggetto sessuale inanimato».¹²⁹

Gli spunti surrealisti percorrono sin dall'inizio l'opera dell'artista, nella forma ora del *dépaysage* delle ambientazioni, ora di un pervasivo senso dell'onirico, ma acquistano adesso un peso preponderante che sembra spingere la figura dell'artista/protagonista dell'immagine in secondo piano. Gli oggetti invadono la scena e “arbitrariamente accostati” danno vita ad una realtà grottesca, al limite del carnascialesco, per questo motivo una parte della critica lega il lavoro di Sherman a un immaginario caro a Bakhtin e ai suoi studi su Rabelais, allo scopo di leggere in queste opere il senso di un'epoca decadente, presaga di un cambiamento epocale, riferimento tra l'altro sempre rigettato dall'artista, che invece dichiara di attingere a piene mani dall'immaginario collettivo mediatico ibridato con i codici visivi colti del riferimento alla storia dell'arte, come nei celebri *History Portraits* (1988-90), serie che ricalca pedissequamente la ritrattistica classica, dove Sherman torna protagonista del proprio lavoro per incarnare modelli immaginari della storia della pittura figurativa in modo deliberatamente artificiale e caricaturale.

Le *Horror and Surrealist Pictures* (1994-1996) utilizzano ancora protesi e maschere al posto dei visi, mentre l'artista non appare sempre nell'immagine. Con questa serie Sherman inizia ad impiegare trucchi fotografici, come la doppia esposizione cara ai Surrealisti, già presi di mira nel titolo e apertamente parodiati: il fantastico e il sesso perdono qui ogni potere di fascinazione e l'evocazione del piacere si cancella di fronte a quella del disgusto. Con *Masks* (1994-96) il viso dell'artista lascia il posto alle sembianze reificate e fisse di queste ultime. Maltrattata, mutilata e insanguinata la maschera non rinvia ad un ipotetico viso nascosto, ma diventa un oggetto autonomo, vivo, una sorta di *pendant* mostruoso dell'automa dell'*Uomo della sabbia* di Hoffmann, da cui Freud deriva la nozione di straniamento inquietante. La sparizione della presenza umana si conferma anche con *Broken Dolls* del 1999: le bambole, amputate e poste in pose oscene rinviano alla parte oscura e pulsionale dell'infanzia che la società cerca di addomesticare rimuovendola o dominandola secondo i vari codici definiti

¹²⁹ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, .cit., p.46

dalle varie culture e dalle varie epoche. In *Hollywood/Hampton types* (2000-02) i personaggi rappresentano attori mancati o dimenticati che posano per una foto che serve a rilanciare il loro lavoro. Cercano di “vendersi” al loro meglio e sembrano quasi implorare lo spettatore di assumerli. I costumi e gli accessori parodizzano il gioco delle identità sociali. L'identità viene abbassata al livello di un ruolo d'attore o all'immagine che prestiamo agli altri. Nella recente serie dei *Clowns* (2003-04) l'uso del digitale permette di realizzare fondi di colori vivaci e montaggi di numerosi personaggi, riassume e condensa la dimensione carnevalesca dell'opera di Cindy Sherman e tutto quello che la sua ricerca può avere di contraddittorio e di eccessivo. Un modo indiretto e parodistico di mettere in questione l'arte e la vita.

Sherman da sempre mette in scena una miriade di alter-ego, un viaggio artistico esistenziale all'interno di tutte le identità possibili, espressione di un *nomadismo identitario* che accomuna il suo *modus operandi* ad una serie di artisti che nel nome di Duchamp e Claude Cahun giungono ai giorni nostri, e mi riferisco a Gilbert&George, ORLAN, Luigi Ontani, EVA&ADELE. Prospettive diverse declinate attraverso le rispettive poetiche ma tutte radicali nell'affermare il diritto soggettivo di una identità nomade, costantemente in transito, fluttuante, in cui il corpo dell'artista diventa il medium plasmabile per farsi altro da sé, per reincarnarsi in una sorta di inconscio collettivo in cui si sedimentano le esperienze culturali e sociali della collettività per dare un senso ulteriore al concetto di autorappresentarsi: ovvero rappresentarsi e riconoscersi attraverso la propria rappresentazione.

2.3 il trauma e l'abiezione

L'arte degli anni Novanta, è caratterizzata da un vigoroso *ritorno del reale*.¹³⁰ Hal Foster sostiene che esistono due tipi di reale: il “reale osceno”, delle cose troppo vicine da essere rappresentate, relativo a cose che resistono al simbolico, in cui il corpo, danneggiato, malato, o morto è presentato come evidenza, e un reale della specificità con cui le opere sono pensate rispetto ai luoghi, e l'unico punto in cui questi due imperativi possono convergere è la fascinazione presente per il trauma. Quest'ultimo risulta anzi essere la nozione più adatta a interpretare il presente dell'arte. Le categorie del disgusto e dell'abiezione rientrano prepotentemente nella riflessione estetica e il

¹³⁰ H. Foster, *op.cit.*

cadavere ne costituisce l'oggetto perturbante per eccellenza¹³¹, il luogo «in cui terrore e abiezione, repulsione e attrazione si avvicinano e si confondono nell'esperienza ambivalente e ancipite del disgusto».¹³²

L'attenzione degli artisti si concentra sugli aspetti più crudi e violenti della realtà, tematica legate alla morte e al sesso acquistano un valore predominante. Diversamente dal passato, non si tratta più di una rappresentazione veristica o verosimigliante ma di una ostensione diretta e priva di mediazioni simboliche di eventi che suscitano sgomento, ripugnanza. «Il luogo decisivo di questo realismo estremo diventa così l'incontro tra l'essere umano e la macchina, tra l'organico e l'inorganico, tra il naturale e l'artificiale».¹³³

La nozione di *abietto* ha grande diffusione in questi anni nell'arte e nella critica. Secondo la definizione di Julia Kristeva, l'abietto è ciò di cui mi devo liberare *in modo da essere un io*, una sostanza caricata psichicamente, spesso immaginaria, che si situa da qualche parte tra un soggetto e un oggetto, qualcosa di estraneo, ma allo stesso tempo intimo, atto a svelare la fragilità dei nostri limiti. L'abiezione è una condizione nella quale la soggettività è messa in crisi e i *significati collassano*.¹³⁴ «In un mondo dove l'Altro è sprofondato, dichiara Julia Kristeva, lo scopo dell'artista non è più di sublimare l'abietto, di elevarlo, ma di scandagliarlo, di penetrare "l'origine" senza fondo che è la rimozione originaria».¹³⁵

Ne *Il disagio della civiltà* (1930) Freud afferma che la civiltà si fonda sulla rimozione del corpo basso, dell'analità e dell'olfattivo e sul privilegio del corpo eretto, della genitalità e della vista.¹³⁶ «La bocca, l'ano, il fallo non sono solo degli orifizi del corpo, ma le vie del suo *contatto* col mondo, vie consentite o interdette, percorse da un piacere riconosciuto o sospetto. [...] Un mal-essere di questi organi è un'impossibilità a essere, a esteriorizzarsi; è un disequilibrio dell'esistenza, costretta a vivere nel proprio corpo la sua impossibilità o incapacità a progettarsi un mondo».¹³⁷ L'arte degli anni Novanta sembra pervasa di avvillimento e rigetto, confusione e spaesamento,

¹³¹ Cfr. H.Foster, cit, pp. 133-163

¹³² M.Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000, p.4

¹³³ *Ivi*, p.5

¹³⁴ J. Kristeva, trad.it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, ed. it., Spirali, Milano, 1981, p. 4

¹³⁵ *Ivi*, p.20

¹³⁶ S. Freud, trad.it. *Il Disagio della civiltà*, in "Opere", vol. X, Boringhieri, Torino, 1967-1993

¹³⁷ U. Galimerti, *Il corpo*, Feltrinelli Editore, Milano, 2007, p.278

sporczia e deiezioni. Emergono detriti sociali e residui corporali. Gli artisti indagano condizioni e sostanze che si oppongono all'ordine sociale costituito.

La tendenza escrementizia nell'arte contemporanea potrebbe intendere un ribaltamento simbolico, un tentativo di rovesciare la concezione primaria della civiltà per annullare rimozione e sublimazione attraverso una rinnovata ostentazione dell'anale e del fecale, che esprimono il primitivo, l'ancestrale ricambio del corpo col mondo. Un *fil rouge sottile* attraversa l'arte del XX secolo: dal macinino di caffè di Duchamp passa per la *Merda d'artista* di Manzoni, ironica affermazione della soggettività del'artista; dalle pratiche oltraggiose di Mike Kelley a quelle di Paul McCarty; da quelle maggiormente esistenziali di John Miller e Kiki Smith alla parodia brutale della *Cloaca Turbo* di Wim Delvoye.

Numerosi gli artisti che mettono in scena la regressione come espressione di protesta e di sfida, aspetto che assume caratteri particolarmente aggressivi nel lavoro di Paul Mc Carthy, artista che fin dagli anni Settanta si sofferma sulla patologia della trasgressione, attacca le figure convenzionali dell'autorità maschile tramite maschere grottesche e costumi bizzarri. In *Il mio dottore* (1978), il protagonista maschile partorisce sanguinosamente dalla testa una bambola, una sorta di Zeus versione *splatter* da film dell'orrore. Negli anni Ottanta e Novanta Mc Carthy espone come installazioni le tracce residuali delle sue performance - animali di pezza, bambole e arti artificiali, *object trouvé* che rifunzionalizza talvolta in macchine celibi che inscenano situazioni oltraggiose, ai limiti dell'osceno. Lo stereotipo di base si spinge fino all'esaltazione del grottesco: liberi accoppiamenti di figure sfidano tutti i confini tra le differenze - vecchio e giovane, umano e animale, persona e cosa - scompaginano i registri interpretativi, dissolvono le strutture identitarie. Paul McCarthy mette in scena conflitti e dilemmi di personaggi ibridi e oppressi da cliché che interpreta con l'aiuto di maschere e travestimenti. Le sue azioni sono sempre a sfondo sessuale, messe in scena teatrali e drastiche di processi e atti in parte considerati tabù, come la nascita e la morte, il coito, la sodomia e la masturbazione. Spesso l'artista viene paragonato agli esponenti dell'Azionismo Viennese per l'icasticità dell'impatto e la brutalità delle situazioni, ma la sua strategia estetica in realtà non è interessata all'autenticità delle sensazioni represses e a istanze psicoanalitiche, ma è incentrata sull'impatto mediatico e sull'incidenza delle strutture sociali sul comportamento individuale. L'uso ossessivo

di materiale fluido come il ketchup o la maionese, sostituti pop dei fluidi corporali, è un segno della condizione alienata dell'individuo americano. L'analisi di McCarthy non parte quindi dalle scaturigini dell'inconscio ma dai simulacri della vita normale, si nutre di Hollywood, di serie televisive e dei fumetti, di *Bmovie* e Disneyland; elementi diversi che confluiscono in una visione riflettente le dinamiche dei rapporti sociali per sottometerli a una simbolica devastante, tragicomica e di compiaciuto cattivo gusto.

Una poetica eversiva e irriverente che torna in Mike Kelley, con il quale McCarthy realizza numerose collaborazioni come *Heidi* (1992), dove l'elvetica, stereotipata famiglie strappalacrime cede il passo a un *Bmovie* dell'orrore americano. Kelley dispiega capovolgimenti carnevaleschi dei personaggi e inversioni dei ruoli soprattutto in riferimento alle convenzioni sociali e ai bagagli culturali; è molto attento alle connessioni tra l'oppressione sociale e la sublimazione artistica, tra le gerarchie all'interno delle classi e i valori all'interno della cultura.

Se la fascinazione per l'inorganico nell'opera di Cindy Sherman prevede la presenza costante, ingombrante del corpo umano e una perenne auto-rappresentazione dell'artista, diversamente nell'opera di Robert Gober il corpo diviene presenza invisibile, negato, presente solo per frammenti, allusioni, tracce sparse che rivelano le esperienze inquietanti delle realtà comuni.

Il corpo si offre come frammento, ostensione di ciò che è abietto, *ab-iectum* e quindi messo da parte, nascosto, disprezzato. L'artista allestisce la scena caricandola di rimandi fisici e psicologici, lascia degli indizi, le prove di una presenza passata e transitoria che rimanda una atmosfera un po' angosciata da scenario quotidiano americano. La sospensione di una presenza percepibile ma non visibile, un ambiente emotivo creato di volta in volta dall'incontro perturbante con un oggetto. Gober recupera e ricostruisce maniacalmente tutti gli oggetti che presenta: una sediolina di plastica, un pacco di fazzoletti di carta, un lavandino, una bacinella, una bottiglia di gin. Dai muri sbucano gambe e braccia oltre a grandi lavandini bianchi che rimandano atmosfere ospedaliere, valigie con dentro acquari, torsi metà donna e metà uomo, cesti di frutta con dentro fucili: tutto un mondo mai macabro, mai effettivamente violento, mai gratuito, che gira e racconta una visione spiazzante e crudele di un mondo allucinato, incongruo, richiama sovente i rapporti intricati tra esperienza estetica, desiderio sessuale e morte, si interessa alla memoria e al trauma. I suoi *tableaux*

evocano situazioni enigmatiche più che eventi reali, immettono in uno spazio ambiguo: «proprio mentre interroga le ragioni del desiderio, Gober considera anche la natura della perdita. In effetti rielabora l'estetica surrealista del desiderio, fortemente eterosessuale, in un'arte della melanconia e del lutto, qui con una sfumatura omosessuale, un'arte di perdita e sopravvivenza nell'età dell'Aids».¹³⁸

Questi artisti sviluppano una ricerca tesa alla «ripetizione dell'esperienza traumatica», in cui l'arte diventa un luogo dove trovare la memoria o la fantasia e qualche volta come accesso simbolico a un evento, nel quale l'opera diventa un luogo dove si può tentare un «trattamento o un esorcismo».¹³⁹ In Kiki Smith la poetica della traccia organica, del residuo teratologico, sono trattati in maniera altamente simbolica, sospesa tra sublimazione e pulsioni dell'inconscio, tra figurativo e astratto, tra asciuttezza espressiva e seduzione della materia, tra maschile e femminile, aggressione e passività. «A volte creo immagini dure, dichiara l'artista, ma per me sono tentativi di sopravvivenza. Sono una persona molto ottimista e parte del mio lavoro riflette questa volontà di sopravvivere».¹⁴⁰ Costante nel suo lavoro è l'attenzione sul corpo: un corpo smembrato, lacerato, mostrato nelle sue parti più nascoste. L'artista utilizza spesso materiali malleabili per ricordare la materia di cui siamo fatti, la difficoltà di tenere i fluidi corporali sotto controllo, la deperibilità della carne: «nella fisicità dei materiali si trova e si costruisce il significato dell'opera d'arte [...] la cera, la carte e il vetro sono semitrasparenti, traslucidi, la luce li attraversa, hanno proprietà simili alla pelle. Questi materiali danno l'impressione di essere un materiale vivo, il che è importante nel mio lavoro».¹⁴¹ Come la Bourgeois, Smith evoca spesso i traumi del rapporto tra madre e figlio, rievoca le proprie paure e le formalizza per esorcizzarle. In questo senso l'opera di Smith diviene introiezione catartica del reale, luogo dell'esperienza, sede del ricordo. L'artista spesso realizza residui teratologici del corpo umano, realizza colature di organi e ossa, come cuori, uteri, bacini, costole, in diversi materiali. *Intestino* (1992) ad esempio, è una linea raggrumata in bronzo, lunga quanto un vero intestino, distesa inerte sul pavimento. Una pulsione mortifera attraversa il lavoro dell'artista, spesso la

¹³⁸ Y.A. Bois, B. Buchloh, H.Foster, R. Krauss, trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit., p.646

¹³⁹ Ivi, p.645

¹⁴⁰ K.Gregos, *L'arte rimanda a ciò che è assente*, in "Contemporanee. Percorsi, lavori e poietiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi" a cura di E. De Cecco e G. Romano, Costa&Nolan, Ancona-Milano, 2000, p.151

¹⁴¹ Ivi, p.149

perdita delle interiora è metaforizzata come perdita del sé e si concentra sul corpo materno, come in *Favola* (1992), figura femminile nuda carponi che trascina una lunga escrescenza formata da viscere sparse. Il tema della mutazione si intravede in *Pozza di sangue* (1992): una bambina malformata, realizzata in un bronzo rossastro che ne enfatizza la drammaticità, è bloccata in posizione fetale e apparentemente tranquilla, ma nasconde sul retro una inquietante spina dorsale formata da una doppia fila di ossa sporgenti che somigliano vagamente a denti.

2.4 L'esplosione della Young British Art

La cifra caratteristica degli (ex) *Young British Artists* è data da una certa icasticità, generata da «una attitudine nuova e radicale al realismo, o piuttosto alla realtà e alla vita reale stessa».¹⁴² Artisti come Damien Hirst, Jake & Dinos Chapman, Marc Quinn e compagni mettono in atto, senza mediazione alcuna, «una memorabile metafora di molti aspetti dei nostri tempi, presentati con serietà e humour (spesso nero), e in un'una straordinaria varietà di materiali e approcci, sia tradizionali che inaspettati».¹⁴³ D'altronde «la grandezza delle immagini è quella di evocare sia la realtà che la sensazione. [...] . Ciò che è strano, il misterioso, il mostruoso la fantasia della scienza, l'anormalità del normale e la normalità dell'anormale: tutto è celebrato attraverso la creatività degli Young British Artist. [...] . Il sangue deve continuare a scorrere»,¹⁴⁴ scrive Sir Norman Rosenthal nel catalogo di *Sensation*, mostra da lui curata, negli spazi della Royal Academy nel 1997 e assurta a simbolo della cosiddetta *Young British Art*. Centodieci le opere scelte dalla collezione di Charles Saatchi, tra cui la famigerata *Myra* di Marcus Harvey che fa scandalo. Nel 1998 la mostra raggiunge Berlino dove la collezione di Charles Saatchi viene esposta all'Hamburger Bahnhof senza particolari incidenti. Nel 1999 *Sensation* approda infine a New York al Brooklyn Museum of Art, dove ancora una volta è accolta tra numerose polemiche e stavolta a tenere banco e ad attirarsi le ire del sindaco Giuliani è la *Holy Virgin Mary* di Chris Ofili, una Madonna nera realizzata con sterco di elefante e una serie di orifizi femminili che la circondano a mo' di puttini.

¹⁴² N. Rosenthal, *The blood must continue to flow*, in "Sensation. Young British Artists form Saatchi Collection", Thames&Hudson, London, 1997, p.10

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Ivi*, p.11

Queste le tappe salienti di un fenomeno sorto dall'incontro fra il sistema delle scuole d'arte inglesi e l'imprenditorialità del pubblicitario e collezionista Charles Saatchi, carico di conseguenze per gli equilibri del sistema dell'arte e che dà luogo, in tempi postcoloniali di revisione della nozione di *Englishness*, a quella rinascita dell'arte inglese che nel 2001 alla Tate Modern si sarebbe poi tradotta nell'esposizione autocelebrativa di *Century City*, dove, di fatto, Londra costituiva il culmine, sia temporale che architettonico, delle esperienze artistiche del Novecento.

Sensation è allo stesso tempo la consacrazione di un processo innescato nel 1988 da uno studente d'arte del Goldsmith College, Damien Hirst, che progetta, organizza e promuove *Freeze* (1988), mostra di lavori suoi e di altri sedici studenti del Goldsmith allestita presso i Docklands Warehouse di Londra, che può essere considerata l'atto di nascita della cosiddetta *New British Art*, definizione di comodo, poiché questi artisti, le cui tematiche, per certi versi afferenti la temperie postumana, «non sono mai stati considerati un movimento. *Freeze* ha segnato piuttosto un momento, una combinazione di tempestività, talento, ambizione e atteggiamento mentale»¹⁴⁵

Damien Hirst, artista culto di questa generazione, espone a *Sensation The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1992), un mostruoso squalo tigre immerso in una teca che fluttua sospeso in una soluzione di formaldeide. Hirst è uno degli artisti più popolari e controversi del nostro tempo. Le contraddizioni della società postindustriale, l'eterna sublimazione della decadenza e della morte nonché le ambiguità del progresso tecnico-scientifico contraddistinguono la sua ricerca, un *modus operandi* che tende al sensazionale, al fascino perverso della provocazione. Hirst ha creato negli anni una cifra stilistica inconfondibile, caratterizzata da un linguaggio aggressivo e brutale, di grande impatto emotivo e visivo. Soprattutto conosciuto per i lavori della serie *Natural History*, che presentano animali in vetrina sospesi in formaldeide, mette in questione il significato stesso della vita e la fragilità dell'esistenza biologica. Per Hirst la vetrina, memore della lezione minimalista, funziona allo stesso tempo come finestra e come barriera, seducendo lo spettatore attraverso la presenza di una cornice/diaframma che contiene e allo stesso tempo oggettivizza il soggetto della sua opera. Teca in vetro e bacheche che racchiudono

¹⁴⁵ A. Searle, *Un decennio di arte britannica*, in "Arte in Europa 1990-2000", a cura di G. Maraniello, Skira, Milano, 2002, p.42

animali interi (*Heaven*) o sezionati (*Black Sheep, Divided*) conservati in formaldeide, insetti eternizzati nella cornice rassicurante dell'opera - mosche (*Black Sun*) o farfalle bloccate nel loro ultimo volo (*Beautiful, Beautiful You*) - richiamano il ciclo della vita e il conflitto esistenziale con il quale l'essere umano è costretto a confrontarsi. Hirst mette in scena il contrasto tra il moderno culto del benessere e l'inesorabile decadenza del corpo, tra la fragilità e la forza, tra l'aspirazione all'immortalità e l'ineluttabilità della morte. Il richiamo alla tradizione, dalla ripresa del modello iconografico della *vanitas* e del *memento mori* (*Karma*) ai modelli desunti dalla storia dell'arte (*Saint Bartholomew, Exquisite Pain*), evocano una dimensione lugubre, allucinata e *traumatica*. Le opere dell'artista si nutrono di una certa spettacolarizzazione dell'orrore che ingenera al loro cospetto un doppio moto di attrazione-repulsione, restituiscono una atmosfera opprimente e angosciata sospesa tra tangibile e visibile, onirico e visionario, nel tentativo di formalizzare la transitorietà del vivente ma al tempo stesso di proclamare la vittoria della scienza sulla carne, di ribaltare il senso evangelico della fine, dando al rapporto tra arte, scienza e religione un sapore di sfida. Espressioni contrastanti e dissacratorie, dell'ultimo afflato romantico di un artista, traslato nell'inquietudine della società contemporanea.

Un *modus operandi* che appartiene anche a Dinos&Jake Chapman, altro esempio emblematico di una tendenza oscillatoria che unisce alla icasticità della *BritArt* un gusto ironicamente divertito per il grottesco. Nelle serie *Zygotic Acceleration* (1995) e *Tragic Anatomies* (1996), i due fratelli assemblano una serie di corpi che si fondono in una moltiplicazione di braccia e di gambe spesso incollati tra loro da enormi genitali che si aprono come voragini e si delocalizzano sul viso di mutoidi inquietanti al posto di nasi, occhi, bocche, funzionando contemporaneamente da sfintere, cicatrici e organi sensoriali. Forme chimeriche che non appartengono ad alcuna tassonomia riconosciuta, miscugli di parti del corpo indefinibili che si situano incerti tra organi, articolazioni e membra. Opere che rigurgitano ibridi, cloni, mostri, innesti frutto di una genetica impazzita, dove fusione, trasformazione e mutazione polimorfa restituiscono un insieme decisamente disturbante. Non siamo neanche completamente certi dello stadio vitale di questi esseri: sono ragazzi o adulti, neonati o aborti? Cancri o giocattoli mostruosi? Un segno orrifico che contraddistingue anche la successiva produzione dei due artisti, che si nutre, come nel caso di Hirst, del rapporto costante con la storia

dell'arte. Numerosi ad esempio i lavori ispirati ai *Disastri della Guerra* di Goya, dalla omonima scultura che diede loro la notorietà nel 1991 alla serie di 83 incisioni (*Disasters of War III*, 2000) che rappresenta il contraltare contemporaneo al grande artista spagnolo e allo stesso tempo ben descrive la ricerca dei Chapman, sospesa tra bellezza e sofferenza, *humour* e orrore, sublime e perversione, infantile e diabolico. L'immaginario già apocalittico dell'originale si arricchisce di una serie di spunti contemporanei: dalla simbologia nazista ai riferimenti desunti dai fumetti *splatter*. Una varietà di stimoli visivi eterogenei, dalla tradizione aulica alla cultura popolare. Una strategia che torna enfatizzata negli *Hellscapes*, lavori caratterizzati da una oltraggiosa contaminazione di linguaggi, stili e contesti diversissimi, all'incrocio tra racconto storico, religioso e fantascientifico, atta a presentare una apocalittica istantanea del ventesimo secolo. Lo schema iconografico dell'«Andata al Calvario» e della «Crocefissione» incontra le efferatezze naziste. Le rappresentazioni allegoriche del «Trionfo della Morte» e delle «Danze Macabre» l'immaginario preso in prestito dal cinema di Hollywood: dagli innumerevoli teschi infilzati sui pali di *Apocalypse Now* all'osceno lavoro sartoriale in pelle umana del *Silenzio degli Innocenti*. Recuperando una accezione del barocco *mortifera*, i Chapman ne utilizzano a sazietà gli elementi della grammatica formale: la ridondanza, lo sdoppiamento, la bipolarità, la teatralizzazione, il piacere dell'artificio, la trasgressione ingegnosa, la complessità del dettaglio enfatizzato, la metamorfosi che cede qui il passo alla mutazione, motivo topico che unifica la loro variegata produzione. Un panorama desolato da possibile (e mai auspicabile) *day-after*.

Una costante, pessimistica riflessione sulla natura umana, la vita e la morte, contraddistingue anche la strategia estetica di Marc Quinn. *Self* è la celebre opera che l'artista presenta a *Sensation*, una scultura della propria testa «plasmata» con 4,5 litri del proprio sangue congelato e tenuta in vita da una speciale teca frigo (e liquefatti nel 2002 quando un operaio ha staccato accidentalmente il filo della corrente) che gli dona immediata notorietà. Il tema della conservazione, del mantenimento delle forme viventi per preservarle dal fluire del tempo è da sempre una costante del suo lavoro. I *Cybernetically engineered clone rabbit* ad esempio, sono conigli sventrati, scannerizzati, clonati in digitale e ricomposti in varie misure e posizioni: reclinati, spesso eretti, scavati dall'interno. Nel corpo incavato si custodisce la vita sospesa

come un fossile. Bellezze interne, combuste, patinate, bloccate in uno stato di eterna quiete. Forme de-generative che trasgrediscono la misura e l'ambiente. Forme biologiche che si collocano in un clima artificiale per dare vita a stati trasgressivi del corpo messo al mondo. Alla fine degli anni novanta Marc Quinn incontra il marmo italiano. La scelta di un materiale classico opera uno slittamento semantico: la scelta della materia celebra l'antica compostezza del corpo greco. Composti come in un *Antiquarium*, i lavori della serie *The Complete Marbles*, come *Alexandra Westmoquette* (2000) e *Peter Hull* (1999) sono sculture dalle superfici levigatissime, belle come l'ideale classico al quale evidentemente fanno riferimento ma completamente ribaltate di senso: se l'ideale classico esprime un ideale di bellezza assoluto sancito dal canone policleteo, i cui resti musealizzati si ritrovano spesso senza arti perché danneggiati dalle ingiurie del tempo, i marmi di Quinn mostrano corpi nati e scolpiti *ab origine* imperfetti. I personaggi eterizzati nelle superfici di candido marmo sono atteggiati in una classica compostezza, affetti da gravi malformazioni, tutte impietosamente esibite nello spazio dell'opera. L'artista eleva in questo modo il frammento a principio attivo di una nuova indagine, ne recupera l'autonomia espressiva, ribalta polemicamente il procedimento archeologico. Il frammento non è più metonimico, diventa adesso l'elemento base di una nuova unitarietà per una concezione di bellezza *altra*, diversa dai canoni generalmente accettati dalla società. «Ho considerato che le stesse persone che amano la scultura antica priva di alcuni frammenti avrebbero reagito in modo completamente diverso di fronte a una persona con un corpo simile che non fosse però un frammento. È stata la rivelazione di questa contraddizione a consentirmi di realizzare sculture di marmo che sentivo adeguate al presente, dichiara l'artista»,¹⁴⁶ che evita di «caricare l'oggetto di una drammaticità propria, ma ne consente una riappropriazione estetica di carattere intimista sfidando i criteri dell'arte classica».¹⁴⁷

I supporti chimici, liquidi e polverosi tornano nelle opere della serie *Chemical Life Support Innoscience* (2004) è ad esempio una scultura che ritrae il figlio dell'artista, plasmata mischiando alla polvere di marmo il latte artificiale con cui il ragazzo è stato

¹⁴⁶ M. Quinn, *Intervista con Rod Mengham*, in "Marc Quinn", a cura di A. Bonito Oliva e D. Eccher, Macro Electa, Milano, 2006, p.140

¹⁴⁷ A. Fiz, *In quale stile dobbiamo costruire?*, in "Intersezioni 3 – Balkenhol, Delvoye, Quinn", a cura di A. Fiz, Electa, Milano, 2007, p.27

nutrito da neonato. Quest'opera riporta all'orizzonte la sintesi materiale costitutiva della forma, riallaccia i percorsi di arte e vita che Marc Quinn radicalizza con *Sky* (2005) che riproduce la testa del figlio dell'artista, realizzata utilizzando la placenta umana e il cordone ombelicale del bambino, opera perennemente custodita in una colonna-teca a una temperatura costante di -17°, condizione necessaria per conservarla senza che si deteriori. Sulla vertigine dell'*Art Biotech* giunge il poetico *DNA Garden*, lavoro che ricompone in pannelli di gelatina 77 profili di DNA per un paradiso artificiale: una donna, un uomo e 75 piante. Tassonomia genetica e sintesi suprema dell'arte generativa dell'artista che segna il compimento della ricerca contemplativa di un'etica comune ai corpi. Sulla stessa linea si situa *DNA of Sir John Sulston*, ritratto genomico del premio nobel e pioniere del progetto genoma «blue print», commissionato dalla National Portrait Gallery di Londra. Marc Quinn ha realizzato questo «ritratto concettuale» con il DNA di Sir John frammentato in segmenti e replicato da batteri immersi in gelatina traslucida. Icona dell'intera trasparenza corporea e traccia genetico barocca che in ogni momento può (essere fatta) esplodere. «Natura e antinatura concorrono nell'opera di Marc Quinn a realizzare un armistizio tra la catastrofe del tempo e il nostro desiderio di durata. L'arte sembra al servizio di un sogno di onnipotenza, quello di eternare il nostro presente, espellere allegramente ogni speranza di futuro nel *hic et nunc* di un'opera che, attraverso la contemplazione, trattiene lo spettatore sulla felice soglia dell'eterno presente».¹⁴⁸ Un'accezione della scultura a 360°, che abbraccia classicità e biologia.

2.5 Tra reale e virtuale

«Il livello attuale della mutazione antropologica, avverte Francesca Afano Miglietti, è reso evidente da una cultura della merce che non individua più i campi emozionali; è la messa in discussione dei sistemi che propongono un unico modello a cui adeguarsi, sistemi che si auto-replicano».¹⁴⁹ A questa situazione gli artisti reagiscono con la produzione di «opere che realizzano corpi privi di fisicità, corpi divenuti un mezzo di comunicazione, corpi e identità che vengono espressi attraverso una pura apparenza [...] in cui si assiste alla congiunzione e al contrasto di diverse subculture, simboli,

¹⁴⁸ A. Bonito Oliva, *L'arte è la morte al lavoro*, in «Marc Quinn», cit., p. 28.

¹⁴⁹ F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p. 223

segni e immagini in cui il corpo umano si è trasformato in una sorta di metamorfosi multiforme, che trasmette le prospettive di nuove forme di rappresentazione»¹⁵⁰ dove il corpo diviene luogo di sperimentazione e creazione e selezione, sancisce la nascita di una generazione prodotta mediante modelli, attraverso le morfologie della simulazione, la necessità della perfezione realizzata e la sensazione implacabile dell'inadeguatezza.

Aziz + Cucher dall'inizio degli anni Novanta indagano la trasformazione, la mutazione e la progressiva scomparsa delle tradizionali barriere tra organico e inorganico, reale e virtuale muovendo una critica corrosiva ai canoni di bellezza, genere e identità. Nelle prime, inquietanti opere appartenenti alle serie *Faith, Honor and Beauty* (1992) e alla successiva *Dystopia* (1994-95), i due artisti presentano immagini di corpi che perdono gli organi della comunicazione e dell'espressione delle emozioni, sigillati con l'ausilio del virtuale. Corpi perfetti, realizzati nel rispetto dei canoni medialti di bellezza ma privati della sfera emozionale, sensoriale e riproduttiva che diventano quasi la metafora della perfezione sterile e del terrore per il crollo delle distinzioni fra umano e non umano. Corpi fragili, in genere nudi ed indifesi, dai volti levigati e vuoti sui quali i due artisti intervengono crudelmente velando bocche, nascondendo labbra, serrando con fermezza le palpebre, cancellando ogni traccia di sguardi e d'umanità. Un'operazione ambivalente e destabilizzante: se da un lato rappresenta il raggiungimento di un'omologazione, e quindi l'abbattimento di differenze e gerarchie, dall'altro ritrae un'umanità persa nella solitudine, composta da individui mutilati, prigionieri, isolati nell'incompiutezza, dolorosamente condannati all'incomunicabilità. Di sapore diverso la serie dei *Naturalia* (1999), dove Aziz + Cucher riattualizzano in una ottica allucinata gli antichi trattati anatomici del diciannovesimo secolo, dove un apparato iconografico delirante è accompagnato dalla spiegazione delle funzioni del relativo organo evidenziato, diagnosticandone la corporalità apparente di immagini anatomiche in progress, di possibili organi e mutazioni ipotizzabili in seguito allo sviluppo biotecnologico.

Interiors (1999-2001) squaderna invece un universo senziente di pianerottoli, scale, corridoi, rivestite con una *texture* di pelle umana. In un primo momento la precisione geometrica e le tinte familiari degli spazi non fanno notare il dettaglio, ma questa

¹⁵⁰ *Ibidem*

confortante illusione svanisce presto quando affiorano le imperfezioni che contraddistinguono la pelle: grinze, nei, pori, peli sparsi sui muri e sul pavimento. Una estetica biotecnologica quella di Aziz + Cucher che trova compiuta realizzazione nel più recente *Synaptic Bliss* (2003). Lavoro multimediale che considera la percezione simultanea di prospettive multiple e differenti scale dimensionali, oltre che l'offuscamento delle distinzioni fra corpo e ambiente, fra interno ed esterno, fra organico e artificiale, motivo topico della ricerca dei due artisti che tracciano i contorni di una mutazione contraffatta, dove l'arte diventa, polemicamente, quasi l'inconscio della scienza.

Alcuni artisti preferiscono filtrare la realtà attraverso le lenti dell'inconscio, altri invece la restituiscono come dato desolatamente oggettivo. È il caso di Ron Mueck, artista che raffigura la realtà e nello specifico la condizione umana per il suo lato surreale e debordante ma pur sempre veritiero. L'artista, australiano di nascita ma naturalizzato britannico, dalla metà degli anni Novanta ridefinisce la nozione di realismo e allo stesso tempo propone una estetica che riconfigura ambiti e territori della scultura contemporanea. L'artista produce sculture iperrealiste che riproducono in maniera maniacale il corpo umano al fine di esaltarne ogni minimo dettaglio: epidermide, peli, capelli, sistema venoso, foruncoli; ogni minima imperfezione è ostentata nella sua disarmante verità. Inserito tra gli artisti di *Sensation*, Mueck espone in quella occasione *Dead dad*, una scultura in silicone che mostra un uomo nudo, disteso, dalla pelle resa d'albastro dall'abbandono della vita. Il realismo impietoso - balzano allo sguardo particolari come le unghie ingiallite e le callosità dei piedi del soggetto - rende quest'opera una drammatica rappresentazione della morte che affonda nel vissuto dell'artista (l'opera è un ritratto *post-mortem* del padre), mentre le dimensioni ridotte ne amplificano, paradossalmente, l'intensità. Celebre il pezzo esposto alla Biennale del 2001, *Crouching Boy* (1999) un gigantesco ragazzo ripiegato su se stesso che tiene il volto, dallo sguardo allucinato, girato verso chi arriva. Nonostante la sua imponenza fisica, il ragazzo trasmette insicurezza, disagio, incomunicabilità. Affiora in Mueck il sentimento della pietà, i suoi soggetti hanno lo sguardo rivolto verso il basso, come accade nelle sculture iperrealiste, e il riferimento a Duane Hanson è immediato. I due artisti conferiscono ai loro soggetti un senso di sconfitta esistenziale, ma mentre il celebre scultore iperrealista propone *sic et*

simpliciter una copia perfetta dell'individuo, che sembra vero, Mueck accentua il senso di straniamento variandone la scala, mette in atto una strategia estetica atta a creare uno spiazzamento visivo che riconduce l'immagine nell'ambito della rappresentazione, nel recinto simbolico dell'arte. *Angel*, ad esempio, è un uomo nudo seduto su uno sgabello con le gambe penzoloni, magro e desolato. Le ali piumate alle sue spalle, tipiche delle rappresentazioni religiose care alla tradizione iconografica del passato, sono l'unica caratteristica angelica di questo essere umano, disperatamente *troppo umano*. Si avverte, e questo è un motivo tipico dell'artista, un senso di sconfitta di fronte alla morte e all'ineluttabilità dell'esistenza. L'impietoso realismo delle sue opere destabilizza. L'impietosa riproposizione della nudità, riprodotta meticolosamente, mette quasi in imbarazzo chi guarda: non c'è vestito, intervento estetico o trucco tecnico che crei una mediazione tra il corpo e la sua ostensione. Una riproduzione così perfetta di corpi modificati nella loro dimensione naturale crea inoltre associazioni inquietanti col mondo delle scienze e della biotecnologia, crea un cortocircuito allarmante tra realtà e artificio. Sebbene le sue opere siano creature perfette di silicone le vene sottocutanee suggeriscono che il sangue pompa, le vertebre indicano un sistema nervoso sottostante, i peli e le macchie cutanee suggeriscono l'età. Eppure Mueck evita la glaciale aridità dei manichini di Charles Ray o le disgustose mutazioni dei Fratelli Chapman. Probabilmente l'effetto più spiazzante è proprio la veridicità di questi esseri che diventano simulacri della sostanza umana, anima e corpo. Le figure di Mueck, nella loro esasperato realismo e nella loro misteriosa alterità, richiamano da un lato l'assillo postumano, poiché mettono in causa cosa è l'umano, dall'altro una certa sacralità dell'agire umano, creando una tensione tra reale e fantasmagorico, in un risultato di tale perfezione formale da sembrare più reale del vero. Una strategia che può diventare abbastanza disturbante, un *modus operandi* che lo collega, per affinità tecniche ma nella estrema diversità di intenti e poetica ad una sua connazionale: Patricia Piccinini.

L'universo di Patricia Piccinini non trascura né celebra il ruolo delle scoperte dell'ingegneria genetica, della ricerca sulle cellule staminali ma crea piuttosto un mondo fittizio in cui creature mutanti, forme umane e loro accessori vivono in una armonia estetica sospesa. Le sue creature sono rese allo stesso tempo con pathos e umorismo, appartengono a un mondo che non è di orrore o di ironia, è solo uno dei

modi possibili che potrebbe esistere oltre i confini della nostra immaginazione quotidiana. Non a caso le creature mutanti dell'artista suscitano sentimenti ambivalenti, suscitano allo stesso tempo choc e compassione. «Secondo i canoni tradizionali, scrive Linda Michael, le figure di Piccinini sono deformi. Nonostante questo, nella sua opera, anche la cosa più brutta è resa umana dall'interazione e da un segno di collettività- forse dovremmo prendere esempio dai surrogati umani nei suoi gruppi di sculture, che mostrano riguardo e gentilezza nei confronti dei loro stranissimi compagni. Questi giovani maestri della percezione e dell'espressione delle emozioni incoraggiano una certa empatia nello spettatore».¹⁵¹

L'immaginario dell'artista è popolato di essere transgenici, e di creature difficilmente classificabili, figure alla stato embrionale, cloni, mostri. L'artista spinge alle estreme conseguenze il potenziale generativo dell'arte che può dare forma all'immaginazione senza le limitazioni imposte dalla scienza. Vere, estremamente vere, le sculture di Piccinini assolvono quasi il ruolo assegnato in passato alla natura morta: in passato questo genere rappresentava sovente una allegoria della transitorietà della vita o dell'inevitabilità della morte. La distruzione della vita è eternata nella sospensione di queste figure? Queste forme rappresentano l'esito o l'anteprima di un esperimento rovinosamente fallito? In queste opere la tradizione si scontra con la fascinazione per le cellule staminali. Si rafforza l'incertezza verso l'ingegneria genetica tipica delle opere dell'artista australiana. L'assillo della clonazione è evidente in *Game Boys Advanced*, ragazzi a prima vista normali, indossano jeans, scarpe da ginnastica e t-shirt consumate ma visti da vicino, denunciano attraverso una serie di particolari - capelli ingrigiti, macchie d'età e volti avvizziti – qualcosa di strano, anormale, perturbante. Piccinini sembra richiamare la vicenda della pecora Dolly, prima pecora clonata invecchiata precocemente. Queste sculture sono presentate come esseri comuni, dotati di impulsi ad amare o a giocare e sono rese vive, pulsanti, proprio dagli aspetti più strani e deformi del loro essere, o da loro incontro con forme di vita mutante.

Il normale diventa mutante e viceversa. Ma è propria l'apparente normalità di questi ragazzi invecchiati precocemente ad accentuare i dibattiti di natura etica inerenti la clonazione e la ricerca sulle cellule staminali, alimentano l'orrore nei confronti del potenziale della vita ricreata. Analogamente *The Young Family* presenta una figura

¹⁵¹ L. Michael, *We are family*, in "Patricia Piccinini. We are Family", Australia Council, Melbourne, 2003, p.34

femminile sdraiata su un fianco, come una grossa scrofa attorniata dai suoi piccoli. Ha l'aspetto attempato, il suo viso esprime pazienza e stanchezza, ma anche una profonda tristezza. I suoi occhi, la pigmentazione della pelle, i peli e il sistema venoso sono del tutto simili ai nostri, ma il suo dorso è peloso ma gli arti muscolosi e le zampe sono quelle di un primate. Ha il grugno, le orecchie carnose e flosce e una coda monca. La verosimiglianza della scultura e il fatto che al giorno d'oggi la fantascienza possa diventare realtà rende concepibile l'idea che questa creatura possa esistere nel nostro mondo, i suoi attributi fisici contraddittori sono descritti con un realismo solenne che stride con il contenuto decisamente improbabile, la rendono ambigua sotto il profilo intuitivo e cognitivo facendola apparire quale *monstrum* delle nostre proiezioni psicologiche. Palesa l'orrore della bestialità ancestrale cortocircuitato col potenziale creativo illimitato della prassi transgenica. Daniel Harris opportunamente rileva: «il grottesco risulta gradevole perché è degno di commiserazione e la commiserazione costituisce l'emozione primigenia di questa estetica seducente e manipolatrice che provoca la nostra compassione mediante la creazione di reietti anatomici [...] L'estetica del grazioso crea una classe di disadattati e di mutanti, una razza preconfezionata di adorabili esseri inferiori».¹⁵²

Questa visione allucinata che allo stesso tempo incapsula i drammi contemporanei con tutte le loro contraddizioni che suggerisce la possibilità di un futuro inquietante, perennemente sospesa tra un reale futuribile e un virtuale possibile, torna nell'opera di Matthew Barney che si esprime attraverso la ridondanza dei segni, la destabilizzazione strutturale, l'ellissi morfologica e l'ingorgo dei significati. Al pari della Piccinini, ma in una ottica più magniloquente, Barney è emblema di una tendenza al *teriomorfismo* inteso come accesso epistemologico al postumano.¹⁵³

The Cremaster Cycle è una saga monumentale articolata in cinque diversi capitoli non ordinati sequenzialmente, realizzata da Barney tra il 1994 e il 2002. Un'epopea ricca di simbolismi, che attinge in maniera eterogenea alle mitologie, presenti e passate, per dar vita a una nuova grande cosmogonia, onnivora, ibrida e visionaria, investita da una mutazione tra il fiabesco e l'allucinato, a metà strada tra biologia e mitologia. Un tripudio di maschere oscene e a tratti inquietanti accompagna lo svolgersi della

¹⁵² D. Harris, *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*, Da Capo Press, Cambridge, MA, 2001, p.5

¹⁵³ R. Marchesini, *op.cit.*, pp.242-243

narrazione densa di simbologie, riferimenti iconografici e citazioni letterarie. Tra artifici manieristi, sontuosità barocche e dandismo autoreferenziale si aprono una serie di orifizi, varchi e passaggi che qualificano le azioni dei personaggi come un susseguirsi di ingressi in uno spazio chiuso, in un “interiore” biologico come il *cremaster*, il muscolo che ricopre i testicoli e che dà il titolo all’intera saga. L’opera di Matthew Barney può considerarsi come l’espressione del barocco più *impuro* e artificiale. Un barocco tardo e *flamboyant* che non è più sottomesso a una funzione o a una causa, diviene il “luogo” in cui ogni profondità svanisce dietro gli effetti di superficie e le connotazioni proliferano a detrimento della denotazione. «riunendo l’alto e il basso, Barney allegorizza i processi spirituali sulla base di immagini biologiche marcatamente caratterizzate da un punto di vista sessuale e scatologico. La sua arte è talmente polimorfa che solo una sottile linea di confine la separa dalla perversione».¹⁵⁴

Barney *eviscera* un’arte del contrasto, dello spostamento permanente che pone il principio dell’eterogeneo al servizio dell’instabilità generalizzata e allo stesso tempo ripropone una serie di varianti teriomorfe che dall’eredità di un passato mitologico immettono nell’attualità del portato postumano: forme di zoomimesi e di fantazologia si pongono oltre la filogenesi immaginifica di partenza, costruiscono identità inedite, una serie di ponti ibridativi con l’alterità che trasmettono lo statuto di un corpo che ormai esula dall’universo biologico.¹⁵⁵ Una strategia che torna anche in *Drawing restraint 9* (2005), dove l’artista analizza la divisione tra oriente e occidente senza cercare una possibile riconciliazione. Concentrando la narrazione del film e la relativa produzione di oggetti sul suo ruolo di “ospite occidentale” entro la cultura ospitante del Giappone, evita di articolare una narrazione continua e assorbente, come in *Cremaster*, ma restituisce un racconto polivalente dove compaiono simultaneamente una discussa industria baleniera, la storia dell’occupazione straniera, la peculiare forma di contenimento del rituale estetizzato, la fede scintoista. Un rutilante *pluriverso* ciclico e panteista che ruota intorno la relazione simbiotica tra Barney e Björk che per un processo *zoopoietico*, si trasformano ritualmente e reciprocamente in mammiferi marini.

¹⁵⁴ M.C Taylor, *Forgiare*, in “Barney Beuys, all in the present must be transformed”, Guggenheim Museum publications, New York, 2007, p.115

¹⁵⁵ R. Marchesini, *op.cit.*, pp.105-139

2.6 Corpo e nuove tecnologie:Stelarc

Il pensiero post-human individua nell'organico non l'incompletezza da coadiuvare attraverso l'apparato culturale, ma la radice da declinare attraverso la protesi tecnologica: miniaturizzazione, biocompatibilità, protesi e innesti diventano emblemi di un corpo invaso, dove «il soma diventa un contenitore di tecnologia, una sorta di esoscheletro organico mosaicizzato con elementi xenobiotici e modulari, pronti per essere sostituiti, riparati o modificati in base ai desiderata dell'individuo, ovviamente instabili e variabili in relazione alle contingenze e al gusto».¹⁵⁶

Il cipriota Stelios Arcadiou, in arte Stelarc,¹⁵⁷ insegue la progettualità di un corpo che non è più umano, cioè biologico, ma non è ancora completamente tecnologico-artificiale. L'artista si colloca nella zona ad alta tensione dell'organismo ibrido in cui convergono carne e circuiti, software e neuroni, coscienza e manipolazione programmata.

Lavora sull'artificialità del corpo intesa come territorio di sperimentazione e mezzo con cui mettere alla prova e testare i limiti della sua componente organica, per aprire una via a possibili innesti con la tecnologia, vista come mezzo per amplificare l'azione corporea ed arrivare alla costruzione di un «organismo nuovo». Un *cyber-corpo* che può allargare l'area dell'esperienza e aprire la strada a possibilità insperate, in un'ottica che, a dire il vero, nonostante le numerose zone di interesse e le inevitabili tangenze, travalica il postulato postumano per aprirsi ad una ipotesi decisamente iperumanista.¹⁵⁸ Dalla fine degli anni Sessanta Stelarc sperimenta pratiche che tendono a verificare i limiti fisiologici e psichici dell'organismo umano e inizia ad indagare strumenti di potenziamento del corpo. Uno slittamento da una procedura estrema ancora vicina alle tematiche bodiste classiche si avverte nel passaggio dalle *Sospensioni* (1976-88), dove l'artista pende nel vuoto, prima retto da imbracature e poi da ganci infilati nella pelle (analogamente ad alcuni rituali sciamanici di iniziazione, come quello degli O-Kee-Pa degli Indiani d'America), ai primi embrionali utilizzi della tecnologia che si situano alla metà degli anni Ottanta.

¹⁵⁶ Ivi, p.265

¹⁵⁷ Per una panoramica sul lavoro di Stelarc, oltre al materiale, di dubbio contenuto e provenienza, presente in rete, rimando al sito dell'artista <http://www.stelarc.va.com.au>

¹⁵⁸ Cfr. R. Marchesini, *cit.*, p.228

Il corpo è *obsoleto*, dichiara fieramente l'artista,¹⁵⁹ «ciò che è più significativo non è più il *rapporto* maschio-femmina, ma l'*interfaccia* uomo-macchina».¹⁶⁰ L'uomo in sostanza non è più in grado di adeguarsi all'accelerazione tecnologica vertiginosa che ha modificato l'antroposfera in maniera incontrollabile. Unico modo di uscire da questo *empasse* sarebbe quello di cominciare a pensare un corpo in grado di competere con le tecnologie. È dunque necessario aggiornare il programma evolutivo dell'uomo per sancire il passaggio da una evoluzione di tipo biologico-naturale a una di tipo tecnologico-artificiale. Nella prospettiva di Stelarc riprogettare il corpo significa liberarlo dai vincoli dell'organico: «se potessimo costruire una pelle sintetica, capace di assorbire ossigeno direttamente attraverso i pori e di convertire efficacemente la luce in sostanza chimiche nutritive, potremmo radicalmente ridisegnare il corpo eliminando molti dei suoi sistemi ridondanti».¹⁶¹

Il corpo diviene una superficie accogliente, adatta ad ospitare al proprio interno innesti tecnologici che possano operare, agire, evolversi autonomamente sostituendosi agli organi, imperfetti per l'usura. Le nanotecnologie sottocutanee sono in grado di produrre nuove forme di percezione amplificata del reale, nuovi paradigmi conoscitivi. «L'interfaccia uomo-macchina per Stelarc deve diventare un processo di ibridazione con il quale eliminare la separazione dei due elementi, per creare una configurazione in cui non ha più importanza distinguere ciò che rientra nella sfera dell'artificiale da ciò che permane invece ancora come naturale».¹⁶²

D'altronde «il nostro corpo si sta progressivamente trasformando in un paesaggio, sempre di più proviamo la sensazione ambigua quanto ricca di fascino di diventare esploratori della nostra galassia somatica e, come gli Argonauti, di perderci nelle maglie di un continente ancora tutto da scoprire. Grazie alle nuove sofisticatissime tecniche di indagine, in grado non solo di rivelarci i recessi più reconditi e microscopici, ma altresì di offrirci immagini tridimensionali delle attività fisiologiche, delle fasi metaboliche, delle distese istologiche, cominciamo ad abituarci a nuovi orizzonti organici da attraversare come navigatori del XVI secolo».¹⁶³ È propriamente

¹⁵⁹ Stelarc, *Da strategie psicologiche a cyber strategie: protesica, robotica ed esistenza remote*, in «Il corpo tecnologico», cit., p. 63

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ *Ivi*, p.69

¹⁶² F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo*, cit., p.187

¹⁶³ R. Marchesini, *Il corpo come paesaggio*, <http://www.estropico.com/id112.htm>

quello che Marchesini chiama *somato-landscape*, ovvero uno spazio di esperienza, dove la trasformazione in tempo reale del corpo scannerizzato in ambiente virtuale consentirà all'uomo, in un futuro prossimo, di interagire con le proprie sensazioni e risposte somatiche; restituisce l'idea di un corpo inteso come immensa metropoli abitata da realtà nanotecnologiche. Secondo l'epistemologo, la trasformazione del corpo da involucro inviolabile a paesaggio abitabile trasformerà alla radice il modo di vivere e di dialogare con il corpo con le relative conseguenze ontologiche e il definitivo superamento dell'opposizione cartesiana tra mente e corpo a favore di un frattalico sovrapporsi di dimensioni.¹⁶⁴

Non è un caso che il corpo come ambiente diviene territorio di indagine di una serie di artisti, da Mona Hatoum a Janine Antoni, da Valie Export alla Societas Raffaello Sanzio, impegnati, ognuno con la propria poetica, ad *eviscerare* quei moti interiori del corpo che ordinariamente sfuggono alla nostra coscienza. Non a caso, «quando l'estensione del mondo si riduce progressivamente a nulla, avverte Paul Virilio, con l'uso corrente di trasporti supersonici e di telecomunicazioni istantanee, l'individuo diventa il suo proprio terreno di sperimentazione, l'unico ambito di esplorazione».¹⁶⁵

Stelarc inizia a indagare i paesaggi interni attraverso filmati 16mm (1973-75): 14 minuti di stomaco, 16 di colon, 15 di polmoni, un video a raggi x dell'intero corpo; procedimenti embrionali che preludono a opere come *Stomach-Sculpture* (1993), una struttura estensibile, sonora e auto illuminata, formata da una capsula di 50x15mm in titanio, acciaio, argento e oro, in grado di aprirsi e di estendersi grazie a un particolare congegno formato da un circuito logico e da un motore a scatti, inserita nello stomaco precedentemente gonfiato di aria e poi svuotato tramite un endoscopio. Qui «la tecnologia invade il corpo e funziona all'interno di esso non come sostituzione protesica ma come ornamento estetico.»¹⁶⁶ Ma il corpo diventa anche una interfaccia da ibridare con la tecnologia: *The Third Hand* (il cui prototipo risale al 1980) è una mano artificiale fissata al braccio destro del performer come elemento aggiuntivo, attivata da segnali elettromagnetici provenienti da sensori posizionati sui muscoli addominali. Analogamente *Exoskeleton* (1999) è una macchina semovente con sei gambe che imbriglia il tronco e le braccia, dotata di un sistema di motorizzazione

¹⁶⁴ R.Marchesini, *op.cit.*, pp.207-226

¹⁶⁵ P.Virilio, *Dal corpo profano al corpo profanato*, in «Il corpo tecnologico», cit., p.9

¹⁶⁶ Stelarc, *cit.*, p. 70

pneumatico, controllata dall'artista attraverso sensori d'inclinazione e micro-interruttori. Espressione di una estetica tecnologica, entrambi i dispositivi sono concepiti come estensione del corpo. Nelle intenzioni che sottendono la proposta stelarchiana non si può più parlare, a onor del vero, di «protesi» intese come sostituzione reintegrativa di un pezzo naturale del corpo. Non c'è volontà di ristabilire una condizione originaria ma il superamento di questa stessa. Espansione corporea dunque, non costruzione robotica separata, autonoma e controllata a distanza, ma estensione innestata nella struttura originaria. Uno pseudo *cut-up* di carne e tecnologia dove la sintesi risultante varca la soglia dell'umano tradizionalmente inteso. La tecnologia diviene prodotto dell'uomo che ne determina il superamento, allargando l'area dell'esperienza e aprendo la strada a nuove potenzialità, in un climax ascendente che tocca l'acme con l'ultimo progetto, ancora in progress: *The ear on arm*, un orecchio protesico biocompatibile, impiantato nell'avambraccio, che comunica con l'esterno attraverso un sistema di trasmettitori bluetooth. La protesi in cartilagine umana a forma di orecchio è stata coltivata in laboratorio a partire da alcune cellule dell'artista precedentemente asportate, realizzato in collaborazione con Tissue Culture and Art Projects, laboratorio artistico specificato in cultura tissutale col quale ha collaborato un'altra decana delle mutazioni, il cui lavoro a torto è stato sovente accostato a quello di Stelarc: ORLAN. Un interessante antecedente che schiude al rapporto tra arte e biotecnologia, e riapre la *vexata quaestio* del rapporto tra arte e scienza, anche se «sono molto diverse sia nelle strategie che nei risultati, dichiara Stelarc. L'arte è qualcosa che è più legata al fatto di porsi delle domande rispetto all'approccio scientifico che, invece, cerca risposte a delle domande. [...] Ci sono delle connessioni interessanti tra arte e scienza, ma penso sia pretenzioso pensare che un'artista abbia influenza su uno scienziato e uno scienziato su di un'artista. Nel mio caso, l'aspetto collaborativo alla base dei miei progetti artistici consiste solo nella condivisione della conoscenza e delle competenze finalizzata alla realizzazione di progetti di ampia scala che non puntano ad ottenere nessun risultato concreto».¹⁶⁷

Quella di Stelarc è una teoria estrema: il corpo umano mostra in questo periodo i limiti del suo sistema evolutivo, le mutazioni sono necessarie per sopravvivere; il corpo

¹⁶⁷ S. Cangiano, *l'Extracorpo di Stelarc: la chimera tecnologica*, <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1622>

umano ha smesso di adattarsi ai cambiamenti prodotti dalla tecnologia. Un'apoteosi dell'artificialità, una visionarietà di esaltato candore profetico, nel senso che non viene minimamente paventata alcuna difficoltà, rischio o trauma individuale, sociale o "politico" che una simile sconvolgente mutazione potrebbe comportare. La sparizione del corpo come ultimo stadio del "desiderio post-evoluzionistico" è auspicata come estrema possibile conquista che spalanca a questo nuovo essere immateriale nuovi spazi privi di limitazioni biologico-corporee.

Provocazione? Delirio di onnipotenza? Mistica comunione con il cosmo? Indubbiamente è presente in questa visione una forte spinta verso la trascendenza.¹⁶⁸ «È tempo di sparire dalla storia umana, di tendere alla velocità di fuga terrestre e di raggiungere una condizione post-umana. È tempo di svanire, di essere dimenticati nell'immensità dello spazio extraterrestre. [...] L'importanza della tecnologia potrebbe essere quella di culminare in una coscienza aliena - che sia post-storica, trans-umana o addirittura extraterrestre».¹⁶⁹ Quindi la dipartita dal corpo, il definitivo capolinea dell'evoluzione umana a favore della totale esaltazione della funzionalità e libertà formale determinate dall'immersione nello spazio virtuale del dato tecnologico: «In questa epoca di sovraccarico informativo, non è più tanto significativa la "libertà delle idee" quanto piuttosto la "libertà di forma". Il punto non è più se la società ti permetterà di esprimere te stesso, ma se la specie umana ti lascerà infrangere i vincoli dei tuoi parametri genetici.[...] Ciò che è importante non è più vedere il corpo come oggetto di desiderio, ma come oggetto da ridisegnare. Per me la premessa è che se alteri l'architettura del corpo, ne alteri la sua visione del mondo, e questo è affascinante. Noi siamo alla fine della filosofia data l'obsolescenza della nostra fisiologia. [...] Il pensiero umano si ritira nel passato dell'uomo».¹⁷⁰ Negato il pensiero e la filosofia, pratica anch'essa obsoleta come il corpo, Stelarc sottolinea invece l'importante funzione dell'artista nella definizione della nuova forma post-umana: «L'artista può diventare un architetto degli spazi corporei interiori, ristrutturando il territorio umano e ridefinendo il nostro ruolo di individui».¹⁷¹

¹⁶⁸ Cfr. su quest'argomento, R. Marchesini, *op. cit.*, pp.510 e seguenti

¹⁶⁹ Stelarc, *cit.*, p.65

¹⁷⁰ *Ibidem*

¹⁷¹ *Ibidem*

Una soluzione compresa essenzialmente in una dimensione estetico-funzionalista, dove azioni, visioni, proiezioni futuribili e teorie fortemente innestate con la condizione dell'uomo contemporaneo si uniscono a intuizioni acute ma anche a tratti contraddittorie. D'altronde la ricerca di Stelarc, come lui stesso lascia intravedere, è da considerare come prettamente artistica, concettuale, di sperimentazione percettiva, di ricognizione su nuove potenzialità: «su scala nanotecnologica, la tecnologia sarà capace di ri-colonizzare il corpo umano. Come ora siamo colonizzati da batteri e virus, nel futuro saremo ri-colonizzati da computer, sensori e nanorobot. Questo è uno scenario plausibile rispetto, invece, a quelli ipotizzati nei manga giapponesi o i prodotti e personaggi della fantascienza che immaginavano estensioni esterne e gli esoscheletri come quelli che ho utilizzato. Forse nel futuro, il corpo diventerà ospite per le macchine intelligenti che abbiamo creato e di tutta la tecnologia del futuro che diventerà invisibile perché sarà all'interno del corpo umano. Questo è un possibile scenario, ma ce ne sono molti altri».¹⁷²

2.7 Il caso ORLAN

ORLAN¹⁷³ è un'artista difficile, irriverente, ironica, blasfema, iconoclasta, in cui la provocazione della carne, il rovescio del corpo, arte e vita, gioco identitario, oscillazione continua tra reale e virtuale assurgono al rango di poetica.

Ripercorrere la storia di ORLAN, dall'inizio degli anni sessanta ad oggi, significa essenzialmente riattraversare la storia delle poetiche corporali, di cui l'*Art Corporel* e l'*Art Charnel* costituiscono le tappe fondamentali.

Corpo reale e corpo immaginario, corpo vissuto e corpo emozionale, corpo mistico e corpo sociale, corpo diffuso e corpo ibridato si fondono in un gioco costante di rimandi nell'opera di ORLAN, dove il presente modifica sempre il giudizio sul passato costantemente reintegrato nella sua opera, nell'infinito gioco dei rimandi, delle citazioni, del riutilizzo e dell'ibridazione tra medium diversi, come elementi modulabili e declinabili all'infinito.

Il passaggio da una dimensione ancora interna alla Body Art storica, ad una nuova matrice operativa, si avverte nel passaggio dal ventennale ri-attraversamento

¹⁷² S. Cangiano, *cit.*

¹⁷³ Per una trattazione esaustiva sull'opera dell'artista rimando a Viola E., Orlan, a cura di, *Orlan, Le Récit*, Charta, Milano- New York, 2007

dell'iconografia giudaica-cristiana, esperito attraverso la metafora del Barocco e la figura di Santa ORLAN, alla serie delle operazioni chirurgiche-performance, un progetto che nasce con un duplice nome: *Image-nouvelle(s) image(s)* e *La Ré-incarnation de Sainte ORLAN* (1990-1993), ironico riferimento al fedele alter-ego dell'artista che giunge qui a Re-incarnarsi, ad esplicitare il raggiungimento dell'acme di un lungo processo conoscitivo.

Questa la personalissima e provocatoria 'altra via' proposta dall'artista, un tentativo di superare la crisi in cui si dibatte la performance mettendo in atto un'operazione che si fa "oper(a)-azione", dove la traccia residuale non resta supporto avulso dall'opera, quasi pallido simulacro. Il passaggio all'utilizzo della chirurgia estetica come medium artistico, soggetto/oggetto della performance, porta ORLAN a un duplice distacco dalla sua produzione artistica precedente: il superamento del mero *événement* tradizionalmente effimero e caduco, che adesso si cristallizza, si perpetua, si *incarna* direttamente nel corpo dell'artista e il definitivo distacco dalla tematica corporale tradizionalmente intesa.

Conscia della novità del suo messaggio l'artista redige e diffonde un manifesto, riallacciandosi alla tradizione avanguardista, per sancire e ufficializzare una nuova forma di espressione: *l'Art Charnel* che si distacca volutamente, anche nel nome, dal paradigma dell'*Art Corporel*.

Un antecedente importante nel percorso artistico-esistenziale di ORLAN è sicuramente costituito da *Étude documentaire: Urgence G.E.U.* presentato durante il secondo simposio di performance a Lione,¹⁷⁴ dal significativo sottotitolo: "è una questione di programmare l'inprogrammabile" (1979). Non si tratta di un'operazione pianificata quanto piuttosto di un intervento d'urgenza che l'artista subisce e che decide in tutta fretta di fotografare e filmare, in ossequio al concetto di considerare la vita come "fenomeno estetico recuperabile". L'operazione si svolge in anestesia locale. ORLAN è spettatrice cosciente, reagisce ad un evento drammatico che fa parte del suo vissuto personale e ne fa in uno slancio estetizzante una performance. L'arte torna a fondersi e confondersi con la vita. Il privato si fa ancora una volta pubblico per effetto di un

¹⁷⁴ Tra il 1978 e il 1983 ORLAN organizza con Hubert Besacier a Lione un simposio internazionale sulla performance. È questo un aspetto molto interessante del suo lavoro, che la vede impegnata in questa occasione oltre che come artista anche come coordinatrice e divulgatrice di attività culturali ed artistiche pluridisciplinari.

impulso iper-narcisitico che esorcizza il tempo e ne rielabora la necessità in senso artistico.

«Lors de cette opération, j'ai été très touchée par la structure pyramidale avec le chirurgien au sommet et les assistants qui passent les instruments, la lumière qui tombe du plafond, la concentration, et j'ai pensé qu'un jour ou l'autre, je retravaillerais avec la chirurgie».¹⁷⁵ Completamente diverso è il teatro dell'operazione che si schiude negli anni novanta. Persino qui ORLAN impone la sua presenza d'artista nella sala operatoria, tradizionalmente anonima e asettica, trasformandola in una sorta di palcoscenico. Il recupero dell'estetica barocca, vero filo conduttore nella multiforme attività dell'artista è agito, operazione dopo operazione, tramite l'uso della parodia e del grottesco. Una profusione di allegorie, simboli carnevaleschi e bacchici invadono la scena. Quasi tutte le operazioni sono “firmate” da uno stilista che realizza i costumi per l'artista, l'equipe medica e la troupe. ORLAN si opera col solo ausilio della peridurale, in sala operatoria deve rimanere rigorosamente sveglia. L'importante è rimanere attrice protagonista e regista a un tempo del dramma che si sta compiendo.

Si officia una sorta di rito di cui ORLAN è la vestale. È l'*hic est enim corpus meum* decontestualizzato da ogni valore eucaristico dove l'artista si fa sacerdotessa di un rito pagano che è presentazione dell'impresentabile, mostra nel *hic et nunc* ciò che per definizione non potrebbe essere mostrato. Siamo al paradigma dell'appropriazione impossibile, alla riattualizzazione della poetica del corpo aperto cara a Bataille che “eviscera” l'assoluto dell'erotismo oltre la pelle, negli organi interni, spingendo fino alle estreme conseguenze l'atto del denudamento.¹⁷⁶

Lo scopo è infine raggiunto: il blocco operatorio trasformato in un atelier d'artista. Tutti gli interventi sono supportati dalla lettura di un testo, accuratamente scelto e selezionato che ORLAN declama in sala operatoria quanto più a lungo è possibile. Il testo diviene una traduzione di ciò che sta per esprimere il corpo, capovolgendo «il principio cristiano del verbo che si fa carne in carne che si fa verbo».¹⁷⁷ L'abbrivio viene dalla lettura di uno stralcio de *La Robe*: il vestito, mera apparenza esteriore ma anche involucro corporeo che cela a sua volta la pelle, metafora dello scarto tra essere

¹⁷⁵ E.Viola, *Entretien avec ORLAN*, in «ORLAN. Le Récit», a cura di E.Viola, ORLAN, Charta, Milano-New York, 2007, p.88

¹⁷⁶ Cfr. G. Bataille, *Les larmes d'Éros*, Pauvert, Paris, 1961

¹⁷⁷ ORLAN, *Manifesto dell'Arte Carnale*, in «Orlan 1964-1996», Diagonale, Roma, 1996, p. 30

e apparire; uno scarto che ORLAN riduce chirurgicamente, azzerando contemporaneamente la distanza tra arte e vita. Uno stralcio di questo testo diviene l'incipit di ognuna delle operazioni che seguiranno. «La peau est décevante [...] . j'ai une peau d'ange mais je suis un chacal; [...] une peau de femme mais je suis un homme. Je n'ai jamais la peau de ce qui je suis».¹⁷⁸ Gli interventi iniziano in maniera molto prudente. ORLAN esplora gradualmente questo nuovo medium, ne saggia di persona i rischi, i limiti. La prima operazione si svolge il venti luglio 1990 a Parigi. Si intitola significativamente *Art Charnel*. L'artista fa sistemare nel blocco operatorio centinaia di fiori di plastica bianca. Charlotte Caldenburg cura i costumi. La traccia residuale dell'intervento, il grasso prelevato dalle gambe e dal viso dell'artista, è riutilizzato per la realizzazione di reliquari ermetici costruiti in resina trasparente modellati sugli arti di ORLAN.

Il secondo intervento, *Operation dite de la licorne* si svolge ad appena cinque giorni di distanza, il venticinque luglio, in presenza di un solo fotografo. La troupe dell'artista è stata ridotta all'essenziale perché il chirurgo ha protestato. Al testo della Lemoine Luccioni si aggiunge un estratto di *Ipotesi dell'orrore* di Julia Kristeva. Il chirurgo sistema una protesi nel mento di ORLAN. Nel settembre del 1990 si svolge la terza operazione: una liposuzione di gambe e caviglie eseguita con l'ausilio di un'anestesia locale. Un video della prima operazione è proiettato sul tavolo operatorio. ORLAN ha fatto copiare sui muri i testi dei dialoghi avuti coi chirurghi che si sono rifiutati di operarla. La grande macchina massmediatica si mette in moto. Una rivista scientifica rilancia il dibattito sull'aspetto morale di questo genere di operazioni che sembrano trascendere l'aspetto meramente estetico per entrare in quello più patologicamente connotato della follia.¹⁷⁹ La quarta operazione, *Operation réussie*, si svolge l'otto dicembre del 1991. Paco Rabanne realizza per l'occasione costumi sontuosi, a placche argentate che ben si intonano con la scenografia che ORLAN allestisce all'interno del blocco operatorio. Vasi di plastica traboccanti frutti arricchiscono l'arredamento della sala. Spunti di ascendenza surrealista si fondono a richiami alla poetica barocca, come la presenza delle due croci, una bianca ed una nera, immagini bipolari del Bene e del Male, della Vita e della Morte che l'artista manipola durante l'operazione.

¹⁷⁸ E. Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, Paris, 1983, p.95

¹⁷⁹ Dr. Cherif Zahar, *Document, texte pour l'opération d'Orlan*, «VST, revue scientifique et culturelle de santé mentale», Le Cemea, Paris, n° 23-24septembre/décembre 1991, p.13-43

L'intervento si risolve in una lipoaspirazione e in un'iniezione di silicone alle labbra, per ispessirle. Le immagini di quest'operazione andranno a formare quattordici trittici fotografici per un'esposizione intitolata *My flesh, the text and the languages*, nell'aprile del 1993, alla galleria Penin Hart a New York. Nel luglio del 1991 è la volta della quinta operazione performance: *Opération-opéra*. I costumi sono di Frank Sorbier che agghinda l'artista con un vestito rosso, guantini in tinta e accessori parodisticamente satanici che volutamente stridono con un vistoso cappello di Arlecchino. La lettura de *La Robe* è integrata con un estratto del libro di Michel Serres su *Le tiers instruit*, il cui testo è poi utilizzato, inciso in venti lingue diverse, per una serie di reliquiari metallici che ostentano nella parte centrale, a mo' di *fenestella confessionis* riattualizzata, venti grammi di carne dell'artista immersi in un liquido speciale: il 'boin', che ne assicura l'incorruttibilità. La sesta operazione, *Sacrifice*, si svolge nell'ambito di un festival di performance a Liegi, nel febbraio del 1993. Testo di accompagnamento è un estratto del *Corpo senza organi* di Antonin Artaud. La scenografia è arricchita da tre crani posti in sala operatoria. L'intervento effettuato è una lipoaspirazione del viso e del ventre. Il 21 novembre del 1993 ha luogo la settima operazione, *Omniprésence*, che segna una cesura rispetto agli interventi precedenti, svolgendosi in maniera decisamente più radicale. La sala è di un verde smorto, alcuni orologi segnano fusi orari diversi, emblema di dislocazione spazio-temporale. Un uomo indossa una maschera nera, una donna con un grosso cappello verde traduce ogni cosa nel linguaggio dei sordi. ORLAN vestita di un plissé nero di Lan Vu mostra un teschio-*vanitas* su cui sono state montate le protesi di silicone che si farà impiantare, di quelle che solitamente servono per rialzare gli zigomi ma che l'artista decide di farsi sistemare nelle tempie, immediatamente sopra l'arcata sopracciliare. Il video dell'operazione, sicuramente il più duro di tutti a vedersi, mostra la mano calma e ferma del chirurgo che traccia sul viso di ORLAN, seduta sul tavolo operatorio, le linee sulle quali si dovrà intervenire. Una volta coricatasi e subita l'iniezione anestetica, il chirurgo opera una profonda incisione lungo il viso dell'artista. Il sangue scorre copioso. La pelle scollata mostra il suo interno. ORLAN sorride, tranquilla. Le foto di questo intervento assurgeranno a manifesto visivo dell'*Art Charnel*, a dimostrazione che ORLAN non soffre nonostante il corpo aperto, soffre chi guarda a crudo queste immagini. L'operazione filmata in un video per la CBS è trasmessa

simultaneamente in diverse parti del mondo: dalla galleria Sandra Gering di New York al Mac Luhan Center di Toronto, dal Multimedia Center di Banff al Centre George Pompidou, dove per l'occasione è stata allestita una tavola rotonda cui partecipano Norbert Hillaire, Gladys Fabre, Christian Vanderborght, Serge François, Jean-Paul Fargier e Pierre Restany. Una video camera registra le impressioni a caldo (e sono facilmente immaginabili), dei critici invitati. Risultato dell'intervento è un'installazione alla galleria Sandra Gering di New York, *Omniprésence*, imponente affresco fotografico in forma di dittici che crescono giorno dopo giorno mostrando per l'appunto l'*Entre-deux*: il viso di ORLAN convalescente dopo l'operazione, gonfio e tumefatto, giustapposto all'immagine idealizzata nella parte bassa dell'opera dove è collocato un ritratto ideale dell'artista ottenuto con un montaggio infografico tramite il 'morphing', ibridando il viso dell'artista con immagini emblematiche di bellezza provenienti da capolavori della pittura occidentale, esposti di volta in volta per i quaranta giorni che coincidono con la durata dell'esposizione, cristologicamente sottotitolata *ORLAN dans le désert*. Completano l'installazione un ritratto finale, alcuni reliquari di carne umana in resina e la blusa del chirurgo, il dottor Cramer. *Omniprésence* segna un duplice superamento nel percorso dell'artista, sia nel processo di trasformazione fisiognomico-identitario che si sposta adesso sul terreno del radicalmente altro, schiudendo in questo modo il paradigma mutazionista dell'*Art Charnel*, che sotto l'aspetto dell'impatto mediatico.

L'artista si serve costantemente del sistema mass-mediatico in un climax ascendente che parte dall'appropriazione precoce del Minitel¹⁸⁰ ad *Omniprésence*, dove il corpo di ORLAN si smaterializza nell'*acorporalità del virtuale* (P. Virilio) per diffondersi nella rete. Sospeso tra de-figurazione e re-figurazione il meccanismo trasfigurativo dell'antica santa tocca adesso l'acme in una sorta di epifania ubiqua e ipertecnologica, ponendosi in un momento di riflessione che investe il rapporto tra arte, nuove tecnologie e possibilità espressive connesse ai nuovi mezzi di comunicazione, già embrionalmente utilizzati nell'ambito delle performance multimediali che l'artista realizza negli anni Ottanta. L'antica vergine barocca, già ibridata *high-tech* allarga così il campo del visibile alla scena immateriale. Una settimana dopo un'operazione supplementare si svolge a New York, corredata con testi in sanscrito che porta alla

¹⁸⁰ ORLAN nel 1982 crea su Minitel *Art Access Revue*, prima rivista telematica di arte contemporanea

produzione dei *Saint Suaire*s, garze imbevute del sangue e dei fluidi corporali dell'artista che giocano sulle sfumature che i fluidi, seccandosi, donano alle garze. Attraverso un transfert fotografico un ritratto di ORLAN realizzato al momento dell'intervento chirurgico viene poi impresso su questo insolito supporto. Il riferimento obbligato è alla Sacra Sindone o a una versione riattualizzata del velo che la pia Veronica poggiò sul volto esangue del Cristo, velo che attraversa iconograficamente tutta la pittura occidentale, dal paleocristiano a ORLAN. Una nona operazione, fino ad oggi l'ultima, si svolge ancora a New York e permette di raccogliere attraverso una lipoaspirazione del grasso destinato alla produzione di reliquari in neon e plexiglas che giocano sul riunire due elementi tradizionalmente opposti: la carne e la luce, che il neon rappresenta in forma di aureola. Le foto di quest'ultima operazione saranno poi riutilizzate da ORLAN nel successivo *Pièce Lumineuse* (2004),¹⁸¹ un blocco operatorio *senziente*, sensuale e deformabile, dislocato in un altro tempo e in un altro spazio. Un modo di tornare a ragionare, con la sufficiente distanza critica, sulla poetica delle operazioni.

Con l'*Art Charnel* ORLAN "opera" quella che definirei una *defunzionalizzazione estetizzata* dell'atto chirurgico, dove la chirurgia estetica è utilizzata al di fuori della legittimità medica come mezzo di trasformazione di e del Sé ma al tempo stesso anche di produzione di opere d'arte.

Quest'ultimo aspetto è il momento più importante dell'atto operatorio che ORLAN stessa definisce «momento di passaggio tra due immagini, tra due stati»,¹⁸² poiché «il blocco operatorio è innanzitutto un luogo di produzione di opere».¹⁸³

L'operazione si svolge tra tagli, ablazioni, suture, prelievi di carne e grasso che diventano materiale di costruzione diretto delle opere: *Reliquari* che contengono parti del corpo dell'artista, disegni e autoritratti realizzati col proprio sangue durante l'intervento, garze e *Sudari*, oltre la traccia residuale dell'*événement*: le foto del blocco operatorio e il video dell'operazione.

Il lavoro che ORLAN opera su di sé si configura come un canone che esplode, una volontà demiurgica impazzita, un work in progress allucinato, un Narciso rovesciato. L'artista decide programmaticamente le sue trasformazioni ricollegandosi, ancora una

¹⁸¹ Un'installazione di grande formato realizzata in collaborazione con l'architetto P.Chiambaretta.

¹⁸² E. Viola, *Dialogo con Orlan*, cit., p.88

¹⁸³ *Ibidem*

volta, e nella maniera più radicale possibile, al problema dell'auto-generazione, presente fin dall'origine nel suo percorso artistico-esistenziale spinta ormai fino alle estreme conseguenze di una «ripersonalizzazione costruita» che rigetta il fardello dell'ereditarietà genetica «secondo un progetto plastico di nuova bellezza solo a lei appartenente ed a noi proposto nel recinto sacrificale e sacrale dell'arte»,¹⁸⁴ in un'ottica di «demistificazione radicale dell'atto chirurgico»,¹⁸⁵ attraverso il quale, «questa grande demistificatrice dell'identità raggiunge il vertice supremo della sua arte, il più estetico degli atti morali».¹⁸⁶

Argutamente Michel Onfray afferma: «per la prima volta si opera una transvalutazione dei valori che permettono il passaggio dalla chirurgia estetica alla estetica della chirurgia».¹⁸⁷

Mi torna in mente Paul Valery quando immagina lo stupore dell'organismo violato dal chirurgo, esploratore degli abissi, dei dedali della vita di un corpo estraneo, li legge e li interpreta come un esegeta spiegando come l'arte chirurgica abbia in sé il senso stesso del fare, manualmente¹⁸⁸ (d'altronde χείρ in greco è propriamente mano). Da privato e segreto l'atto chirurgico diventa pubblico in ossequio al principio di ribaltamento delle norme comunemente accettate da una società anestetizzata che aveva portato ORLAN anni prima a lavare “pubblicamente” i panni sporchi, e ad ostentare, con le macchie di sperma, una purezza rigettata.

Il lavoro di ORLAN tocca l'antropologia, la psicoanalisi, l'estetica, la scienza, si incunea in tutte queste discipline costantemente supportate dal sistema massmediatico. Le domande sull'identità, i tabù relativi all'apertura del corpo, i miti infranti di una femminilità dispersa, la sfera del pubblico e del privato, i limiti dell'arte, del linguaggio e della vita sono chiamati simultaneamente in causa.

Una critica corrosiva quella di ORLAN, si serve di quegli stessi saperi di cui si diverte a scoprire i limiti. La sua opera rimanda a situazioni sgradevoli, segnali allarmanti del profondo disagio esistenziale nel quale si dibatte la nostra epoca.

¹⁸⁴ A. Bonito Oliva, *Il corpo glorioso*, in “Orlan, 1964-1996”, Diagonale, Roma, 1996, p. 6

¹⁸⁵ P. Restany, *ORLAN, il più estetico degli atti morali*, in *D'Ars*, n°137, autunno 1992, p. 131

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ M. Onfray, *Esthétique de la chirurgie*, in “ORLAN. Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel...”, Black Dog, Londra, 1996, p. 20

¹⁸⁸ Cfr. P. Valery, *Discours aux chirurgiens*, Gallimard, Paris, 1938

Le reazioni di rigetto e di disgusto sono ricorrenti. Se l'uso artistico della chirurgia è per i mass-media motivo di scandalo, per il 'popolo dell'arte' è costante motivo d'irritazione. Molti si soffermano sulla presunta follia di questa donna, molte le accuse. ORLAN si mette in gioco radicalmente, vivendo la sua 'monomania artistica' di cui alcuni psichiatri assicurano sia affetta, con grande naturalezza. Poco male: «la malattia e il patologico sono sempre estremamente interessanti nell'arte».¹⁸⁹ Oltre la sottile linea di demarcazione che separa la follia dalla stravaganza, ORLAN è un'artista cosciente delle sue azioni, è mossa da una notevole consapevolezza teorica. La sua brutalità, il suo lavoro, non compiace né se stessa, né il pubblico, si pone 'tout court' al centro di problematiche scottanti e estremamente attuali.

Lacan afferma sulla scorta del *De Anima* di Aristotile che se c'è qualcosa che fonda l'essere questo è indubbiamente il corpo.¹⁹⁰ Non c'è niente di più intimo, di più segreto del corpo. In questo senso il ricorso di ORLAN alla chirurgia plastica assume il sapore della rifondazione ontologica. «L'ontologia del corpo, aggiunge Nancy, è l'ontologia stessa: l'essere non è in essa qualcosa che preesiste o soggiace al fenomeno. Il corpo è l'essere dell'esistenza».¹⁹¹ Questo corpo che ORLAN mette adesso in discussione radicalmente, come se mettesse in discussione la sua opera precedente, facendo *tabula rasa*. Un atto voluto.

Le operazioni di ORLAN si inseriscono a pieno titolo nel paradigma mutazionista che ha caratterizzato il ritorno alle tematiche corporali negli anni Novanta.

«Il ruolo del demiurgo si è spostato: non appartiene più all'artista ma allo scienziato»,¹⁹² dichiara ORLAN, e ancora più provocatoriamente: «l'avanguardia non è più nell'arte è nella genetica».¹⁹³ L'artista fin dal 1990 si inserisce con tempismo precoce in questo dibattito. È la prima artista a parlare del corpo mutante. «Quand le corps revient sur le devant de la scène de manière évidente et que la technologie avance à grands pas, on s'interroge sur le devenir de l'être humain. Quelle sera sa place? A quelles pressions sera-t-il soumis et quel sera le nouveau statut du corps?»¹⁹⁴

¹⁸⁹ L.Vergine, *La Body Art. Conversazione con Angelo Trimarco*, in "Figure dell'Arte 1950-2000", a cura di S. Zuliani, Modo, Milano, 2005, p. 63

¹⁹⁰ J. Lacan, *Il seminario Libro xx Ancora*, cit., p.110

¹⁹¹ J.-L. Nancy, trad.it. *Corpus*, Cronopio, Napoli, 1995, p. 16

¹⁹² P. Dagen, *Orlan, artiste, pionnière de la métamorphose corporelle*, in «Le Monde», (Parigi), 22 marzo 2001

¹⁹³ *Ibidem*

¹⁹⁴ E. Viola, *Entretien avec ORLAN*, cit., p.90

L'identità si trasforma in un'entità in cui «il corpo diviene una pagina bianca, un grado zero dell'espressività, a partire dal quale tutti i montaggi, tutti gli interventi, tutte le messe in scena sono possibili, e si può dire che un'attività come quella di ORLAN è abbastanza esemplare di tale evoluzione pluridimensionale e multimediale dell'autoespressività corporale».¹⁹⁵ Un corpo disponibile a tutte le modificazioni quello dell'artista, prova radicale e modulabile dell'esistenza personale, manifesto di un'identità costantemente in divenire.

Il tema del corpo mutante diviene territorio di investigazione anche per la moda, il cinema, la musica. In pochi anni l'artista francese è diventata una figura emblematica per una generazione di creativi; un esempio significativo di dialogo tra il mondo dell'arte e quello della moda, un incontro prolifico fra due universi.

Nel 1996 Jeremy Scott battezza la sua prima sfilata *Body Modification* in omaggio ad ORLAN. Nel 1998 Walter Van Beirendonck (W<) fa sfilare le sue modelle con bozzi posticci ispirati alle *protubérances* di ORLAN e presenta al museo Boijman Van Beuningen di Rotterdam *Believe!* dove chiede all'artista di partecipare alla realizzazione di un catalogo nel quale posa tra modelle che sfoggiano bozzi finti che imitano i suoi. Per l'occasione l'artista ostenta un enorme naso posticcio che parte dal centro della fronte esemplato sull'immagine di Pacal, divinità Maya. Un tentativo di destabilizzare l'estetica convenzionale della moda giocando sull'antinomia del vero\falso, *protubérances*\naso posticcio, uno dei motivi topici della poetica di ORLAN.

In un'epoca caratterizzata dalla necessità di ripensare il corpo, di moltiplicarlo e contaminarlo si apre un panorama di convergenze cangianti. Il cinema, la musica, la letteratura, l'arte si danno la mano nel segno della mutazione, si incontrano nella necessità di indagare il corpo. A questo proposito parlerei di *mutazioni sorelle*, così come nel Rinascimento si parlava delle *arti sorelle, ut pictura poiesis*, a proposito del rapporto tra pittura e poesia. Nel panorama schiuso dalle *mutazioni sorelle* assume rilievo particolarissimo il confronto tra l'opera di ORLAN, artista mutante per eccellenza, e David Cronenberg che propose anni fa all'artista la sceneggiatura di un film, *Painkillers*, mai realizzato, basato sull'idea di una generazione, di una civiltà del futuro dove non c'è più dolore e nella quale è inserita, come in un 'reality show',

¹⁹⁵ P. Restany, *art.cit.*, p. 21

l'apertura\chiusura del corpo di ORLAN ambientata in un contesto non dissimile dal "teatro dell'operazione".

Un corpo inteso come materia plasmabile, quello di Cronenberg, viscerale, dove la mutazione e il meccanismo auto-generativo dal corpo biologico a quello ibridato sono il *fil rouge* che unifica tutta la sua produzione: da *Brividi* a *La mosca*, passando per *Videodrome* fino al più recente *eXistenZ*.

La corrispondenza tra la poetica del regista e quella dell'artista è particolarmente evidente nel film *Inseparabili*. Cronenberg opera una ritualizzazione, una sacrale metamorfosi dell'atto chirurgico al punto che credo sia legittimo parlare anche in questo caso di "teatro dell'operazione". Beverly Mantle prima di operare si sottopone alla vestizione che diventa un rito solenne di preparazione al sacrificio. Il camice operatorio, una pianeta di un rosso intenso, è intonata con le divise degli assistenti e con la stanza dello stesso colore ravvivata dalla luce asettica della lampada scialitica che conferisce alla scena, già investita di una certa ieraticità, una luce surreale molto pittorica. Nel corso del film si assiste alla radicalizzazione dell'atto chirurgico. Beverly non opera più per uno scopo ma per il piacere di operare, di officiare il rito. L'atto chirurgico diventa puro, investito della stessa *defunzionalizzazione estetizzata* che si ritrova nell'«estetica chirurgica» di ORLAN con cui istituisce un interessante parallelo.

Di nuova carne, «videodromica» oserei dire, parla anche l'ultimo progetto di ORLAN: *Il mantello di Arlecchino*. Avvalendosi della biotecnologia più avanzata l'artista si ricollega al tema dell'autogenerazione in una prospettiva inedita e inaspettata. Il progetto è portato avanti col collettivo australiano dei SymbioticA impegnato da tempo nella ricerca sull'ingegneria tessutale. Insieme hanno messo in cultura, in un laboratorio specializzato, alcune cellule della pelle dell'artista ibridate con cellule di persone di razze differenti, per ottenere infine dei brandelli dermici di differenti colori, un "mantello di Arlecchino" metafora del *métissage* contemporaneo, come sostiene Michel Serres in *Laïcité*, prefazione a *Le Tiers instruit*, testo sul quale ORLAN aveva già costruito la quinta operazione performance, *Opération-opéra*. Il corpo è ora nella sua «messa in evidenza», tutto nella superficie dell'es-posizione, come in un

quadro;¹⁹⁶ si offre come *Ex-peau-sition*, a sé e all'altro costituendosi come duplice trama. Esposizione e ricoprimento, nudità che si declina secondo l'intimità del suo dentro e si espone all'intrusione dell'altro.

I lavori afferenti le serie *Self-Hybridizations* (1998-2007) costituiscono un ulteriore passaggio nella proteiforme attività di ORLAN. «Contrariamente a ciò che ho intrapreso con le mie operazioni chirurgiche, le serie *Self-Hybridizations* non iscrivono le trasformazioni nella mia carne - il mio corpo *fenomenologico* - ma nelle pieghe della mia carne virtuale, mescolata a materia non organica, ed alla mia stessa rappresentazione, essa stessa trasformata dalla chirurgia».¹⁹⁷

L'artista continua ad amplificare e spingere oltre ogni limite «il suo viaggio all'interno di tutte le identità possibili»¹⁹⁸ nella confusione evanescente di materiale e immateriale, confrontandosi con canoni di bellezza ideali di culture altre, in un viaggio elettrizzante che cortocircuita arcaismo e *cybercultura*, civiltà ed estetiche diverse, diaframmi spazio- temporali impensabili. ORLAN in perenne oscillazione crea delle nuove identità, *anorganiche*, ibrida icone pre-colombiane, africane e pellirosse con la sua immagine, a sua volta trasformata dalla chirurgia, ottenendo così un racconto complesso tra reale e non reale, il Sé e l'Altro da Sé.

Nelle *Self-Hybridizations précolombiennes* (1998-2000) l'artista ibrida il suo viso al computer attraverso un programma di 'morphing' con maschere e statuette votive olmeche, espressione di canoni estetici provenienti dal passato, estremamente diversi e distanti da quelli attuali. Le *Self-Hybridizations africaines* (2000-03) sono ottenute dal *mélange* tra il ritratto dell'artista e foto etnologiche di tribù africane. Ne risulta una serie di fotografie per lo più in bianco e nero, evocativo delle prime foto 'esotiche' che iniziano a circolare in Europa alla fine dell'Ottocento. Sono maschere feticcio riattualizzate che analogamente alle opere della prima serie ostentano canoni lontani di un'altra civiltà. Per le *Self-Hybridizations American-Indian* (2005-07) ORLAN ibrida invece la sua immagine con i dipinti realizzati da George Catlin tra il 1830 e il 1835 raffiguranti Pellirossa appartenenti a diverse tribù americane. L'obiettivo è rendere queste opere quanto più 'vive' è possibile, quasi tangibili nella loro virtualità ed

¹⁹⁶ J.-L.Nancy, trad.it. *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano, 2002, pp.14-15

¹⁹⁷ ORLAN, *Virtuel et réel: dialectique et complexité*, in «Orlan Self-hybridations/Série Précolombienne», Al Dante, Paris, 2001, s.p.

¹⁹⁸ E. Viola, *Entretien avec Pierre Restany*, in «ORLAN. Le Récit», cit., p. 100

accattivanti nel loro aspetto talvolta inquietante. Le *Self-Hybridizations* sono figure totemiche, seducenti nella loro alterità artificiosa. Il confronto che questa nuova fase del lavoro dell'artista opera tra le nuove tecnologie ed i riferimenti archeologici precolombiani, o quelli etnici africani e pellerossa, è un modo di riproporre lo «scontro del tempo»¹⁹⁹ di cui parla Pierre Restany, attraverso lo statuto paradossale di una civiltà ormai morta, di un canone estetico consegnatoci dall'archeologia, o semplicemente a noi estremamente lontano, vivificato dall'intervento virtuale di ORLAN. «Con le mie *Self-Hybridizations* siamo davanti ad un tempo virtuale dove si coniugano strettamente il passato di queste culture, il passato recente della mia fotografia e l'avvenire di questa immagine, il suo futuro come opera vista dagli spettatori, e il futuro fantasmagorico che essa suggerisce.»²⁰⁰

Le opere di questa serie richiamano il motivo della maschera. La maschera allude a un'identità, ne diviene strumento complementare e complice. Nel mascheramento, come rileva M.Mauss, è in gioco una molteplicità di ruoli, nomi, funzioni ma è anche in gioco il loro potenziale annullamento.²⁰¹ Il processo di mascheramento introduce più radicalmente nel cuore di una larga simbologia del corpo che diviene una stratificazione multipla, seriale, dinamica; un montaggio linguistico di carattere fisiologico, psicologico e sociologico.²⁰² Nel suo continuo farsi, il corpo di ORLAN dà esibizione di un travestimento momentaneo adatto a descrivere la liquidità di un soggetto concreto incarnatosi che si eleva a seriosa artistica ovvero a processualità illimitata.

¹⁹⁹ *Ibidem*

²⁰⁰ ORLAN, *art.cit.*, s.p.

²⁰¹ M. Mauss, trad.it. *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di «io»*, in «Teoria generale della magia e altri saggi», Torino, Einaudi, 1965

²⁰² M. Mauss, trad.it. *Le Tecniche del corpo*, in «Teoria generale della magia e altri saggi», Torino, Einaudi, 1965

III. IL DIBATTITO CRITICO IN ITALIA

3.1. Due voci dissonant: Gillo Dorfles e Lea Vergine

Sintomatica è la spaccatura che si è venuta a creare tra la critica che si è occupata negli anni settanta del fenomeno *Body-Art* e coloro i quali si occupano adesso delle fenomenologie estetiche estreme, legate al corpo, emerse a cavallo tra i due millenni. Emblematica la posizione di Lea Vergine, che si occupa nel 1974, precocemente in Italia, del fenomeno.²⁰³ La critica rigetta oggi buona parte di questi nuovi artisti, giudicandoli meri continuatori di una tendenza che, a suo avviso, può dichiararsi conclusa: «quella che chiamavo il fenomeno *Body Art* rimane essenzialmente la situazione degli anni Settanta. Sotto questo punto di vista è una situazione esaurita, come in tutti i gruppi di avanguardia, come un ciclo vitale, dopo di che esistono gli epigoni. È stato un fenomeno, e quest'idea attualmente non trova reale motivazione d'esistenza nell'arte». Nella (breve) postfazione alla riedizione del suo libro che porta, singolarmente, il titolo invertito,²⁰⁴ a testimonianza di un clima semiotico più tiepido, rileva Angelo Trimarco, la critica d'arte fa un rapido accenno al «fenomeno delle identità mutanti, delle contaminazioni tecnologiche, degli ibridismi».²⁰⁵ È il riproporsi, in sostanza, del «corpo come linguaggio» agito attraverso declinazioni *altre* che Vergine prende in esame in maniera a dire il vero abbastanza generica.²⁰⁶

Emblematica la sua posizione su ORLAN: «ORLAN è stato un caso straordinario di essere riconosciuta. Questa persona si è messa in mente di essere un'artista, ed io già in quegli anni (quelli dell'uscita di *Il corpo come linguaggio*, la *Body Art e storie simili* n.d.r.) non ne tenni conto. Si vestiva da Santa Teresa, poi da sposa di Gesù. Faceva questi numeri da immaginette sacre e mi sembrava veramente l'abiezione, la volgarizzazione di una tendenza».²⁰⁷ Una posizione molto forte, eppure Lea Vergine un tempo dichiarava: «ogni latrina è salotto, ogni salotto è latrina. La distinzione tra sublime e volgare non ha senso».²⁰⁸ E aggiunge: «una persona che organizza le proprie operazioni di chirurgia plastica, le proprie modificazioni, mi sembra andare aldilà di

²⁰³ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio, Body art e storie simili*, Prearo, Milano, 1974

²⁰⁴ L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000

²⁰⁵ *Ivi*, p. 272

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 280-290

²⁰⁷ L. Vergine, *La Body Art. Dialogo con Angelo Trimarco*, cit., p.69

²⁰⁸ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p.16

quelle mediazioni culturali di cui parlavo (a proposito di Gina Pane n.d.r.). Tutto questo mi sembra essere solo uno sfogo tecnologico di quello che si può fare oggi per andare oltre il possibile. Non vedo nessun coraggio in questo. Vedo invece la storia di una persona patologicamente molto connotata. [...] Esercita una forma di violenza sullo spettatore, le persone che hanno esercitato la cosiddetta *Body Art* non hanno mai fatto questo in un modo così inutilmente cruento».²⁰⁹ Questo, l'autorevole parere di Lea Vergine, a mio avviso decisamente discutibile. Oltre la spettacolarizzazione presente nella vicenda operatoria, è indubbia la presenza di una certa mediazione culturale nell'opera di ORLAN, sebbene supportata da un fortissimo impatto mediatico. I riferimenti colti, le citazioni meditate, i richiami coscienti e puntuali, sono presenti in tutto il percorso artistico di ORLAN, dal confronto col Barocco al teatro dell'operazione e relativa, cristologica produzione di opere, dai *Reliquiari* ai *Santi Sudari*. Al di là della sottile linea di demarcazione che separa la follia dalla stravaganza, ORLAN è un'artista cosciente delle proprie azioni, mossa da una notevole consapevolezza teorica. La sua brutalità, il suo lavoro, non compiace né se stessa, né il pubblico che è costretto a guardare, ponendosi al centro di problematiche scottanti e quanto mai attuali, che per buona parte esulano dal punto di vista meramente estetico. Anzi, «l'arte e l'estetica rappresentano più un ostacolo che un aiuto a capirle».²¹⁰ È proprio sulla supposta mancanza di esteticità che cozzano la maggior parte dei critici.

Concordo con Pierre Restany che acutamente rileva: «ORLAN ordina la filosofia delle sue azioni secondo postulati e referenti strettamente estetici. Pensa alla sua vita come a un'opera d'arte».²¹¹ Alla autorevole opinione di Lea Vergine fa curiosamente riscontro un'altra opinione altrettanto autorevole, quella di Gillo Dorfles, che pure si occupa, per tempo, del fenomeno *Body Art*.²¹² Nel più recente *Fatti e Fattoidi*, il cui sottotitolo recita, polemicamente, «gli pseudoeventi nell'arte e nella società»,²¹³ l'*Angelo della critica* (Angelo Trimarco) dà la sua definizione di *fattoide*, neologismo che ricava dal calco linguistico dell'inglese *factoid*, propriamente «un fatto che è fittizio, non reale,

²⁰⁹ *Ivi*, p.70

²¹⁰ M. Perniola, *Orlan e l'azione*, in «Orlan, 1964-1996», Roma, Diagonale, 1996, p.4

²¹¹ P. Restany, *art.cit.*, p.131

²¹² Cfr. R. Barilli G. Dorfles, F. Menna, *Al di là della pittura. arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fabbri, Milano, 1975

²¹³ G. Dorfles, *Fatti e Fattoidi. Gli pseudoeventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza, Vicenza, 1997

simulato, o delusorio»,²¹⁴ caratteristico dell'odierna *società massmediale*, atta essenzialmente a creare non solo *pseudoeventi* «tra ciò che è autentico e ciò che è fittizio» ma anche un'algida mercificazione e un'attività feticistica del simbolo per favorire e glorificare il banale e il mediocre. Difatti, «quello che contrassegna la nostra epoca sta nella precarietà d'ogni carica simbolica, nella superficialità d'ogni costruzione metaforica, nella costante proliferazione di nuovi rituali, di nuovi mitologemi, la cui durata e il cui spessore si fanno ogni giorno più fragili». ²¹⁵ In questa cornice teorica Dorflies torna a meditare sugli eventi legati alle poetiche corporali storicizzate e sulle loro propaggini estreme. «L'interesse per il corpo si è venuto accentuando negli ultimi decenni in maniera sempre più netta [...], in senso negativo nel caso delle così frequenti manipolazioni corporee frutto di atteggiamenti e di impulsi sado-masochistici [...] fino ai compiacimenti, non sappiamo se ingenui o grotteschi, delle esibizioni viscerali, escrementizie, pseudochirurgiche, psicopatologiche. E ne abbiamo infiniti e ormai ben noti e ultraanalizzati esempi: da quelli della francese Orlan [...] a moltissime altre». ²¹⁶ Dorflies accomuna in sostanza esperienze legate al passato e al presente, referenti presi della cultura popolare e dalla storia (recente) dell'arte, ovvero le «gesta e le opere quanto mai ambigue della cosiddetta Scuola Viennese»,²¹⁷ e «le donne sopresse negli *snuff-movies*, l'esibizionismo scatologico di Mühl, le masturbazioni *coram populo* di Acconci, le orge con i visceri del (mistico) agnello di Nitsch»²¹⁸ accomunate al *modus operandi* di «artisti che presentano vitelli squartati (come Damien Hirst) o che credono di stupire mostrando una striscia escrementizia lungo il percorso di un manichino (Kiki Smith)». ²¹⁹

La critica dorfliesiana abbraccia da una parte la tecnocrazia, l'avvento dell'elettronica e del virtuale, dall'altra la crudeltà sadica che si scaglia contro un corpo «divenuto “strumento” d'una libido patologica, con tutte le deformazioni possibili, fino a quelle mortali». ²²⁰ D'altronde il *cyberpunk*, il *cyberspace*, la stessa realtà virtuale «portano a

²¹⁴ *Ivi*, p.10

²¹⁵ *Ivi*, p. 30.

²¹⁶ G.Dorflies, *Fatti e fattoidi*, cit., p.31-32

²¹⁷ *Ivi*, p. 35

²¹⁸ *Ivi*, p.38

²¹⁹ *Ivi*, p.40

²²⁰ *Ivi*, p. 39.

comprendere meglio la trasformazione che ha avuto luogo anche in buona parte del panorama artistico odierno, con l'esibizione monotona di oggetti anonimi; le installazioni meramente elencatorie di suppellettili; le deviazioni percettive; come abbiamo potuto osservare in tante manifestazioni recenti dal *Posthuman*, al *Cocido y Crudo*»,²²¹ espressione di un'epoca che esibisce «le stigmate d'una fase di crudeltà anzi di “oscenità del crudele”». ²²² Analogamente nella versione aggiornata delle *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Dorflies traccia una cartografia dell'*ultimo ventennio del XX secolo* riprendendo il discorso su «quelle forme dissacratorie di un'arte corporea, spesso legate a tendenze sadomasochistiche» che, passando oltre i primi spiragli della *Body Art* hanno formulato e prodotto «le esperienze estreme di Orlan, Stelarc, Aleksander Bremer, Franko B, Andreas Serrano ecc.». ²²³ Per rimarcare la degenerazione di una tendenza, Dorflies ripropone il confronto con la *Body Art* storica: «Ecco, ad esempio, nel caso di una Gina Pane, il suo pungersi le vene con le spine d'una rosa, macchiando di sangue il candido pigiama, era tale da creare una situazione insieme teatrale e cromatica di indubbia efficacia. Il che non avviene nelle operazioni di una Orlan, volte soltanto a immostruosire il suo volto, o nelle «sospensioni» di Stelarc, dove ganci metallici affondano nella cute del ventre, senza alcuna motivazione estetica, ma solo con una motivazione psicopatologica». ²²⁴

Se il discorso è portato genericamente su un piano di mero impatto scenico, quanto infinitamente più teatrale il gesto chirurgico di ORLAN! Dorflies inoltre di Stelarc cita le *Sospensioni*, un lavoro contestualizzato cronologicamente entro la fine degli anni Settanta, appartiene al passato bodista dell'artista, legato a dei riti di iniziazione che Dorflies stesso, trent'anni prima, aveva inserito tra gli antecedenti della *Body Art*. ²²⁵

È sintomatico notare come sia Dorflies che Lea Vergine elevino la poetica di Gina Pane e Orlan a modello paradigmatico di due differenti modi di declinare le tematiche corporali: la prima per la *Body Art* degli anni Settanta, la seconda come esponente di

²²¹ *Ivi*, p.42

²²² *Ivi*, p.43

²²³ G. Dorflies, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, XIX ed., Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 178-179. Per una disamina degli stessi temi si veda anche G. Dorflies, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelvecchi, Roma 2008 e, particolarmente, il capitolo dedicato *Ai confini del corpo*, pp. 259-304.

²²⁴ G. Dorflies, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, cit., XVII ed., Feltrinelli, Milano, 2000, p.184

²²⁵ Cfr. G. Dorflies, *Preferenze Critiche*, cit. p.174«e mi riferisco a molte forme di «arte corporea» utilizzate da antichi e sacri cerimoniali indiani, ai movimenti del buddismo estremorientale, come lo Zen, alle pratiche Yoga, e Mudra: soprattutto a quell'aspetto dello yoga che va sotto il nome di Hata-Yoga, che considera il corpo umano come un micro-cosmo da raffrontare al macrocosmo dell'universo».

spicco della degenerazione di quelle stesse tematiche. Una apparente irriducibilità ricondotta a un (in)possibile rapporto da Francesca Alfano Miglietti: «il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione, affermava Gina Pane nel 1979, e Orlan sembra incarnare questa affermazione».²²⁶ Un parallelo, ad ogni modo, fieramente rigettato da ORLAN: «conoscevo bene Gina Pane, evidentemente. Io dico altre cose riferendomi all'arte: l'arte non è una questione di supporto, ma di rapporto e di posizione in relazione al contesto sociale, geopolitico e culturale. Questa è la mia posizione».²²⁷

Il punto di vista di Dorflès e Lea Vergine, si avvicina “pericolosamente” - e in maniera quasi paradossale - ad alcune posizioni espresse nel sulfureo *De Immundo* di Jean Clair che traccia una cartografia molto ampia, e sfacciatamente parziale, delle categorie estetiche dell'immondo (*Ungeheure*) e dell'abietto (*abjectum*); un percorso per exempla da Orlan a Robert Gober, da Marc Quinn a Wim Delvoye fino al cuore dell'avanguardia risalendo a Duchamp stesso. Tesi di fondo: «il disgustoso, quindi, considerato come la categoria privilegiata dell'arte di oggi».²²⁸ Non pago aggiunge: «mai l'opera d'arte è stata così cinica e ha così amato sfiorare la scatology, la lordura e l'oscenità. E mai - fatto ancora più sconcertante- quest'arte è stata così prediletta dalle istituzioni, come ai bei tempi dell'arte di regime. Più inquietante della loro realizzazione, è l'accoglienza riservata a tali opere».²²⁹

Antitetica l'opinione di un altro critico francese, militante negli stessi anni di Lea Vergine e Gillo Dorflès, che si interessò all'arte comportamentale e alla Body Art: Pierre Restany, che definisce quella di ORLAN «Arte Morale»,²³⁰ intesa come «la strutturazione di un linguaggio che corrisponde a questa evoluzione della dimensione poetica, affettiva ed organica del corpo».²³¹ Per il critico francese «ORLAN oggi porta in sé delle tracce apparenti di un viaggio attraverso un'infinità di identità fisiche possibili»,²³² di cui il suo volto «sincretico-sintetico»²³³ reca testimonianza. «Il corpo è

²²⁶ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti, Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, cit., p.110

²²⁷ E. Viola, *Entretien avec Orlan*, cit., p.86

²²⁸ J. Clair, trad.it. *De Immundo*, Abscondita, Milano, 2005, p.12

²²⁹ *Ivi*, p.23

²³⁰ E. Viola, *Entretien avec Pierre Restany*, in «Orlan, Le Récit», cit., p.98

²³¹ *Ivi*, p.100

²³² *Ibidem*

²³³ *Ibidem*

stato affermato e concepito come scelta, è diventato il luogo del racconto, il luogo privilegiato del racconto esistenziale. ORLAN attraverso questo uso del corpo, ha programmato una vera rinascita, tappa dopo tappa».²³⁴ E si spinge più avanti, collegando l'opera dall'artista al dibattito sulle biotecnologie «Quando un medico oggi interviene sulla nostra memoria biologica o genetica, fa entrare in scontro diretto il tempo presente del suo intervento con il passato della nostra memoria genetica. Questa deflagrazione temporale la viviamo totalmente con ORLAN [...]. La cosa interessante, è che Lei era totalmente cosciente di questa evoluzione scientifica e soprattutto di questo distacco dal nostro corpo [...]. Questo legame del corpo con il concetto di scenario esistenziale, è proprio un elemento fondamentale e basilico della sua opera, ed in questo senso, ha assunto una coscienza estrema di questa dimensione nuova del corpo [...]. Credo che ORLAN stia anticipando un fenomeno che sarà capitale per il futuro, e che io definirei un transfert di energia. In questo senso, devo dire che l'esperienza di ORLAN è un'esperienza da pioniere. Noi oggi possiamo dire che ORLAN sta anticipando, pagando di persona, questa nuova dimensione fisica, mentale e sensoriale dell'essere umano. La cosa importante è che Lei abbia pagato di persona, e che abbia capito che il corpo era non soltanto un oggetto, ma il luogo privilegiato di tutti questi scenari esistenziali possibili. E questa è una grande rivoluzione dell'esprimersi».²³⁵

Non una ciarlatana quindi, ma un'artista che vive, cosciente, nel suo tempo, precorritrice di problemi attualissimi e scottanti.

Il confronto tra le opinioni che ho riportato, assurge a campione di due modi antitetici di interpretare, sostanzialmente, lo stesso fenomeno. In sostanza si può anche rigettare il lavoro di ORLAN e quello degli altri artisti della nuova ondata bodista, ma bisogna sempre tenere presente che, volente o nolente, sono manifestazioni strettamente imparentate con quello che definiamo il fenomeno *Body Art*, così come emergeva nello scorcio tra gli anni sessanta e settanta. Una estremizzazione di una tendenza, un frutto impazzito se si preferisce, ma che trova la sua origine fondante, e neanche troppo alla lontana, in quei ben noti fenomeni.

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ *Ibidem*

3.2 Mario Perniola: le trasformazioni del sentire e il *realismo psicotico*

Sotto il profilo della speculazione estetica, il dibattito sul postumano è in un certo senso preparato da un processo di progressiva dissoluzione dell'umano, di *disumanizzazione*, una tendenza che già Ortega y Gasset, nel 1925, rileva operante nell'arte contemporanea: «non c'è dubbio che vige una tendenza alla purificazione dell'arte. Questa esigenza porterà a una progressiva eliminazione degli elementi umani [...]. E in questo processo si arriverà a un momento in cui il contenuto umano dell'opera d'arte sarà tanto esiguo che quasi non si avvertirà più [...]. L'importante è che esiste nel mondo l'indubitabile presenza d'una nuova sensibilità estetica [...]. La tendenza a “disumanizzare” l'arte. [...] L'arte di cui parliamo non è soltanto “inumana” per non contenere cose umane, ma perché consiste principalmente in questa attività “disumanizzante” [...]. Il piacere estetico per l'artista nuovo deriva da questo trionfo sull'umano [...]. La prima conseguenza che porta con sé questo ripiegamento dell'arte sopra se stessa è quella di toglierle ogni carattere emotivo [...]. Nello svuotarsi d'ogni emotività umana l'arte rimane priva d'alcuna trascendenza».²³⁶

La disumanizzazione cui allude Ortega y Gasset, in realtà, è soprattutto indagata sotto il profilo sociologico e non connessa ai processi di tecnologizzazione chiamati in causa dalla coeva speculazione filosofica²³⁷ che sono, invece, il fattore determinante della svolta postumana.

La tendenza alla messa in questione dell'umano, intesa come rinuncia alla soggettività e all'espressione, è quindi una tendenza che si manifesta fin dagli albori del XX secolo tanto che «già le avanguardie storiche tracciano il percorso della disumanizzazione,» almeno da Duchamp in poi, rileva Mario Costa.²³⁸

Hans Sedlmayr²³⁹ si chiede «se la supremazia dello spirito inorganico [...] sia caratteristica del mondo moderno *in generale*, e se perdurerà, o se invece non sia che una prima, rozza fase introduttiva del mondo moderno [...] e se la supremazia dello spirito inorganico [...] sia in generale accettabile da un punto di vista umano»,²⁴⁰

²³⁶ J. Ortega y Gasset, trad.it. *La disumanizzazione dell'arte* Luca Sossella Editore, Roma 2005, pp. 27 e segg.

²³⁷ È Heidegger a mettere in relazione, come rileva Vattimo, la crisi dell'umanesimo con la tecnica moderna che «appare come la causa di un generale processo di disumanizzazione», cfr. G.Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1999, p.42

²³⁸ M.Costa, *Prima del post-umano*, in «Kainos», cit., p.40

²³⁹ Cfr.H. Sedlmayr, trad.it. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milano, 1964

²⁴⁰ *Ivi*, p. 154

arrivando ad affermare che «se divenisse perenne, dissolverebbe non solo la natura e la cultura [...] ma ogni esistenza degna dell'uomo».²⁴¹

La «supremazia dello spirito inorganico» è proprio, come Seldmayr temeva, «un fatto irrevocabile»; se questa supremazia sia o meno «accettabile dal punto di vista umano» è ormai una questione del tutto indifferente, e le «forme più raffinate ed elevate di modernità» che stigmatizzava si sono pienamente realizzate.

Il nesso tra disumanizzazione, tecnologizzazione e inorganico è sottolineato dagli studi di Mario Perniola, che sposta la riflessione dal campo della critica del giudizio a quello di una nuova sensibilità attraverso una serie di opere fondamentali per il dibattito degli anni Novanta in Italia, che anticipano, oltre a supportare criticamente, i cosiddetti «teorici della mutazione», e mi riferisco essenzialmente alla *linea calabrese della critica d'arte* (Angelo Trimarco).

Perniola elabora una vera e propria *estetica del sentire*,²⁴² contrapposta alle quattro vie dell'estetica novecentesca: *estetica della vita, estetica della forma, estetica della conoscenza, estetica dell'azione*.²⁴³ Il dibattito di Perniola si concentra sul sentire come sensazione, per questo motivo quella attuale, afferma, potrebbe essere interpretata come una età estetica, «perché il suo campo strategico non è quello conoscitivo, né quello pratico, ma quello del sentire, dell'*aísthēsis*».²⁴⁴ Alla fine del *Secolo Breve*, secondo Perniola, si è affermato un nuovo tipo di potere: la *sensologia*, che impone un universo affettivo impersonale, caratterizzato da un'esperienza anonima e reificata, nella quale tutto si dà come *già sentito*. «Nella sostituzione dell'ideologia con la sensologia, della burocrazia con la mediacrazia, del narcisismo con lo specularismo, si compie una vera e propria subordinazione del pensare e del fare al sentire, il quale acquista il potere di conferire ai pensieri e alle azioni una dimensione effettuale che da soli non riescono più a raggiungere».²⁴⁵ Al periodo dell'ideologia, del già pensato da altri e al *già fatto* della burocrazia, subentra quindi una *sensologia* che, come l'ideologia, toglie agli individui responsabilità, fatica, ma soprattutto inventiva e indipendenza. Un sentire unico predigerito e premetabolizzato s'impone sotto

²⁴¹ *Ivi*, pp. 154-155

²⁴² M. Perniola, *Del Sentire*, Einaudi, Torino, 1991

²⁴³ Cfr Mario Perniola, *L'Estetica del novecento*, Il Mulino, Bologna 1997

²⁴⁴ M Perniola, *Del sentire*, cit., p.3

²⁴⁵ *Ivi*, p. 13

l'apparente varietà delle realtà reali e di quelle virtuali, in modo tale che sia impossibile la critica, il confronto e lo stesso stupore che ormai, come l'indignazione, sono programmati e previsti.

Perniola traccia le linee di un nuovo tipo di sensibilità dunque, il cui ambito «è proprio quello impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive»²⁴⁶ e aggiunge: «è proprio da questo tipo di sensibilità, che intrattiene rapporti di vicinanza con gli stati psicopatologici e le estasi mistiche, con le tossicomanie e le perversioni, con gli handicap e le minorazioni, con i “primitivi” e le culture “altre”, che le arti, la letteratura e la musica del Novecento hanno trovato ispirazione».²⁴⁷

Questo nuovo tipo di sensibilità per essere correttamente interpretata, necessita dell'adozione di un sistema di valori esulanti l'umanesimo. Una sensibilità *inorganica*, ovvero generata dall'incontro tra i sensi e le cose che «non appartiene più in effetti all'uomo, ma all'orizzonte postumano aperto dall'alleanza tra filosofia e sessualità»²⁴⁸ che Perniola, riprendendo alcune considerazioni di Benjamin²⁴⁹ definisce *sex appeal dell'inorganico*,²⁵⁰ un'attitudine basata essenzialmente «sulla filosofia, su una disposizione, su un abito di pensare l'estremo»,²⁵¹ in un'ottica che travalica l'estetica classica per aprirsi ad un'estetica altra, neutra dove «l'esperienza dell'orrore [...] ci introduce nella dimensione del grottesco, in cui viene meno la differenza tra uomini e cose, tra il mondo organico e quello inorganico, tra il vivente e il non vivente». Un'estetica che si sviluppa parallelamente ed in maniera sotterranea rispetto a quella classica, attraverso la produzione di «opere in cui contano soprattutto l'effetto, l'eccitazione e l'eccesso».²⁵²

«Senz'altro appartiene alla dimensione dell'ombra l'esperienza del *sex appeal dell'inorganico* in cui il fare artistico e il sentire estetico sembrano confluire»,²⁵³ dichiara Perniola nel volume che più nello specifico si occupa del Post-Human e della

²⁴⁶ M. Perniola, *L'Estetica del Novecento*, cit., p.155

²⁴⁷ *Ibidem*

²⁴⁸ M.Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994, p.60

²⁴⁹ W.Benjamin, trad.it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986, p.124

²⁵⁰ Cfr. M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, cit.

²⁵¹ *Ivi*, p.61

²⁵² *Ivi*, p.99

²⁵³ M. Perniola, *l'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000, p. XIII

sua ricaduta nei territori dell'estetico: *l'arte e la sua ombra*,²⁵⁴ dove rileva che tutta l'epopea dell'arte occidentale sia caratterizzata da due tendenze opposte: la celebrazione dell'apparenza e l'esperienza della realtà, di cui la prima ha trovato massimo sviluppo negli anni Ottanta «come recupero delle forme tradizionali della pittura della letteratura, dell'architettura e della musica, come solennizzazione della cultura popolare, come “pensiero debole”, “post-moderno”, “transavanguardia”». ²⁵⁵ La seconda diversamente «si è configurata come una vera e propria irruzione del reale nel mondo rarefatto e altamente simbolico dell'arte»²⁵⁶ e specifica: «non si tratta - come in passato – di una rappresentazione il più veristica possibile della realtà, ma di un'esposizione diretta e priva di mediazioni simboliche di eventi che suscitano sgomento, ripugnanza, se non addirittura ribrezzo e orrore». ²⁵⁷ In questo mondo «le categorie del disgusto e dell'abiezione entrano prepotentemente nella riflessione estetica [...] a favore di un'esperienza perturbante nella quale repulsione e attrazione, paura e desiderio, dolore e piacere, rifiuto e complicità si mescolano e si confondono». ²⁵⁸ «Il luogo decisivo di questo realismo estremo diventa l'incontro tra essere umano e la macchina, tra l'organico e l'inorganico, tra il naturale e l'artificiale». ²⁵⁹ Di qui una serie di esperienze artistiche pioneristiche che Perniola definisce espressione di un realismo *psicotico*²⁶⁰ che potrebbe essere considerato «l'estremo punto di arrivo del naturalismo»²⁶¹ dove «la struttura tradizionale di separazione tra l'arte e il reale sembra crollata definitivamente [...] e l'arte acquista una fisicità e una materialità che non aveva mai avuto prima»,²⁶² presentandosi come «realtà *tout court* non più mediata dall'esperienza estetica, intesa come estensione delle facoltà umane che non deve più rendere conto al soggetto, perché questo è completamente dissolto in una radicale exteriorità». ²⁶³ Ed è col realismo psicotico che Perniola identifica queste nuove fenomenologie estetiche, così come esplicitato attraverso una serie di mostre internazionali (da *Post Human* a *Sensation*) ai

²⁵⁴ M. Perniola, *l'arte e la sua ombra*, cit.

²⁵⁵ *Ivi*, p.4

²⁵⁶ *Ibidem*

²⁵⁷ *Ibidem*

²⁵⁸ *Ibidem*

²⁵⁹ *Ivi*, p.5

²⁶⁰ *Ibidem*

²⁶¹ *Ivi*, p.31

²⁶² *Ibidem*

²⁶³ *Ibidem*

«cosiddetti artisti del “corpo estremo”»²⁶⁴. Perniola eleva la candidatura del “disgusto” a categoria trionfante dell’estetica contemporanea:²⁶⁵ da un lato, perché essa è una categoria protesa «verso l’esterno», secondo Kolnai, o «intenzionale», per adoperare il linguaggio della fenomenologia; dall’altro lato, perché il termine “disgusto” si pone in netta antitesi rispetto alla categoria del “gusto” dominante nel Settecento. Il concetto di “disgusto”, inoltre, permette di allontanare due topoi diffusi: l’interpretazione dell’arte come prodotto di una dimensione trascendente il mondano e, all’opposto, l’assunzione dell’arte quale espressione di un universo, se non demoniaco, subumano, quale manifestazione primitiva, anteriore rispetto all’essenza più autentica dell’umano. L’arte contemporanea di fatto lacera ogni rapporto col canone, con la norma, stabilisce con il pubblico un legame che si articola a partire dalle pulsioni. Ecco perché lo shock inferto al pubblico trasmette due ordini di messaggi: quelli che hanno a che fare con la sessualità (l’iterazione continua del desiderio e la ricerca ossessiva del medesimo), e quelli che provengono dall’inorganico, dalla sfera della morte.

Quest’ultimo aspetto, l’inorganico, risulta essere uno degli elementi centrali per l’arte contemporanea e si configura, secondo Perniola, in una maniera ben precisa. Rimanda ad un modello che non è una semplice forma di opposizione alla vita, né una forma di morta asessualità: è piuttosto un sessualità primigenia, precedente la differenziazione sessuale fondata sul genere, ma non per questo meno attiva. La contrapposizione infatti tra un genere sessuale e l’altro è meno significativa di quella tra sessualità in un modo o nell’altro definita nel suo ruolo e «sessualità aperta». Questa puntualizzazione permette di recuperare, diversamente da ciò che sostiene la psicoanalisi di stampo freudiano, la particolare nozione lacaniana di nevrosi (intesa come mancanza, lacuna) e di intravedere nell’opera di Roland Barthes, *Il piacere del testo*, alcuni elementi che alludono proprio a un approccio indifferenziato e vivo in grado di superare l’alternativa tra soggetto e oggetto.

Per quanto concerne l’analisi del rapporto tra arte e la teoria nella seconda metà del Novecento, Perniola sostiene che la teoria sembra scomparire del tutto a vantaggio di un esercizio critico ignaro di ogni metodologia, tanto da risultare una regressione al livello del mero gusto personale.

²⁶⁴ *Ivi*, p.32

²⁶⁵ Sull’argomento cfr. M. Perniola, *Disgusti, le nuove tendenze estetiche*, Costa&Nola, Genova, 1998

Il declino subito dall'impostazione teorica, nella critica d'arte, non è tuttavia in contro tendenza rispetto a ciò che accade nel mondo della produzione artistica, perché gli artisti, ad esempio quelli genericamente legati al cosiddetto «Posthuman», affermano un ultra-naturalismo nell'arte che comporta l'eclissi di ogni teoria o idea sottesa alle proprie opere.

Il Post Human diviene quindi emblema di un'arte senza teoria, che recepisce del messaggio «non l'estremismo delle provocazioni e delle trasgressioni, ma la piattezza, la banalità e “l'idiozia” delle opere».²⁶⁶ E amaramente conclude: « A ben vedere, tuttavia, ciò no dipende dal fatto che il critico rivendica per se stesso la libertà dell'artista, quanto dall'atteggiamento del dilettante, che esprime un giudizio di gusto personale e privato. “Questo mi piace. Questo non mi piace”: per lo più non si va oltre».²⁶⁷ In ultima analisi riflessione teorica, critica ed opera d'arte se ne stanno da sole, prive di ogni sostegno e fondamento reciproco.

3.3 “Virus” e i teorici della mutazione

In Italia si occupano degli sconfinamenti performativi e di questi nuovi alfieri delle poetiche corporali, a metà degli anni Novanta, Teresa Macrì e Francesca Alfano Miglietti (FAM) che raccolgono, in un certo senso, il testimone dalla critica che si era occupata negli anni Settanta dei fenomeni legati alla Body Art storica. Macrì ne *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance* (1996) analizza la centralità del corpo come territorio di controllo socio-culturale e politico e la sua ridefinizione biotecnologica: «il corpo in costruzione è una ibridazione fantastica tra organico e inorganico, tra materia particellare e chip al silicio, dichiara Macrì».²⁶⁸ Il libro, sin dal titolo e dall'incipit, è ispirato alle teorie sviluppate da Mario Perniola: «la performance degli anni Novanta si afferma come dislocamento di corporeità, lasciando la dimensione rituale e intimista dell'inconscio molecolare e tessendo una dimensione inorganica, una smaterializzazione della carne che, nel fantasmatico processo di sintesi, diviene manipolazione, alterazione, trasformazione del sé».²⁶⁹ Ingegneria genetica, l'utilizzo di protesi, le nuove tecnologie endoscopiche sottopongono il corpo

²⁶⁶ *Ivi*, p.63

²⁶⁷ *Ivi*, p.64

²⁶⁸ T.Macrì, *Il corpo postorganico, sconfinamenti della performance*, Costa&Nolan, Genova, 1996, p.7

²⁶⁹ Teresa Macrì, *Il corpo postorganico*, cit., p.9

a una mutazione che ne investe la sacralità, violandolo e potenziandolo al tempo stesso, fino a incrinare l'idea della pelle come confine inviolabile, luogo di contatto e separazione tra sé e il mondo. A questa contaminazione tra carne e tecnologia si collegano una serie di esperienze che Macrì tratta, in maniera abbastanza generica, partendo da alcune esperienze estreme della Body Art degli anni settanta, da Chris Burden a Vito Acconci, da Gina Pane all'esperienza dell'Azionismo Viennese, da Valie Export ai Cum Transmissions, per ricollegarsi all'esperienza *tecnomutativa* degli anni Novanta, dove recupera come aggancio alla nuova ondata bodista, essenzialmente le osservazioni di Jeffrey Deitch,²⁷⁰ Macrì analizza una serie di vicende per *exempla*: l'estetica chirurgica di ORLAN, l'innesto tecnologico di Stelarc, il corpo infografico di Marcel.lì Antunez Roca e ancora le esperienze di Matthew Barney, Jana Sterbak, Paul McCarthy, Janine Antoni, Mike Kelley. Il discorso di Macrì è tutto giocato sulla preponderanza dell'elemento performativo, visto come *trait d'union* tra la Body Art e queste nuove fenomenologie estetiche: «la performance, pratica limite della Body Art, assume una importanza fondamentale nel rinnovamento della sensibilità estetica. [...] Il corpo performativo degli anni Novanta offre, nel vortice ossessivo della sua ridefinizione soggettivizzante, uno sconfinamento estetico che diviene connessione satellitaria»,²⁷¹ ovvero *sconfinamento*, nel suo abbandonarsi «alla seduzione dell'inorganico nella convinzione assoluta che il corpo è ormai precipitato nell'artificiale e la sua deflagrazione materica deve ricondurre a una ricostituzione alternativa»,²⁷² nel nome di «una soggettività nomade e ibridata, desiderante e biogenetica».²⁷³ Un libro che affronta una serie di questioni importanti ma spesso trattate in maniera generica e sommaria. Un libro che con la sufficiente distanza critica si configura come un semplice momento, nell'exkursus della critica d'arte, che successivamente non è più tornata su quegli argomenti.

Diverso il caso di Francesca Alfano Miglietti (FAM), “teorico delle mutazioni”, come ama definirsi, e nuovo alfiere delle tematiche corporali degli anni Novanta che raccoglie, in un certo senso, l'eredità di Lea Vergine. Autrice di libri, mostre e convegni sul tema del corpo e le sue mutazioni, fonda e dirige “Virus” (1993-2001),

²⁷⁰ *Ivi*, pp.114-116

²⁷¹ *Ivi*, p.9

²⁷² *Ivi*, p.116

²⁷³ *Ibidem*

rivista che nasce con l'intento di seguire le tendenze artistiche che vanno verso la contaminazione dei generi, proponendo un format aperto e trasversale, «i cui elementi di costruzione sono le tensioni, le mutazioni generazionali, le alterità, le ribellioni, l'arte, una nuova antropologia per una mutata condizione esistenziale, afferma FAM nell'editoriale del n.0, "Virus" segnala le dimensioni multietniche, le personalità multiple, gli stati di modificazione di esistenze che costruiscono universi di relazioni, incontri, appuntamenti [...] è un'interzona di intrecci, è una zona di metageneri, di meta identità, di metadiscorsi». ²⁷⁴

Virus Mutations rivoluziona il concetto di rivista "di tendenza", creando una rete internazionale di interventi che dibattono i temi fondamentali delle mutazioni e delle relative contaminazioni, con tutti i testi pubblicati in lingua originale, una grafica innovativa e seducente, un vortice di fusione tra linguaggi, che indica, attraverso contributi trasversali e plurali, tutto ciò che sta mutando nelle arti visive come nella musica, nel cinema, nella moda, nel design, nel teatro e nella pubblicità.

Da ORLA a Franko B, da Stelarc a Ron Athey, da Marcel. Lì Antunez Roca a David Cronenberg, da Marilyn Manson a David Byrne, da Hans Rudi Giger a Jeanne Dunning, dai Morcheeba a Pedro Almodovar, da Rankin a Laurie Anderson, Virus si propone come un caleidoscopio di visioni, sensazioni, patologie, sintomi, ibridando saperi differenti con grande ricchezza produttiva. «Virus è diventata in pochi anni lo strumento della con-fusione di generi, stili, mitologie, corpi, biologie e culture», ²⁷⁵ scrive FAM nell'introduzione a VIRUS Art, raccolta *post factum* che contiene una selezione degli articoli pubblicati sulla rivista, «una serie di proposte, passaggi, spostamenti e fughe che al loro apparire hanno destato scalpore o disagio; ma, avverte FAM, come sempre accade con l'accelerazione del tempo, a distanza di pochissimo tutto quello che abbiamo proposto è diventato un "classico"», ²⁷⁶ e con non poca soddisfazione: «VIRUS era nata come una scommessa, con lo spirito che da sempre ha fatto nascere le riviste legate ai movimenti artistici. È diventata, oltre le intenzioni, una realtà che ha inciso sugli eventi dell'arte in quest'ultimo decennio, con quella

²⁷⁴ F.Alfano Miglietti, a cura di, *Virus Art, Viste e Interviste della rivista Virus Mutations*, Skira editore, Milano, 2003, p.19

²⁷⁵ *Ivi*, p.13

²⁷⁶ *Ivi*, p.14

autorevolezza che nasce direttamente dall'essere testimoni di un'ennesima metamorfosi dei linguaggi». ²⁷⁷

Gli interessi di Virus intercettano quelli che porta avanti FAM, soprattutto negli anni Novanta, nel suo discorso critico e curatoriale, rintracciabile attraverso una serie di mostre e libri: Ne *Le identità mutanti* ²⁷⁸ FAM passa in rassegna le complesse esperienze artistiche ed extra-artistiche che individuano nella *mutazione* il nodo focale della propria esistenza artistica. Il percorso tracciato da FAM affronta tre diversi punti: la carne, la contaminazione carne/tecnologia e le macchine, ovvero umano, transumano e postumano, passando attraverso una congerie di citazioni, spesso generiche e non esplicitamente dichiarate, riflessioni ed interviste. L'incipit col collegamento alla tradizione è assicurato dall'introduzione di Lea Vergine che suona perentoria e - come spesso nel suo stile incendiario - candidamente provocatoria: «Questo libro ha una temperatura alta: quella del Bolero di Ravel. Chi non la regge può solo regalarlo». ²⁷⁹ Difficile immaginare il destinatario di un simile “feroce” regalo. FAM indaga uno scenario in cui «il corpo sembra essere diventato uno dei luoghi più importanti della mutazione in atto, un corpo mutato fino alla perdita della memoria di un archetipo, sia scientifico che antropologico-culturale, un corpo come campo di battaglia ideale tra natura e cultura, un corpo ibrido, la carne mutante, organi interfacciati, con microchip, display, tecnologie hardware...» ²⁸⁰ e intraprende un excursus, che da dagli antecedenti letterari di James G. Ballard e William Burroughs tocca gli antecedenti della Body Art storica, ripercorrendo, in maniera più sistematica, i territori battuti da Teresa Macrì.

«L'arte delle mutazioni, delle contaminazioni, avverte FAM, diviene uno dei nodi teorici in cui convergono epistemologia ed estetica, pratiche radicali e antropologia, psicologia e politica». ²⁸¹ Una dimensione in cui neuroscienza, ingegneria genetica, nanotecnologia applicata alle automodificazioni, interfacce neuronale/computer, contribuiscono a determinare sempre più profonde trasformazioni oltre i limiti umani. È questa quella che FAM definisce la fase *transumana*, caratterizzata dal superamento di alcune fondamentali limitazioni, quali le non incrementabili capacità intellettive e la

²⁷⁷ *Ivi*, p.17

²⁷⁸ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, cit.

²⁷⁹ L. Vergine, *L'eterodossia del cuore*, in “Identità Mutanti”, cit., p.7

²⁸⁰ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, cit., p.12

²⁸¹ *Ivi*, p.73

morte, nel superamento di quelle caratteristiche che attualmente definiscono il concetto di umano, dei limiti più evidenti dell'evoluzione, sin qui naturale e animale, della specie. «Uno scenario cangiante, metamorfico, metastatico, uno scenario, assolutamente senza precedenti»,²⁸² di un corpo sociale che si trasferisce e si impianta direttamente nel corpo 'umano', esemplificato nel passaggio *dalla ferita al cyborg*, che schiude al *Postumano*,²⁸³ dimensione in cui il corpo diviene una reinvenzione, una reincarnazione, una moltiplicazione, una riprogettazione, un'auto-ricombinazione dell'umano, dove il corpo individuale diviene un enorme ipercorpo ibrido, sociale e tecnobiologico. Una nuova situazione, in cui le concezioni oppostive tra naturale/artificiale, maschile/femminile, reale/rappresentazione, si dissolvono in una trans-realtà regolata dalle tecnoculture, dove i riflessi di una trans-umanità consapevole e mutata invadono i luoghi e vengono cablati, istantaneizzati, moltiplicati, intrecciando e contaminando i linguaggi e i corpi di un nuovo universo sensoriale.

Questo il pensiero di FAM, variamente ripreso e ampliato nei suoi interventi successivi sul tema, come nel successivo *Nessun tempo, nessun corpo*,²⁸⁴ dove FAM indaga alcune connessioni dell'arte con le categorie dell'eccesso, in cui si analizza un corpo da sempre manipolato dal suo rapporto con le istituzioni culturali, religiose, politiche, istituzionali, un *corpo speciale* che da sempre abita l'arte, riallacciandosi a un tema già caro a Lea Vergine (il rapporto tra il misticismo e le pratiche corporali, dove i body artists sono considerati gli ultimi eredi dei santi uomini) e sviluppato nella scrittura espositiva della contestata mostra *Rosso Vivo* al P.A.C. di Milano (1999),²⁸⁵ che nelle intenzioni di FAM si propone come «una riflessione critica sull'uso del corpo nell'arte contemporanea, un corpo soggetto e oggetto di una serie di eventi che suggeriscono continui riferimenti all'iconografia tradizionale, ai miti e ai simboli. Una mostra che evidenzia le numerose analogie ed affinità tra le esperienze degli artisti esposti e l'iconografi più classica, proprio a sottolineare quanto, queste opere,

²⁸² *Ivi*, p.12

²⁸³ *Ivi*, pp.119 e seguenti

²⁸⁴ F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano, 2001

²⁸⁵ Cfr. F. Alfano Miglietti, a cura di, *Rosso vivo - Mutazione, Trasfigurazione e Sangue nell'Arte Contemporanea*, Electa, Milano, 1999. La mostra al P.A.C. di Milano, comprendeva lavori di Aziz + Cucher, Ron Athey, Franko B, Betty Bee, Louise Bourgeois, Reuven Cohen, Simon Costin, Renée Cox, Janieta Eyre, Jan Fabre, Cesare Fullone, Thomas Grunfeld, Gerd Holzwarth, Laura Masserdotti, Yasumasa Morimura, Orlan, Pierre et Gilles, Marcel.lì Antunez Roca, Andres Serrano, Cindy Sherman, Nicholas Sinclair, Annie Sprinkle, Stelarc, Jana Sterbak, Joel - Peter Witkin

costituiscono il classico contemporaneo e non una dimensione estrema. [...] un classico capace di evocare nelle sua essenza lo spirito di questo tempo».²⁸⁶ Analogamente in *Nessun tempo, nessun corpo* FAM traccia «una cartografia delle più significative iconografie del corpo speciale che da sempre abita l'arte. [...] di un corpo soggetto e oggetto di una moltitudine di eventi che suggeriscono continui riferimenti all' iconografia classica, evidenziando le numerose analogie e affinità tra le esperienze degli artisti contemporanei e l' iconografia occidentale più tradizionale»,²⁸⁷ ovvero «un corpo direttamente prelevato dalla tradizione iconografica occidentale, un corpo che ha attraversato secoli e secoli d'arte, il corpo dell'arte indagato, svelato, mostrato, quel corpo ferito, martorizzato, anatomizzato, sezionato, torturato, suppliziato, crocefisso, quel corpo rappresentato e presentato come una tensione al limite»,²⁸⁸ recuperato e risemantizzato dagli artisti contemporanei, profondi conoscitori delle più sofisticate tecniche medialità di produzione e riproduzione, capaci di prelevare e trasformare i codici più diversi, dal linguaggio genetico a quello cinematografico, da quello musicale a quello teatrale. È quindi caratteristica di questi artisti la contaminazione tra linguaggi, e proprio questa contaminazione ha permesso, secondo FAM, nuove forme d'arte non limitate dalla tradizione e dalle convenzioni, e in quanto tali possibili solo in questo preciso momento storico. «Non una tendenza 'capricciosa' e eccessiva, non l'attitudine perversa di una dimensione 'estrema', ma una sensibilità planetaria che muta e interviene direttamente sul corpo dell'arte. Una visione sofisticata e feroce, un particolarissimo senso dello spirito del tempo, la presentazione di macrocosmi che includono modi, tendenze, ribellioni, mutazioni, immagini di una umanità in trasformazione».²⁸⁹ Di qui FAM prende le mosse per tracciare una vera e propria *iconografia del dolore* di corpi suppliziati e martirizzati, che attraverso cortocircuiti e slittamenti mette in relazione Beato Angelico e Rudolf Schwarzkogler, Gina Pane a Franko B, Ron Athey e Rosso Fiorentino, Joel-Peter Witkin e Renée Cox, Andrea Mantegna e Andres Serrano. *Corpi d'urto*, ovvero corpi reclusi, un corpo che trasmette paura, panico, angoscia, depressione, tensione...ma anche *Corpi estranei*, dove FAM sostanzialmente riprende gli argomenti già eviscerati nel precedente *Identità mutanti*.

²⁸⁶ F. Alfano Miglietti, *Rosso Vivo: Mutazione, trasformazione e sangue nell'arte contemporanea*, in "Virus Mutations", n.5, dicembre 1998 – gennaio/ febbraio 1999, pp.32-35

²⁸⁷ F. Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p.10

²⁸⁸ *Ibidem*

²⁸⁹ *Ivi*, pp.10-11

Numerose le critiche, a mero titolo esemplificativo, la severa opinione di Luisa Valeriani che rileva come in Italia: «dal punto di vista della saggistica dell'arte quello che più si coglie del fenomeno post-human è una sorta di neo-espressionismo (tutto sommato sulla scia di una trans-avanguardia dell'estremo), piuttosto che le potenzialità sdefinitorie ulteriori indicate per esempio da Deitch. Un ricompattamento dei saperi attraverso le categorie dell'estremo, o del mutante, significativamente prese come equivalenti: il superamento di paradigma dell'umano – che una definizione di postumano dovrebbe comportare – si riduce a scelta di determinati modelli piuttosto che altri all'interno di quello stesso paradigma. Il caso più clamoroso, ovvero le *Identità mutanti* di Francesca Alfano Miglietti».²⁹⁰ Valeriani rileva come tutto il capitolo sul postumano del volume sia essenzialmente esemplato sull'impostazione di Deitch così come gli esempi di identità mutanti altro non sono che «traduzione [...] neo-espressionista di un processo di ibridazione della antropo-terio-tecno-sfera che Marchesini spiegherà essere non una rivoluzione, ma l'*unica* caratteristica “umana” dell'essere uomo»²⁹¹ e ancora: «la lettura espressionista tradisce invece la matrice letteraria, la scrittura critica e sapienziale il coercimento autoritario – dentro uno stereotipo simbolico moderno – di un fenomeno *di per sé fuori* la griglia interpretativa del moderno. [...] Analogo discorso vale riguardo a mostre epigoni che a quella di Deitch, tipo *Rosso Vivo* o *Disidentico*²⁹² che hanno insistito sui temi dell'identità riproponendo una centralità dell'arte, anziché valorizzare le reciproche confluenze e gli slittamenti tra i vari ambiti della creatività».²⁹³

Oltre le inevitabili omissioni e le diverse imprecisioni, a mero titolo esemplificativo quelli che hanno caratterizzato la vicenda artistica-esistenziale di ORLAN, è tuttavia indubbio il merito di FAM di aver divulgato nell'ambito della critica una serie di nodi teorici fondamentali, per le questioni inerenti il Post-Human e di averli dipanati, sia nel campo della *verbalizzazione* che della *visualizzazione*, negli anni, con coerenza., contribuendo a far conoscere in Italia, oltre la complessa vicenda operatoria della stessa ORLAN, il lavoro di una serie di artisti che io definisco *liminali*, come Franko B e Ron Athey.

²⁹⁰ L. Valeriani, *Umanità dell'artistico, Post-umanità dell'informazionale*, in “Post-umano,” cit., pp.200-202

²⁹¹ *Ivi*, p.202

²⁹² *Disidentico. Maschile femminile e oltre*, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo Branciforte - Palermo / Maschio Angioino, Napoli, 1998-99, catalogo Panepinto arte, 1998

²⁹³ L. Valerian, cit., p.201

4.4. Post-storia / post-umano

«*Post-histoire* è, avverte Angelo Trimarco, [...] un termine che in diversa misura, ha suggerito, da Arnold Gehlen a Arthur C. Danto [...], un modo credibile per riflettere sulla questione della post-modernità. In maniera più specifica per analizzare i discorsi sull'arte e la critica».²⁹⁴

Del resto, la fine della storia, appunto il *post-histoire*, e la fine della modernità, *post-modern*, «non indicano il superamento della storia e della modernità ma il loro attraversamento»,²⁹⁵ pur segnando, «certo in maniera radicale, una discontinuità con la storia e la modernità intese, appunto, come spazio dominato dai processi lineari e dalla logica del superamento». In questo senso, «il “post” di Post-storia, di Post-moderno e di Post-human ha segnato, indicandone il compimento, una frattura e una discontinuità con il moderno e con l'umano e non semplicemente uno stile unitario, omogeneo e compatto, una sorta di spirito del tempo, appunto, di *Zeitgeist*».²⁹⁶ È questa una posizione ribadita con forza da Trimarco, ponendosi in antitesi rispetto ad una visione “apocalittica” della critica, da Baudrillard a Virilio, da Bauman a Michaud, che ha tracciato «una linea continua scandita dalla sequenza, perfino luttuosa, avanguardia-postmoderno-fine dell'arte».²⁹⁷ In opposizione a questa visione, Trimarco rivendica la vitalità dell'arte (è semmai la critica a non godere di buona salute), in quanto «modello di decostruzione e costruzione di altri linguaggi».²⁹⁸ Col *Post-histoire* l'arte si fa anzi «luogo di *annessione* della pratica critica, facendosi essa stessa pratica critica, è divenuta figura di modellazione dell'architettura e dell'antropologia del cyberspazio. Ha mantenuto, in qualche modo, il privilegio di un sapere decostruttivo e fondativo».²⁹⁹ È in questa temperie culturale, ancora dominata dal dibattito tra moderno e postmoderno che Trimarco, riproponendo il *calambour* dell'invito della mostra *Post-Human*, che esortava il “popolo dell'arte” a dirottare su Losanna disertando Kassel, mette a confronto due proposte antitetiche: quella della coeva Documenta IX (giugno 1992) che «si limita a ribadire con ingenuo continuismo la

²⁹⁴ A. Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori, Riuniti, Roma, 2005, p.35

²⁹⁵ *Ibidem*

²⁹⁶ A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano-Udine, 2009., p.8

²⁹⁷ *Ivi*, p.9

²⁹⁸ *Ivi*, p.10

²⁹⁹ *Ivi*, p.42

freccia del moderno dopo le svagatezze nomadi del postmoderno»³⁰⁰ e la proposta di Jeffrey Deitch, della quale Trimarco mette soprattutto in luce due nodi teorici fondamentali, ovvero l'intreccio di organico e artificiale e la «sollecitazione a una ricostruzione dell'io dopo l'eclissi del “grande racconto” della psicoanalisi»,³⁰¹ una *refigurazione* (che Deitch definisce ottimisticamente “miglioramenti”) che i progressi della biotecnologia rende possibile.

Trimarco rileva giustamente come ci sia uno iato tra la posizione teorica di Deitch, *secca e controllata*, e i lavori presentati: «in vero, il lavoro degli artisti messo in mostra non offre, se non marginalmente, esempi credibili di questi assunti»³⁰² e nessuno di loro si avvicina minimamente ad interagire coi codici genetici, niente di simile, per intenderci, alla vertigine dell'*Art Biotech*. I territori battuti dalla mostra *Post-Human* sono anzi quelli della mostruosità e dell'oscenità estrema, termini utilizzati nella loro accezione etimologica originaria, ovvero *monstrum*-avvertimento e *obscenum*-oltre la scena, ovvero «la scena del modello identitario, che, evidentemente, non è solo freudiana».³⁰³ E non è un caso, che per dipanare le declinazioni estreme del Post-Human, legate alla critica del modello identitario, Trimarco si rifaccia al lavoro di ORLAN, artista che in quegli stessi anni riconfigura ambiti e territori delle poetiche corporali in una accezione estrema e che tuttavia non è presa in considerazione da Deitch per la sua mostra. Oltre la (inevitabile) spettacolarizzazione mediatica, Trimarco si sofferma sulle *refigurazioni*, chirurgiche e virtuali, di ORLAN, autoritratti «che mettono in gioco, vorrei dire con Derrida, l'*autos* dell'autoritratto: l'idea appunto che l'*autos*, il sé, è identità consegnata a una definita unità di senso».³⁰⁴

ORLAN come *antropologa mutante*, dunque, alfiere dell'*ibrido*, del *dislocato*, del *deterritorializzato*. Trimarco tuttavia mette anche in evidenza come ORLAN rivendichi costantemente la sua posizione di artista, il suo produrre opere, sempre e comunque: «è soprattutto un momento in sala operatoria, un momento che trasforma il blocco operatorio in un atelier d'artista, in cui ho coscienza di fare delle opere, non solamente di dare ordini, per il video, per il film, ai fotografi che si trovano sul posto, dove posso decidere delle inquadrature [...]. Ma anche dei *Disegni fatti con le dita nel*

³⁰⁰ A. Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, cit., p.55

³⁰¹ A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma, 2006, p.56

³⁰² A. Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, cit., p.56

³⁰³ *Ibidem*

³⁰⁴ *Ivi*, p.57

sangue, ed anche fare dei *Reliquari* con la mia carne e dei *Sudari* con le bende mediche. Perciò ogni volta c'è produzione d'opera, e talvolta ciò è inteso male, perché queste opere da un lato sono molto vicine alla performance, e dall'altro molto distanti. Sono opere completamente autonome». ³⁰⁵ ORLAN compie, in questo modo, un'operazione analoga a quella effettuata da Hermann Nitsch, che rappresenta, in un certo senso, il tentativo di rientrare in quel sistema dell'arte dal quale entrambi si sono allontanati attraverso una serie di effrazioni. Una sorta di ripiegamento, per cui «nello spazio del Post-Human, in maniera più puntuale, la pratica critica è segnata, insieme all'arte stessa, dalla sorte comune di riflettere e lavorare sull'ottusità e l'opacità del reale, oltre ogni possibile mediazione simbolica. Così, l'arte e la critica, ancora insieme, sprofondano nel reale estremo», ³⁰⁶ in quello che Perniola chiama *realismo psicotico*. «In questo quadro teorico l'esempio di ORLAN è, allora, di grande interesse: è spia e sintomo di come si provi a mettere in problema il *lì*, duro e muto, del reale, la sua presenza ottusa, oltre ogni possibile mediazione. È una mossa per dire con radicalità come l'arte non può rinunciare a scegliere la via lunga dei linguaggi e dei processi di simbolizzazione, sottolineando che la pratica dell'arte è, essenzialmente, un lavoro preso nella trama e nell'intreccio di questi processi». ³⁰⁷

Nel più recente *Ornamento* Trimarco intreccia i percorsi impervi del Post-Human e quelli *inquieti* dell'*Art Biotech* con le complesse problematiche legate, nell'epoca della megalopoli, all'arte e l'abitare: «i problemi del vivente e della sua manipolazione, i temi della biopolitica, e, insieme, della trasformazione della città [...] sono le questioni, teoriche ed etiche, di maggiore rilevanza» ³⁰⁸ allo schiudersi del nuovo millennio, caratterizzato dall'«irruzione del virtuale e dell'ingegneria genetica, delle biotecnologie e della biologia stessa come medium» ³⁰⁹ che inverte la precoce intuizione di Anders secondo la quale «l'uomo è antiquato». ³¹⁰

³⁰⁵ *Ivi*, p.151

³⁰⁶ *Ivi*, p.60

³⁰⁷ A. Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, cit., p.60

³⁰⁸ A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, cit., p.11

³⁰⁹ *Ivi*, p.69

³¹⁰ cfr. G.Anders, trad.it. *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003. Per una disamina dell'opera andersiana cfr. E.Pulcini, *L' "homo creator" e la perdita del mondo*, in M.Fimiani, V.G. Kurotschka, E.Pulcini (a cura di), «Umano Post-Umano. Potere, sapere, etica nell'età globale», Editori Riuniti, Roma, 2004

Alle osservazioni sul corpo post-organico, che diviene «corpo multicodeco, scorrimento, intreccio, contaminazione di codici plurali»³¹¹ Trimarco collegandosi alle speculazioni dell'antropologia filosofica, che nel nome di Foucault incentra la domanda sul dopo-uomo sul «vuoto dato dallo sradicamento dell'antropologia»³¹² rileva, a mo' di antidoto, le esperienze legate alla “ri-materializzazione” dell'Art Biotech, che è ben diversa, come avverte Jens Hauser, da un mero ritorno all'oggetto né a un improbabile ritorno dell'arte a luogo della rappresentazione, anche se, avverte Trimarco, non è un caso che nel Post-Human e nelle sue estreme propaggini dell'Art Biotech grande importanza sia data al tema del ritratto, cui «almeno in Occidente, è legata la nascita stessa della pittura».³¹³ È questo il caso di ORLAN, ma anche di artisti come Marc Quinn, il cui *modus operandi* sfiora la temperie biotech o del duo Art Orienté Objet che col loro progetto *Cultures de peaux d'artistes* varano, come per certi versi fa anche Marta de Menezes, un nuovo tipo di autoritratto, biotecnologico. Ricerche che dal campo estetico si insinuano in quello etico, riannodando, in un'epoca di disimpegno generato dal caos mediatico globalizzato, le fila di arte vita, reinverano la tradizione del *Gesamtkunstwerk*. «Da questo punto di vista, il Post-Human, nei suoi difficili e articolati itinerari, contribuisce, oltre le rovine dell'antropologia, a mantenere desta la domanda sul dopo uomo e la riflessione su questioni etiche irrinunciabili, quali la responsabilità, la cura del vivente, uomo o animale, i rischi connessi alle strategie biopolitiche di dominio».³¹⁴ In questo senso il “post-post-human”, rappresentato dalla vertigine dell'Art Biotech, «segna la parabola di un processo iniziato con il “miracolo” di Lascaux che dice, appunto, della “nascita dell'arte: miracolo che, secondo i pensieri di Bataille, suggerisce il paradosso stesso dell'umano».³¹⁵ In questo senso, rileva infine Trimarco, L'Art Biotech «si affida, nuovamente, a un'idea dell'arte come pratica ed

³¹¹ A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, cit., p.70

³¹² M.Fimiani, *Antropologia Filosofica*, Editor Riuniti, Roma, 2005, p.95 «Mi sembra, in questo disegno critico, che la lettura delle esperienze del Post-Human -, in particolare, di alcuni protagonisti di queste inquiete stagioni dell'arte – come “antropologia mutante” sia ancora, riduttivamente, tributaria del pregiudizio antropologico»

³¹³ A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, cit., p.71. Sulla storia del ritratto, si veda almeno Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, libri XXXV-XXXVI, testo critico, introduzione e commento di S.Ferri, introd.di M.Harari, BUR, Milano, 2000, p.253; E.H.Gombrich, *Ombre*, trad.it. Einaudi, Torino, 1996; E.Pommier, *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, trad.it. , Einaudi, Torino, 2003; J.-L.Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, ed. it. A cura di R. Kyrchmayr, Raffaele Cortina Editore, Milano, 2002

³¹⁴ A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, cit., p.74

³¹⁵ *Ibidem*, cfr. G.Bataille, trad.it *L' al di là del serio e altri saggi*, a cura di F.C.Papparo, Guida Editore, Napoli, 2000, p.362

esercizio sociale, con la convinzione, propria dell'avanguardia storica e della neoavanguardia, che l'arte deve contribuire alla trasformazione della vita e del mondo». ³¹⁶ La medesima funzione etica è detenuta dall'arte pubblica - del resto ethos, sottolinea Trimarco, significa anche dimora - ed è per questo motivo che Post-Human e arte pubblica, in maniera quasi sorprendente, «si pongono come “laboratorio” e “campo di battaglia” per lottare contro la violenza della manipolazione del vivente e del governo della vita, contro l'ossessione degli “spazi preclusi”, radicalmente, della città come spazio riservato e coperto». ³¹⁷

Per quanto possa sembrare singolare dunque, Post-Human e arte pubblica stringono un'alleanza nel nome dell'ethos, inteso come dimora e cura del vivente a un tempo, espressione di un'*etica dell'ospitalità* (Derrida), come apertura a reciproci processi di soggettivazione.

³¹⁶ *Ivi*, p.75

³¹⁷ *Ivi*, p.83

IV. L'ART BIOTECH

4.1 Arte e Scienza

«Is science the new art?» Questo l'interrogativo che si pone Siân Ede nell'introduzione di *art & science*,³¹⁸ un libro nel quale dipana, attraverso passaggi e scarti fondamentali, il cortocircuito tra due entità apparentemente irriducibili a un denominatore comune: arte e scienza, che a ben vedere si interrogano sui medesimi temi. Entrambe con i rispettivi strumenti e le relative chiavi interpretative a disposizione, tentano di dare un senso al mondo e all'uomo un posto al suo interno. D'altronde la questione dei rapporti tra arte e scienza attraversa tutta la loro storia, almeno a partire dalla nascita della scienza moderna che, convenzionalmente, si fa coincidere con la rivoluzione galileiana. È una relazione carica di ambiguità e anomalie, dove «la *Sci-Art* alle volte sembra essere all'ultima moda, ma non sempre sembra essere interessante in quanto arte, anche se è indubbio che gli artisti non creano una immagine edulcorata della questione, un prodotto di propaganda per la pubblica comprensione della scienza, ma possono piuttosto impegnarsi a creare immagini che suggeriscano vie alternative di visione».³¹⁹

Il dibattito negli ultimi anni ha acquistato una nuova, dirompente attualità, legata anche all'impatto che arte e scienza hanno nell'indirizzare gli orientamenti culturali e l'immaginario collettivo, avendo entrambe ereditato, in un certo senso, il ruolo primario che un tempo veniva assegnato a ideologia e metafisica. A un primo sguardo arte e scienza sembrano discipline inconciliabili, sia per il tipo di tematiche affrontate che per le modalità progettuali utilizzate. Nell'attuale spettro dei saperi, e nella percezione comune, arte e scienza vengono collocate agli estremi opposti delle nostre visioni del mondo. La scienza è solitamente vista come il regno delle certezze "oggettive" e l'arte come il luogo della radicale singolarità soggettiva del sentire umano. La scienza come puntuale applicazione del metodo, l'arte come pura creatività. Questa concezione ha sicuramente un aspetto significativo, perché si tratta di piani di lettura diversi, ma se esaminiamo queste prospettive differenti in relazione alla costruzione di una determinata immagine della realtà, si possono scoprire interessanti

³¹⁸ S. Ede, *Art&Science*, I. B. Tauris, London – New York, 2005, p. 1

³¹⁹ *Ivi*, p.3

connessioni dal punto di vista delle strategie cognitive comuni, e soprattutto tentare di forzare la dicotomia per svelarne piuttosto i sottili confini frattali, rivelando la loro natura comune di “linguaggi” atti a comprendere il mondo.

Esistono infatti molteplici affinità tra i due ambiti, proprio a partire dal linguaggio: entrambe condividono un lessico specifico, fondamentale per descrivere i rispettivi procedimenti. Accanto alle affinità lessicali possiedono profonde vicinanze metodologiche: entrambe sviluppano la propria ricerca partendo dall'osservazione della realtà, della società e del contesto in cui operano. Da sempre gli artisti osservano i cambiamenti culturali e sociali del loro tempo, sul quale si interrogano e del quale diventano interpreti. Molto spesso questi processi di cambiamento sono stati indotti da nuove scoperte tecnologiche e scientifiche che hanno implicato profonde problematiche culturali, etiche, sociali. Tra i più difficili pregiudizi da abbattere è quello che recita come la scienza sia razionale, seria e dunque fredda, mentre l'arte è emozionale, quindi irrazionale e di conseguenza discutibile.

Eppure Noam Chomsky mina le basi razionali della scienza quando afferma che la meccanica quantistica risponde ad uno standard innanzitutto estetico. Feyerabend a sua volta contro la supposta razionalità del metodo scientifico sostiene che gli scienziati sviluppano le loro teorie per motivi soggettivi e persino irrazionali e provocatoriamente afferma che la scienza può essere paragonata alla religione, poiché entrambe si nutrono di una struttura semantica generata da un sistema di credenze, a tal punto che la scienza può essere considerata la divinità dell'epoca moderna.

Non a caso Karl Popper sostiene che le teorie scientifiche sono inventate piuttosto che scoperte, sono atti creativi misteriosi quanto un'opera d'arte. La realtà dovrebbe dunque essere concreta, l'immaginazione impalpabile. Tradizionalmente la scienza è associata ai fenomeni fisici e l'arte all'immaginazione anche se, dal punto di vista neurologico, vedere un oggetto o immaginarlo implica la stimolazione delle medesime aree del cervello e la produzione della stessa quantità di neurotrasmettitori. D'altronde la divisione tra materia e mente, formulata dagli atomisti e postulata da Cartesio con le due entità distinte di *res cogitans* e *res extensa*, rimane ben salda nella cultura occidentale.

Sono invece possibili alcune tangenze, se non vere e proprie sovrapposizioni, tra arte e scienza, basti pensare al caso di Vassilij Kandinskij, considerato il padre

dell'astrattismo. Ne *Lo spirituale nell'arte* (1911), oltre le caratteristiche relative lo "specifico" pittorico e le risonanze teosofiche a noi ormai lontane, Kandinskij prende atto della «dissoluzione del soggetto» mettendo l'accento su quello che oggi chiameremmo piuttosto l'importanza del ruolo dell'osservatore e del suo "punto di vista"; pone l'*occhio della mente* al centro del rapporto tra l'osservatore e il mondo, proprio come gli antichi maestri della prospettiva avevano fornito un modello matematico della visione "fisiologica". Ed è interessante notare che tutto questo avviene in anni in cui la relatività e la fisica quantistica cominciano a porre in termini scientifici la questione metodologica del ruolo dell'osservatore. Non è un caso che la contemporaneità sia piena di artisti con una formazione scientifica o extra-artistica: Alexander Calder era ingegnere, in tempi più recenti abbiamo il caso di Tony Cragg, chimico di formazione, o di Carsten Holler che nasce come biologo; ma è questo in realtà un rapporto di lungo corso, che ha esempi ben più fondanti nel passato, quando la separazione tra i saperi non era così netta e i confini estremamente più permeabili. Come non citare Leonardo Da Vinci, prototipo universale dell'artista scienziato, vissuto in un'epoca precedente la specializzazione del XVII secolo, in un'epoca in cui arte e scienza erano considerate ancora strategie conoscitive di uguale valore? Negli stessi anni Piero Della Francesca scrive un trattato di matematica le cui regole applica alle sue opere, conferendo loro una atmosfera straniante di sospensione, restituisce immagini metafisiche di equilibrio trascendentale, a testimonianza che l'arte, a prescindere da epoche, stili e tecniche, non "rappresenta" il mondo, ma piuttosto lo denota tramite scelte stilistiche peculiari a ogni artista. Per rimanere nella temperie umanistica, pur rifacendosi ai tradizionali temi religiosi, chi potrebbe mai confondere la plasticità e la fisicità "reale" del mondo di Masaccio con il senso geometrico dell'universo di Piero della Francesca? La prospettiva, non a caso, si basa sulla geometria e l'aritmetica è un modello atto a non predire i fenomeni naturali ma li simula, produce l'illusione dello spazio su superfici piane e viene utilizzata per secoli nell'arte, in maniera sistematica e continuativa fino alla fine del XIX secolo, per poi essere recuperata nella sfera della realtà virtuale. Non è peregrino affermare, oltre ad essere facilmente verificabile, che i videogiochi utilizzano la stessa spazialità ortogonale della pittura rinascimentale.

«Le teorie scientifiche, proprio come le opere d'arte, rileva Ignazio Licata, sono scelte

prospettiche sul mondo, che lo interpretano secondo strategie cognitive suggerite dal problema in esame, dal “soggetto” che vogliamo rappresentare. È questa la “scienza come arte”, anti-ideologica, descritta dall’anarchico dell’epistemologia Paul Feyerabend». ³²⁰

È pur vero che la scienza possiede un sistema di verifica degli obiettivi che ne garantisce (teoricamente) l'efficacia, mentre l'arte non possiede alcun criterio di valutazione oggettiva, ma entrambe si basano sull'approfondimento del dato iconico: la scienza viene testata empiricamente, mentre l'opera d'arte nasce sempre da una intuizione basata sull'osservazione di dati empirici, solo che nell'arte - e specialmente nell'arte contemporanea - il lavoro di natura concettuale, è, in un certo senso, retroattivo: il concetto viene rintracciato attraverso il ragionamento dopo che il lavoro è stato realizzato, atto a soddisfare la funzione di rafforzare l'oggetto sotto il profilo semantico; al contrario nella scienza è il lavoro intellettuale che dà vita a una teoria e costituisce la componente creativa che presiede all'immaginazione. Richiamando la lezione di Gadamer: «l'arte non ha davvero nulla a che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile ad essa? E il compito dell'estetica non è proprio quello di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza “sui generis”, diversa beninteso da quella conoscenza sensibile che fornisce alla scienza i dati sulla cui base essa costruisce la conoscenza della natura, diversa altresì da ogni conoscenza morale della ragione e in generale da ogni conoscenza concettuale, ma tuttavia pur sempre conoscenza, cioè partecipazione di verità?[...] È necessario pensare il concetto di esperienza in maniera più ampia di quanto abbia fatto Kant, in maniera che anche l'esperienza dell'opera d'arte possa venir intesa come esperienza. Per tale operazione possiamo rifarci alle ammirevoli lezioni di estetica di Hegel. In esse il contenuto di verità che si trova in ogni esperienza d'arte viene magistralmente riconosciuto e messo in rapporto con la coscienza storica. L'estetica diventa così una storia delle *Weltanschauungen*, cioè una storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte. In tale modo viene riconosciuto in maniera radicale il compito che abbiamo indicato, cioè quello di giustificare teoricamente

³²⁰ I. Licata, http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/pdf/licata_scienza_arte_conoscenza.pdf

l'esperienza della verità anche nell'arte». ³²¹

Si tratta, in ultima analisi, nel rapporto tra arte e scienza, di non affrontare il problema con mera volontà oppositiva di confronto tra due rappresentazioni ma di indagare invece le condizioni che lo rendono possibile, di analizzare le due procedure come parallele, come strumenti complementari di riappropriazione semantica del mondo. Questa considerazione porta a spostare i termini del discorso su un piano conoscitivo, e a porre in luce che nell'arte c'è una dimensione epistemologica che ha forti risonanze con la scienza e che anzi in molti casi l'ha perfino preceduta. «Annunciare il mondo e riproporre continuamente il suo mistero attraverso la costruzione di strumenti di rappresentazione che tentano di doppiare il capo pericoloso della metafisica nascosta e stratificata del linguaggio comune, è ciò che fa di scienza ed arte una “coppia semantica” le cui affinità non vanno ricercate a valle, nell'esito, ma a monte, nell'intento cognitivo del gioco della mente davanti al problema della descrizione del mondo». ³²² D'altronde la visione classica dell'epistemologia come «Metodo», afferma Licata, e quindi universale e unico, è figlio di un Logos occidentale ormai stanco, «che lascia il posto ad una pluralità di approcci possibili in cui giocano un ruolo chiave gli obiettivi culturali, politici, economici, ed anche le scelte estetiche della comunità scientifica». ³²³

Sistemi complessi quindi, che mostrano aspetti diversi e sfaccettature molteplici, a seconda della “prospettiva” con cui vengono osservati, e si può senz'altro ribaltare il problema parlando di «arte della scienza», ³²⁴ ossia delle «strategie cognitive per costruire modelli complementari in grado di cogliere aspetti diversi del fenomeno in esame». ³²⁵

4.2 Il secolo Biotech

Il XX secolo è stato caratterizzato dalla tecnologia inorganica, frutto della rivoluzione della fisica avvenuto nella prima metà del Novecento. Il XXI secolo si annuncia come l'era del biotech, dove «le biotecnologie sembrano abbattere infatti le vecchie

³²¹ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, parte I, *Il trascendimento della dimensione estetica*, trad.it. a cura di G.Vattimo, Bompiani, Milano, 1983, p.128

³²² I. Licata, *Osservando la resistenza del mondo*, in «Sci Art», Mat Edizioni, Milano, 2009, p.38

³²³ *Ivi*, p.42

³²⁴ Cfr. I. Licata, *La Logica Aperta della Mente*, Codice Edizioni, Torino, 2008

³²⁵ *Ivi.*, p.42

dicotomie che separavano il biologico dal macchinico»,³²⁶ mentre «la vecchia distinzione tra invenzione (propria del regno dell'inorganico) e scoperta (propria del regno della natura) viene così a decadere e l'idea della brevettabilità non fa altro che sancire un passaggio epocale già avviato»,³²⁷ caratterizzato da una dimensione sempre più pervasiva dell'ingegneria genetica (basti pensare al dibattito sugli OGM). È il passaggio dall'eugenica all'*algenica*³²⁸ che considera i confini di specie come etichette nominali e il mondo vivente si offre come una realtà *in potenza*. Lo scopo finale dell'algenista, taumaturgo del DNA, è quello di costruire l'organismo perfetto, lo “stato aureo” dell'efficienza artificiale quale strumento della società del divenire.

Questo processo è acuitizzato dal matrimonio tra informatica e biologia che porta alla nascita dell'ingegneria proteica, ovvero lo studio delle caratteristiche funzionali delle proteine con simulazione di possibili mutazioni che permettono di superare il semplice trasferimento “orizzontale” di proprietà tra i viventi, per progettare nuove caratteristiche biologiche mai apparse prima nella storia evolutiva, inaugurando una nuova era biotecnologica aperta alla programmazione eidomatica del vivente.

L'unione delle scienze dell'informazione con le scienze della vita - in altre parole dei computer con i geni - in una singolare rivoluzione tecnologico-commerciale, è per Jeremy Rifkin il vero inizio della nuova era *biotech*.³²⁹

D'altronde le strutture logiche di un computer, specialmente le reti complesse, rispecchiano i processi dei sistemi viventi, dove ognuna delle parti è un nodo di una rete dinamica di relazioni che continuamente perfeziona se stessa a ogni livello della sua esistenza, conservando una presenza vivente. Per un esperto di cibernetica, il *feedback* (cioè la retroazione) e l'elaborazione delle informazioni, servono da descrizione scientifica onnicomprensiva di come gli organismi anticipano e di come rispondono ai cambiamenti delle condizioni nel tempo. Un organismo vivente non è più considerato come una forma permanente, ma piuttosto come una rete di attività.

La definizione della vita come il significato dell'esistenza ne escono radicalmente modificati. L'“effetto Dolly”, seguito alla prima clonazione (dichiarata) di un essere vivente, nel 1997, crea non poco sconcerto nell'opinione pubblica e un panico

³²⁶ R. Marchesini, *op. cit.*, p.416

³²⁷ *Ibidem*

³²⁸ Cfr. J. Rifkin, trad.it. *Dall'alchimia all'algenia*, Macro edizioni, Cesena, 1994

³²⁹ Cfr. J. Rifkin, trad.it. *Il secolo biotech*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano, 2003

irrazionale per ricerche in realtà già avviate da molti anni. Si schiudono territori senza mappe, i cui contorni vengono disegnati in migliaia di laboratori di bio-tecnologia sparsi per il mondo.

«I grandi cambiamenti economici nella storia avvengono quando forze sociali e tecnologiche si uniscono per creare una nuova “matrice operativa”, afferma Rifkin. Ci sono sette regole che compongono la matrice operativa del secolo della biotecnologia. Insieme esse creano la nuova struttura di una moderna era economica. Innanzitutto, l’abilità di isolare, identificare e ricombinare i geni fa del pool genetico una nuova materia prima per l’attività economica futura. Le tecniche del DNA ricombinante e altre biotecnologie consentono agli scienziati di individuare, manipolare e sfruttare le risorse genetiche per fini economici specifici. In secondo luogo, la concessione di brevetti sui geni, sulle linee cellulari, sui tessuti, sugli organi e sugli organismi manipolati geneticamente, nonché sui processi usati per alterarli, dà al mercato l’incentivo commerciale per sfruttare nuove risorse. In terzo luogo, la globalizzazione dei commerci rende possibile una ricostruzione complessiva della biosfera mediante una seconda genesi concepita in laboratorio, la creazione di una natura bioindustriale prodotta artificialmente e costruita per rimpiazzare gli schemi propri dell’evoluzione. [...] In quarto luogo, la mappatura dei circa 100.000 geni che fanno parte del genoma umano,³³⁰ le nuove scoperte nel campo dello screening genetico, i bio-chip, la terapia genica a livello delle cellule somatiche e l’imminente prospettiva della manipolazione genetica degli ovuli, degli spermatozoi e delle cellule embrionali umane, stanno aprendo la strada alla totale alterazione della specie umana e alla nascita di una civiltà eugenetica pilotata dal commercio. In quinto luogo, una serie di nuovi studi scientifici sulle basi genetiche del comportamento umano e la nuova sociobiologia, che privilegia la natura rispetto all’educazione, forniscono un contesto culturale per l’estesa accettazione delle nuove biotecnologie. In sesto luogo, il computer fornisce il mezzo di comunicazione e di organizzazione per gestire le informazioni genetiche che costituiscono l’economia della biotecnologia. In tutto il mondo, i ricercatori usano

³³⁰ In realtà grande scalpore ha suscitato, una volta realizzata, la mappatura del genoma umano pubblicata, agli inizi del 2001, da due rispettabili riviste scientifiche: *Nature* e *Science*. Si scopre allora che il genoma umano è composto da un range dai 30.000 ai 40.000 geni e non dai 120.000 ai 140.000 come si era pensato fino ad allora. *Nature* pubblicò il risultato delle ricerche finanziate pubblicamente ad un team di scienziati, raccolti nell’«International Human Genome Sequencing Consortium» anche detto «Human Genome Project»; *Science* pubblicò i risultati di un progetto biotecnologico privato: «Celera».

comunemente i computer per decifrare, scaricare, catalogare e organizzare le informazioni genetiche, e ciò permette loro di creare un nuovo magazzino di capitale genetico da usare nell'era bioindustriale. Le tecnologie del calcolo e le tecnologie genetiche si stanno fondendo in una potente realtà tecnologica. In settimo luogo, un nuovo atteggiamento culturale nei confronti dell'evoluzione sta cominciando a rimpiazzare l'impostazione neo-darwiniana, con una visione della natura che è compatibile con gli assunti delle nuove tecnologie e della nuova economia globale».³³¹

Queste nuove idee sulla natura permettono la legittimazione del Secolo Biotech con l'assunto che il metodo seguito per riorganizzare economia e società è semplicemente l'estensione dei principi stessi della natura e, in quanto tale, giustificabile.

Il Secolo Biotech porta con sé una nuova base di risorse, una nuova serie di tecnologie di trasformazione, nuove forme di esclusive commerciali, un mercato di scambio globale per riseminare il pianeta con una seconda genesi artificiale; una nuova sociologia di supporto, un nuovo strumento di comunicazione per organizzare e gestire l'attività economica, dove il codice genetico è diventato il nuovo centro, l'*axis mundi*, il tempio del mondo geno-centrico del determinismo genico.

4.3 Laboratori artistici

È pur vero che «la nozione di progresso è legata al mondo delle scienze e tecnologie e non appartiene al mondo dell'arte»³³² e che «l'arte non si evolve in termini di progresso ma in termini di spostamenti: i suoi campi di esplorazione e d'espressione cambiano»,³³³ ma è altrettanto indubbio che l'avvento delle nuove tecnologie ha mutato profondamente la nostra cultura e, conseguentemente, anche l'arte. Il sistema tecnologico odierno ha agito sul territorio dell'arte esercitando da un lato una «forza esterna» che ha portato a mutamenti estetici, dall'altro una «forza interna» che ha influenzato direttamente le procedure artistiche. L'arte, infatti, «prende forma» utilizzando gli strumenti che la cultura stessa le offre, e oggi, tra gli strumenti disponibili, essa sfrutta anche le nuove tecnologie che spaziano dall'informatica alla biotecnologia.

³³¹ J. Rifkin, *Il secolo biotech*, cit., pp. 35-36.

³³² J.M. Albert, *Dalla land art e dalla Bio Arte*, in "Dalla Land Art alla Bio Arte", atti del Convegno internazionale di Studi, a cura di I.Mulatero, hopefulmonster editore, Torino, 2007, p.64

³³³ *Ibidem*

La pratica artistica contemporanea diviene sempre di più una struttura aperta e socialmente o politicamente impegnata, è quasi obbligata a sperimentare costantemente per conservare la propria ragion d'essere in un mondo sempre più pervasivamente an-estetizzato, dove gli orizzonti di interpretazione o di comprensione sono caratterizzati da una sempre maggiore contaminazione, una attitudine *ibridativa*, nella quale ogni esigenza classificatoria deflagra in quella che Rorty, nel nome di Gadamer, chiama una conversazione senza fine, *herrschaftsfrei* (libera dal dominio) nella quale le barriere tra discipline accademiche sono permeabili quanto quelle tra le epoche storiche.³³⁴

Sebbene l'utopia nell'intervento artistico, che trova la sua origine nelle avanguardie, si sia definitivamente dissolta nella cosiddetta epoca post-storica,³³⁵ gli artisti rivendicano la volontà di interagire criticamente con la società, reclamano il diritto che l'arte possa cambiare l'individuo e la sua stessa visione del mondo.

Alla fine degli anni Ottanta Vilém Flusser scrive una serie di saggi visionari sulla sua visione del mondo, della vita e le relative ricadute estetiche, pubblicati in una rubrica che il filosofo tiene sulla rivista americana "Artforum", intitolata *Curie's Children*. Nell'ultimo di questi, significativamente intitolato *On Science*, il filosofo discetta provocatoriamente di vita artificiale e di avveniristiche creazioni di nuove forme di vita. Un saggio che introduce ufficialmente il discorso delle biotecnologie nella speculazione estetica di fine millennio e destinato a diventare una sorta di manifesto della *Bio Art*: «perché i cani non sono mai blu con delle macchie rosse? E perché i conigli non illuminano sempre come dei fuochi fatui i campi notturni? Per formulare la questione in altri termini: perché pratichiamo sempre l'allevamento degli animali per ragioni economiche e non per ragioni artistiche? Il contesto in cui questa domanda deve essere posta è il seguente: da un lato la produzione animale nell'Europa occidentale e nell'America del nord supera il consumo; dall'altro noi cominciamo a disporre di tecniche che permettono la creazione di specie animali programmate. [...]

³³⁴ R.Rorty, *Il pensiero, conversazione senza fine*, originariamente pubblicato su *Reset*, n.59, e ora su <http://www.caffeeuropa.it/attualita03/172gadamer-rorty.html>

³³⁵ Per una trattazione inerente il post-storia e le sue ricadute nel territorio dell'estetico si veda: A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia ed estetica della pittura moderna*, trad.it. A cura di G. Carchia, Napoli, Guida Editori, 1989; A.C. Danto, trad.it. *La destituzione dell'arte*, Tema Celeste Edizioni, Siracusa, 1992; A. Trimarco., *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 2004; A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma, 2006; e il più recente A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano-Udine, 2009

questi due aspetti del problema non si potrebbero conciliare? Al posto dei contadini, che scompaiono, l'allevamento non potrebbe essere praticato da artisti disorientati, che si moltiplicano come conigli?»³³⁶

Sono questi gli anni caratterizzati dall'accelerazione digitalica e i meccanismi della vita cominciano ad essere considerati alla stregua di opzioni programmabili, si accrescono le ipotesi di manipolazione del vivente. Gli artisti e la speculazione teorica devono necessariamente adeguarsi.

Compaiono nuove strategie estetiche classificate ancora in base al medium utilizzato (computer art, net art, sonic art), nonostante sia riscontrabile una attitudine sempre più pervasiva di contaminazione dei linguaggi, di deflagrazione dei generi, di contesti ipermediali. Il dibattito critico a sua volta è sempre meno incentrato sull'investigazione del medium utilizzato quanto piuttosto sul versante auto-analitico e processuale. Si schiudono spazi di dibattito intertestuali e procedure di letture molteplici. Gli artisti ricominciano a collaborare con figure professionali provenienti da altre discipline, sovente con gli scienziati. Più che interdisciplinare quest'arte diventa piuttosto trans-disciplinare, il suo ruolo basilico è l'ibridazione.

Per l'edizione di *Ars Electronica* del 1993,³³⁷ Peter Weibel si interroga su cosa sia diventata la vita, dal momento che gli scienziati hanno sviluppato tipologie di vita artificiale la cui apparenza esterna, sotto forma di robot e automi estremamente evoluti, ricorda quella degli esseri umani e degli animali: «vita, morte, riproduzione, eredità, sviluppo, evoluzione, crescita, adattamento - tutti questi concetti hanno acquistato una nuova dimensione con la cultura del computer. La cultura del computer ha rinforzato il cambiamento di paradigma della definizione della vita da sostanza, materiale hardware o meccanismo a codice, linguaggio, software immateriale, sistema dinamico. Maneggiare i computer ci ha insegnato che la «struttura logica» di un organismo può essere separata dalle sue basi materiali e che la vita è una proprietà del primo, e non dell'ultimo».³³⁸ A proposito della *Genetic Art*, Weibel scrive che è una

³³⁶ V. Flusser, *On Science*, Artforum, New York, October 1988, vol.29, p. 9. pubblicato in ed.it. in "Art Biotech", ed.it. A cura di P.L.Capucci, F.Torriani, CLUEB, Bologna, 2007, pp.29-31

³³⁷ *Ars Electronica* 1993. *Genetische Kunst - künstliches Leben*

³³⁸ P. Weibel, *Life - The Unfinished Project*, in: K.Gerbel, P. Weibel, (a cura di), "Ars Electronica 93: Genetische Kunst - Künstliches Leben/Genetic Art - Artificial Life", PVS Verleger, Vienna, 1993, p. 10
«Life, death, immortality, reproduction, heredity, development, evolution, growth, adaptation - all these concepts have been given a new dimension by the computer culture. Computer culture enforced the shift of paradigm from defining life as substance, material hardware or mechanism to conceiving life as code, language,

delle forme contemporanee di arte che si avvicina ai punti centrali della vita, poiché è indirizzata, e in modo critico, alle ricerche nel campo della vita artificiale. Per contro, nell'elenco delle discipline rientranti in una possibile definizione dell'arte genetica, Weibel descrive nuove forme di espressione, come l'*Evolutionary Art* e la *Biogenetic Art*, operanti sia sul piano biologico che digitale.³³⁹

Per evidenziare le differenze, sottili, tra queste forme di espressione, teorici, critici e artisti usano parlare di una rinnovata *presenza* dell'opera: «Lo spettatore che fa l'esperienza dell'Arte Biotech deve fare un percorso di andata e ritorno tra lo spazio simbolico dell'arte e la vita reale dei processi messi in scena ed evidenziati da una presenza organica, avverte Jens Hauser. Quest'arte di trasformazione «in vivo» o «in vitro» rinvia ad un fenomeno più ampio di ri-materializzazione in arte, che relativizza le proposizioni dell'arte de materializzata».³⁴⁰ Se le forme d'arte legate sostanzialmente all'informatica e alle tecnologie digitali rappresentano concetti legati alla vita e si interrogano su inquietudini analoghe, lo fanno mediante immagini, metafore e simulazioni legate alla dimensione *ontologicamente* altra del virtuale, a strategie estetiche spesso immateriali. Diversamente le forme artistiche fondate sui processi e sugli strumenti biotecnologici presentano questi concetti mediante la stessa materia in cui essi agiscono, in cui sono attivi, mediante la stessa materia che li costituisce e definisce: la materia del vivente. Dunque, in luogo della simulazione e dell'immaterialità ci sono la fragranza e la presenza materiale, in contro tendenza, se non in aperta opposizione, con l'immaterialità dell'opera d'arte descritta a partire dagli anni Settanta del secolo scorso³⁴¹ ed enfatizzata dalle tecnologie digitali di *imaging* e rappresentazione. Si sostanzia il passaggio, in sintesi, dalla *net-art* alla *wet-art*. Arduo tentare una classificazione oltre le inevitabili tangenze e i facili neologismi. «Molti fattori estetici collaterali determinano quest'arte, che si sottrae ad una chiara

immaterial software, dynamical system. Handling computers has taught us that the 'logical structure' of an organism can be separated from its material basis and that life is a property of the former, not the latter»

³³⁹ P. Weibel, *Über Genetische Kunst*, Atti del Simposio "Genetische Kunst-Künstliches Leben", a cura di K. Gerbel, P. Weibel, PVS Verleger, Vienna 1993, pg. 420-421, in particolare così descrive l'*Evolutionary Art*: «Artificial interventions in growth processes and structural modifications -either in the biological material itself or on the immaterial level of the computer simulation»

³⁴⁰ J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. «Naturaculture» olistiche nell'era dell'Arte Biotech*, in I. Mulatiero (a cura di), "Dalla Land Art alla Bioartecit. p.119

³⁴¹ Cfr. L. Lippard (a cura di), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, London, Studio Vista, 1973 e J-F. Lyotard, T. Chaput, *Les immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985

definizione dei suoi tratti caratteristici», dichiara Jens Hauser.³⁴² A pochi anni dalla mostra, ormai storica, sull'*Art Biotech* presso la *Scène Nationale du Lieu Unique* a Nantes «si può constatare innanzitutto una disputa tra i tassonomi. L'arte che si basa su una reale manipolazione biotecnologica viene chiamata alternativamente *Bio(tech) Art*, *Moist Media Art*, *Life Science Art* oppure *Vivo Art*, viene attribuita all'ambito della *Live Art* oppure mescolata come fertilizzante ad un abusato concetto tanto vago quanto ampio della *Bio Art*».³⁴³

George Gessert, artista e teorico che dal 1985 opera nell'ambito dell'arte genetica in campo vegetale - propone una sorta di classificazione, sicuramente opinabile, che nasce non come mera istanza classificatoria, ardua per fenomeni ancora in fase di sviluppo, bensì per cercare di ricostruire e comprendere discendenze, orientamenti e relazioni tra le varie forme di espressione³⁴⁴.

- la *Bioarte* è quell'arte che è viva o che è composta da elementi viventi. Non tutta la *Bioarte* coinvolge le biotecnologie o le modificazioni genetiche. La *Bioarte* comprende alcune forme di arte ecologica e di *Land Art*. L'arte che rappresenta o simula la vita non è *Bioarte*: le simulazioni al computer dei processi genetici, dell'evoluzione, della crescita di piante, sono simulazioni della vita e non cose vive, dunque non sono *Bioarte*.

- l'*Arte Biotecnologica* è quella *Bioarte* che coinvolge le biotecnologie nel più ampio significato del termine, che include le manipolazioni genetiche e non di organismi, l'allevamento e la selezione di piante e animali, la manipolazione dei cromosomi, la coltura dei tessuti, ecc.

- l'*Arte Genetica* coinvolge il DNA in tutte le sue forme. Include opere che rappresentano, tramite media diversi, come la pittura e le simulazioni virtuali, processi genetici.

- l'*Arte Transgenica* è quella *bioarte* che coinvolge direttamente l'ingegneria genetica. Da questa catalogazione scaturiscono una serie di considerazioni: tranne parte dell'arte genetica, le nuove forme «bioartistiche» sono sottoinsiemi dell'ambito più generale

³⁴² J. Hauser, *la biotecnologia nell'arte. Incubo dei tassonomi*, in "Art Biotech", cit., p.19

³⁴³ *Ibidem*

³⁴⁴ Cfr. G. Gessert, "Re: [YASMIN-msg] Exhibiting bioart - Yasmin discussion", messaggio inviato alla mailing list *Yasmin*, 25 marzo 2006, <http://www.media.uoa.gr/yasmin/>

della Bioarte, il quale comprende anche alcune forme espressive ormai storicizzate, come *Land Art* e performance.

All'opposto delle forme artistiche derivate dalla vita artificiale,³⁴⁵ le forme bioartistiche si caratterizzano per il legare il vivente all'organico, alla chimica del carbonio. La cosiddetta arte genetica, nell'accezione di Gessert, situandosi ampiamente all'interno del dominio dell'inorganico, è solo parzialmente compresa nella bioarte. A partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, numerose le ricerche che appartengono a questo insieme che si situa nella sua estrusione al di fuori dell'organico.³⁴⁶ Questo "ponte" tra organico e inorganico gettato dall'arte genetica appare particolarmente interessante in questo momento storico, perché riflette lo scambio tuttora in atto in ambito scientifico e tecnologico tra discipline diverse, che interagendo si arricchiscono a vicenda e configurano nuove opportunità.³⁴⁷

La Bioarte senza dubbio mette in questione alcune questioni cruciali sotto il profilo sociale e antropologico. «Nell'era del transgenico, le frontiere tra il vivente e l'artefatto stano svanendo, gli artisti esplorano, operano dei *détournement* e ricontestualizzano i processi tecnoscientifici: la coltura dei tessuti organici o il DNA diventano la materia prima di un'arte "vivente". Si supera l'estetica della metafora e si approda ad una dimensione reale nel momento in cui gli artisti ricorrono alle scienze della vita», avverte Jens Hauser. D'altronde in un'epoca in cui le tecnoscienze stesse

³⁴⁵ La vita artificiale, emersa ufficialmente in occasione del primo convegno internazionale «Artificial Life I» organizzato da Christopher Langton nel 1989 a Los Alamos, sviluppa l'idea di studiare la vita – nella sua organizzazione nel singolo, nella sua dimensione sociale e nella sua evoluzione – simulandone delle caratteristiche. Come la robotica – e all'opposto dell'Intelligenza Artificiale – la vita artificiale ha un approccio dal basso verso l'alto dei comportamenti emergenti: a partire da elementi semplici arriva a configurare sistemi complessi. La vita artificiale simula per via informatica i processi della vita mediante programmi al computer, come il calcolo evolutivo (gli algoritmi evolutivi, gli algoritmi genetici, la programmazione genetica, la *swarm intelligence*, la chimica artificiale, i modelli basati su agenti e gli automi cellulari). Sull'argomento cfr. C. G. Langton (a cura di), *Artificial Life*, Reading (Mass.), Addison-Wesley, 1989; C.G. Langton, C. Taylor, J.D. Farmer, S. Rasmussen (a cura di), *Artificial Life II: Proceedings of the Workshop on Artificial Life*, Reading (Mass.), Addison-Wesley, 1991. In Italia cfr. D.Parisi, «Vita artificiale e società umane», *Sistemi Intelligenti*, anno VII, n. 3, dicembre 1995; P. Silvi Antonini, *Vita artificiale. Dal Golem agli automi cellulari*, Milano, Apogeo, 1995; D. Parisi, «Mente come cervello», *Le Scienze*, n. 431, luglio 2004.

³⁴⁶ Cfr. K. Gerbel, P. Weibel (a cura di), *Ars Electronica 93. Genetische Kunst – Künstliches Leben/Genetic Art Artificial Life*, cit.; Karl Gerbel, Peter Weibel (a cura di), *Ars Electronica '94. Intelligente Ambiente*, cit.; V. Mařik, P. Jacovkis, O. Štěpánková, J. Kléma (a cura di), *Interdisciplinary Aspects of Human-Machine Co-existence and Cooperation*, Prague, Czech Technical University, 2005; P. Beesley, S. Hirose, J. Ruxton, M. Tränkle, C. Turner, *Subtle Technologies. Responsive Architectures*, Toronto, Riverside Architectural Press, 2006

³⁴⁷ Cfr. Mark A. Reed, James M. Tour, «Molecole nel computer», *Le Scienze*, n. 384, agosto 2000. N. C. Seeman, «Nanotecnologie a doppia elica», *Le Scienze*, n. 431, luglio 2004; W. Wayt Gibbs, «Vita sintetica», *Le Scienze*, n. 430, giugno 2004. Anche, a cura del Bio Fab Group, «L'ingegneria della vita», *Le Scienze*, n. 456, agosto 2006; Ehud Shapiro, Yaakov Benenson, «Arriva il computer a DNA», *Le Scienze*, n. 457, settembre 2006.

producono sempre di più immagini estetiche, l'utilizzo dei processi biotecnologici, come mezzo di espressione artistica, non ha, come funzione preminente, la loro "rappresentazione". L'estetica della rappresentazione viene allora dialetticamente integrata da una estetica della presenza, provocando un campo di tensioni emozionali e di interazioni tra le due possibili modalità di percezione». ³⁴⁸

In *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Eduardo Kac³⁴⁹ affronta sotto il profilo artistico, filosofico, etico e culturale una serie di questioni inerenti la rivoluzione biotech, dando una serie di riflessioni importanti sulle nuove direzioni dell'arte contemporanea e più in generale su cosa significa essere umani in una età in cui è messa in questione la nozione di specie, sulla contiguità tra umano e non umano, e sul rapporto uomo-natura. Esamina inoltre, contestualizzando anche per prospettive ulteriori il fenomeno bio art, le connessioni inaspettate tra biologia e modernità come anche tra biologia e cultura visiva. *L'arte che ti guarda negli occhi*, dichiara l'artista e teorico nella bella introduzione, dove indaga le questioni etiche relative alla manipolazione della vita, alle tecnologie riproduttive umane, l'evoluzione e l'immaginario simbolico legato ad esseri ibridi e chimere. Questo libro non solo ha il merito di contestualizzare in una prospettiva storica e progressiva opere pionieristiche ma anche di restituire la dimensione innovativa della bio arte, oltre ad affrontare le difficoltà del dibattito etico ed estetico in atto senza compromessi, smascherando paure, sfide, errori, fantasie disilluse come anche la dimensione immaginaria della scienza, delle tecnologie e dei suoi eccessi. Kac esamina lucidamente come la mediazione tecnologica ha mediato la nostra percezione e cognizione: «come è capitato con ogni nuovo medium, dalla radio al video, dal computer alle telecomunicazioni, gli strumenti e i processi della biotecnologia hanno aperto possibilità senza precedenti per l'arte». ³⁵⁰ «Nell'arte lavorare con i biomedica equivale a manipolare la vita, e ogni tipo di manipolazione della vita è parte del network globale conosciuto come evoluzione» ³⁵¹ recuperando anche una serie di pionieri della bioarte spesso dimenticati dalla storia dell'arte, una serie di modernisti visionari, come Edward Steichen, meglio conosciuto per il suo lavoro fotografico, ma è tuttavia il «primo artista moderno a creare nuovi organismi

³⁴⁸ J. Hauser, *Paesaggi e frammenti. «Naturaculture» olistiche nell'era dell'Art Biotech*, cit., p.119

³⁴⁹ E. Kac, *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2006

³⁵⁰ *Ivi*, p.1

³⁵¹ *Ivi*, p. 3

attraverso metodi sia tradizionali che artificiali, a esporre questi stessi organismi in un museo e a dare a questi organismi geneticamente modificati lo statuto di un medium»³⁵² esponendo dei fiori di sua creazione, al Museum of Modern Art di New York.

4.4 Esperienze

L'esposizione *L'Art Biotech* presso Le Lieu Unique di Nantes (2003) è la prima grande occasione espositiva che raggruppa più artisti sotto l'ombrello dell'arte biotecnologica, una tendenza legata a presupposti condivisi, ma costituita da voci e istanze diverse. L'assunto comune è l'utilizzo di conoscenze e strumenti scientifici per la creazione di opere d'arte nelle quali il medium utilizzato - la biotecnologia come manipolazione della vita - sia nello stesso tempo soggetto e oggetto dell'opera. Obiettivo dichiarato dei bioartisti non è la condanna delle biotecnologie, quanto la loro sperimentazione. Il fine è cercare di mantenere vivo nella società il dialogo sulle molte questioni sollevate dalla genetica: dalla clonazione al superamento delle barriere tra le specie, dall'eugenetica al *métissage* tra organismi diversi. Per questo i bioartisti hanno spesso alle spalle una formazione scientifica o comunque lavorano a stretto contatto con ricercatori e scienziati che li supportano nelle loro creazioni.

È il caso di Art Orienté Objet, duo formato da Marion Laval-Jeantet e Benoît Mangin che per la *Coltura di pelle d'artista* si sono fatti prelevare un campione di 5 millimetri di epidermide da un gruppo di ricercatori del Mit di Boston che l'hanno poi innestata sul derma di un maiale e coltivata in una soluzione di amminoacidi. Qualche tempo dopo, Laval e Mangin hanno potuto decorare l'ibrido di pelle così ottenuto tatuandovi sopra immagini di animali come topi, farfalle, ragni, animali vittime potenziali della manipolazione genetica, per poi esporli in piccole provette da laboratorio contenenti campioni di pochi centimetri di pelle ibrida cesellati con i ritratti degli animali in miniatura. Opere che assolvono la funzione espositiva, ma anche da farsi impiantare sul braccio. Questa anzi sarebbe la destinazione ideale dell'opera immaginata dagli artisti, che l'hanno studiata per collezionisti desiderosi di "indossarla" nella pelle.

È anche il caso di Marta de Menezes, il cui atelier d'artista è un laboratorio di biologia olandese, nel quale ha lavorato per mesi per riuscire a disegnare, attraverso la

³⁵² Ivi, p.10

manipolazione genetica, motivi artificiali sulle ali di alcune specie di farfalle. Questi insetti portano disegni mai esistiti in natura; sono artificiali, creati da un artista, ma anche naturali: i motivi delle ali sono realizzati attraverso la manipolazione di cellule viventi, senza pitture, né incisioni. Le modificazioni del disegno delle ali si ottengono manipolando le crisalidi, senza tuttavia che vi sia un intervento sul genotipo dell'insetto. L'opera d'arte di cui le farfalle sono portatrici scompare così al termine del loro ciclo vitale, senza trasmettersi geneticamente.

Se Marta de Menezes modifica le cellule degli insetti e il duo Art Orienté Objet coltiva e mette in mostra campioni di pelle per riflettere sulle ormai labili e trasgredibili barriere tra le specie animali, sono vent'anni che l'americano George Gessert, ex pittore e oggi bioartista specializzato nell'ibridazione dei fiori, frequenta i confini tra le molte varietà di iris, dalie e papaveri, incrociandoli e creando nuove piante. Al di là della semplice rappresentazione della bellezza sotto forma vegetale, l'artista affida ai suoi fiori riflessioni sull'eugenetica e sull'utilizzo delle biotecnologie per la creazione di forme viventi che rispondano alle esigenze dei mercati o ai dettami della moda. Se questo tipo di visione eugenetica si applica oggi ai fiori e agli animali, cosa accadrà quando sarà il turno dell'uomo? In una sorta di darwinismo rovesciato, Gessert crea piante che rispondono unicamente al suo personale concetto di bellezza, ignorando il comune concetto del bello. All'interno del suo lavoro c'è quindi anche una componente più specificamente estetica: «incrocio fiori perché ritengo che questa pratica sia una delle forme più immediate e complete di accesso alla bellezza, precisa Gessert, colore, forma, consistenza, profumo esistono nella loro massima espressione soltanto negli organismi viventi».³⁵³

Il progetto Tissue Culture & Art, fondato nel 1996 da Ionat Zurr con Oron Catts, è un programma di ricerca e sviluppo che riguarda la creazione di entità semi-viventi attraverso dei metodi simili a quelli utilizzati per la produzione di organi bio-artificiali (ingegneria tissutale). Il procedimento comincia con la costruzione di strutture di polimeri biodegradabili insemiante con cellule viventi provenienti da organismi complessi, poi coltivati all'interno di bioreattori. Nasce così un nuovo concetto di vita, legato a entità semi-viventi, ovvero «sistemi biologici viventi concepiti artificialmente,

³⁵³ G. Gessert, *Note sull'arte della selezione vegetale*, in "Art Biotech", cit., p.67

che hanno bisogno di un intervento umano e/o tecnologico per la loro costruzione e il loro mantenimento».³⁵⁴

Oron Catts è anche direttore artistico di SymbioticA, è un laboratorio di ricerca ospitato dalla University of Western Australia (UWA) e guidato da artisti all'interno di un dipartimento di scienze biologiche. Esempio unico nel suo genere, SymbioticA organizza residenze per artisti cui offre l'opportunità di lavorare a fianco di ricercatori e scienziati nello sviluppo di un progetto. Tra i progetti del gruppo, che ha la propria base operativa presso l'Istituto di anatomia e biologia dell'Università di Perth, si annoverano numerosi progetti di collaborazione, con artisti come ORLAN, Stelarc, Kira O'Reilly. Loro le *Semi-living Worry Dolls*, piccole sagome di bambole ottenute legando con del filo di sutura chirurgico brandelli di tessuti, formati da aggregati di cellule viventi: pupazzi di carne dalla valenza simbolica che rappresentano le nostre paure nei confronti del futuro delle biotecnologie. Ancora più trasgressivo un altro di SymbioticA presentato in occasione della mostra sull'Art Biotech presso le Lieu Unique di Nantes: *Disembodied Cuisine*. All'interno di un'installazione che riproduce un laboratorio sono coltivati tessuti ricavati da rane viventi. Le cellule, prelevate dagli anfibii, vengono poi fatte crescere attraverso uno speciale procedimento in assenza di gravità. Nutrite giorno dopo giorno, formano piccoli dischi di tessuto: "bistecche di rana", porzioni di carne commestibile che gli artisti di Symbiotica offrono in assaggio ai visitatori delle loro esposizioni, mostrando loro che, nel corso dell'insolito banchetto, le rane "donatrici" sono vive e vegete.

4.5 Eduardo Kac, la costruzione del vivente

Eduardo Kac è un artista e teorico che indaga la dimensione filosofica e politica dei processi di comunicazione sia dal punto di vista estetico che sociale. Le opere di Kac spesso connettono spazi virtuali e spazi fisici, propongono vie alternative alla comprensione dei fenomeni indagando i cambiamenti di paradigma che l'arte può indurre. Il suo scopo è offrire all'osservatore un lavoro del quale può condividere gli strumenti che lo compongono: l'interfaccia, il corpo robotico, i canali di comunicazione. L'osservatore diviene responsabile della propria esperienza e può

³⁵⁴ O.Catts, I. Zurr & G. Ben Ary, *Che cosa / Chi sono gli esseri semi-viventi creati da Tissue Culture & art?*, in "Art Biotech", cit. p.43

innovare l'opera stessa, che assorbe le decisioni prese dai partecipanti, il loro stesso modo di pensare, di percepire e di agire. Nel corso degli anni Kac ha cercato di modificare la nozione di evento, di performance o di installazione attraverso l'utilizzo di elementi tecnologici sempre più avanzati, avvalendosi sia della robotica che della genetica. Il suo percorso artistico inizia con una serie di performance nei primi anni Ottanta. Queste azioni, cariche di significato politico, nascevano come reazione allo stato di dittatura che ancora in quegli anni governava il Brasile. L'intento di quelle prime performance, che avevano luogo in spazi pubblici come la spiaggia di Ipanema o le piazze di Rio de Janeiro, era di dar vita ad una discussione intorno al corpo, non più inteso come vittima delle torture e repressione politica ma come luogo di piacere. Questi lavori, pur distinguendosi parecchio da quelli successivi, devono essere visti in prospettiva di un percorso artistico sempre strettamente legato al periodo storico e allo stato sociale e culturale che ne deriva. Kac, infatti, si è sempre rivelato sensibile a questioni politiche e sociali tentando di far emergere argomenti spesso delicati per creare dialogo con il pubblico e portarlo a riflettere.³⁵⁵ Nel 1983 Kac conia il termine *Holopoetry*,³⁵⁶ che sta ad indicare un metodo sperimentale di creazione poetica concepita, costruita e rappresentata tramite la tecnica degli ologrammi. Le parole che la compongono si dispongono in uno spazio tridimensionale che è allo stesso tempo reale e immateriale. Il lettore può muoversi attorno ad essa e ad ogni suo spostamento la poesia cambia facendo sorgere nuovi significati. Una olopoesia è un evento spazio-temporale: non solo essa rappresenta i processi di pensiero del suo autore ma ne evoca continuamente di nuovi e diversi in ogni lettore a seconda della sua attitudine mentale in quel momento e degli spostamenti che egli ha compiuto intorno alla proiezione. L'innovazione e l'unicità di questo genere artistico sta proprio nella scelta di sfruttare un nuovo medium e le sue caratteristiche intrinseche per fare poesia. L'*Holopoetry* è organizzata in uno spazio tridimensionale e immateriale che svincola il testo dagli evidenti limiti che gli imponeva la bidimensionalità. La sua percezione non è né lineare né simultanea: è un evento spazio-temporale che avviene attraverso frammenti visti in modo casuale. La percezione semantica e sintattica del testo è inseparabile da quella di colori, volumi, gradi di trasparenza, cambiamenti di forma, posizione di

³⁵⁵ Cfr. D. Perra, *Eduardo Kac*, "Tema Celeste", n. 81, Milano, luglio-settembre 2000, pp. 76-81.

³⁵⁶ E.Kac, *Key concepts of Holopoetry* in K.David Jackson, E.Vos & J.Druker (a cura di), *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996, pp. 246-257.

lettere o parole, apparizione e sparizione. Attraverso questo sistema Kac crea poesie che sembrano riuscire ad esprimere dinamicamente la fluidità del pensiero.

Tra la fine degli Anni Ottanta e l'inizio dei Novanta Kac dà vita alla *Telecommunications Art*. Sotto questo nome vengono raccolte tutte quelle opere dell'artista che si sono avvalse di media di telecomunicazione in un periodo anteriore all'avvento di Internet. Attraverso queste opere Kac connette spazi lontani facendoli interagire tra loro. Lo scopo è quello di far riflettere lo spettatore interattivo sugli effetti estetici della comunicazione a distanza, sorretta dalle varie interfacce tecnologiche. I mezzi da lui utilizzati singolarmente o combinati tra loro sono il Videotext, la Slow Scan TV e il Fax.

Con l'avanzare degli Anni Novanta Kac inizia a servirsi dello spazio telematico di Internet attraverso la *Telepresence Art*, dove l'artista promuove nuovamente l'interazione a distanza ma questa volta attraverso la combinazione di telecomunicazione, robotica e internet.³⁵⁷ In questi lavori Kac riflette sulla visione a distanza, in particolare sull'estensione del proprio corpo in un altro (robot), esperienza che può essere vissuta solo attraverso l'utilizzo di mezzi di comunicazione odierni.

Alla fine degli Anni Novanta Kac si dedica alla *Biotelematic Art*, dove l'artista connette processi biologici alla telecomunicazione e alla robotica, affrontando così tematiche delicate e strettamente legate all'impatto tecnologico di questi ultimi anni. Eduardo Kac è consapevole del fatto che l'odierno connubio tra biologia, robotica e digitale, non solo sta cambiando la concezione del nostro corpo, ma sta anche creando un nuovo ecosistema in cui il concetto stesso di vita cambia.³⁵⁸ «La mia ricerca è sensibile a tutto ciò e allo stesso tempo spera di contribuire al passaggio verso una cultura post-biologica», dichiara l'artista.³⁵⁹ Sono questi i prodromi all'utilizzo, da parte dell'artista, dell'ingegneria genetica all'interno della sua pratica artistica.

«È chiaro che la manipolazione genetica diventerà una parte integrante della nostra esistenza nel futuro. Gli esseri transgenici popoleranno il paesaggio terrestre, organismi transgenici vivranno nelle nostre fattorie ed animali domestici transgenici entreranno a far parte delle nostre famiglie. Non possiamo ancora dire se sia un bene o

³⁵⁷ P.T. Dobrila & A.Kostic (a cura di), *Eduardo Kac:Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art*, KIBLA, Maribor, Slovenia, 2000, p.139.

³⁵⁸ P.L. Capucci, *Le forme del vivente*, in "D'Ars", n. 163/164, Milano, dicembre 2000, pp. 19-21.

³⁵⁹ D.Perra, "Eduardo Kac", cit p. 78.

un male, ma sta di fatto che la carne e i vegetali che mangeremo non saranno più gli stessi. Nel futuro avremo noi stessi del materiale transgenico, impianti meccanici ed elettronici all'interno del nostro corpo. In altre parole, diventeremo transgenici.»³⁶⁰

Eduardo Kac crede che l'arte possa svolgere un ruolo di grande valore in un momento del genere. L'arte può contribuire alla conoscenza delle implicazioni culturali e delle rivoluzioni ad essa sottostanti offrendo il suo punto di vista, anche quando si parla di biotecnologia. Può aiutare la scienza a comprendere il ruolo che la comunicazione e le relazioni sociali hanno nello sviluppo di un organismo. Allo stesso modo può servire a smascherare false credenze sul DNA. Non meno importante risulta il contributo che l'arte può dare al campo estetico aprendosi a nuove dimensioni simboliche e pragmatiche. Per questi motivi Kac nel 1999 introduce la genetica nella sua arte.

In una variante dell'arte genetica, l'arte transgenica, Eduardo Kac³⁶¹ ipotizza la manipolazione diretta del materiale genetico per ottenere nuove forme di vita anche di quelle che rientrano nel patrimonio immaginifico dell'umanità. «L'arte transgenica, secondo l'artista, è una nuova forma d'arte basata sull'uso delle tecniche dell'ingegneria genetica per trasferire geni in un organismo o per trasferire materiale genetico naturale da una specie all'altra per creare esseri viventi unici».³⁶² Se la vita artificiale come disciplina astrae dal biologico le regole per riprodurre forme di vita nuove ma digitali, ora i processi biologici non sono più semplici modelli ma diventano essi stessi il materiale programmabile. La *Transgenic Art* fa uso di tecniche proprie dell'ingegneria genetica che permettono di trasferire geni sintetici in un organismo o trasferire del materiale genetico da una specie all'altra, allo scopo di creare nuove forme di vita ed integrarle in società. La natura di questa espressione artistica, infatti, è definita non soltanto dalla nascita e dalla crescita di una nuova pianta o di un nuovo animale, ma soprattutto dalla relazione tra l'artista, il pubblico e l'organismo transgenico.³⁶³ Eduardo Kac evidenzia come dietro ogni lavoro transgenico ci sia sempre un grande impegno ed una forte responsabilità nei confronti delle creature che vengono messe al mondo. Gli esseri transgenici da lui creati sono in salute e in grado di adempiere a tutte

³⁶⁰ E.Kac, *Transgenic Art*, ekac.org/transgenic.html

³⁶¹ Centre for Advanced Inquiry in Interactive Arts University of Wales, Newport e School of the Art Institute of Chicago

³⁶² E.Kac, *Transgenic Art*, in Atti del Simposio "LifeScience", a cura di G. Stocker, C. Schöpf, SpringerWienNewYork, 1999, pg. 289

³⁶³ D. Perra, "Eduardo Kac", cit.

le funzioni primarie come un organismo naturale. Infatti, le due tecniche di ingegneria genetica utilizzate fino ad oggi da Kac, o meglio, dai suoi collaboratori, sono procedimenti consolidati ormai da anni in campo scientifico. La prima tecnica consiste nella creazione di un gene sintetico utilizzando le lettere delle basi azotate che compongono il DNA come se fosse un codice traducibile. Successivamente il gene sintetico viene inserito all'interno del genoma dell'essere in questione, sia esso un battere, una pianta o un animale. La seconda tecnica, invece, riguarda l'inserimento di una proteina, la «EGFP» (Enhanced Green Fluorescent Protein)³⁶⁴ nel gene di un organismo. La particolarità di questa proteina sta nel fatto che la sua presenza fa sì che l'essere emani fluorescenza se esposto ai raggi U.V. o alla luce di Wood. Questo procedimento, utilizzato in svariati esperimenti scientifici, non modifica nulla della morfologia o del funzionamento dell'essere, semplicemente rende evidente l'avvenuta manipolazione grazie alla fluorescenza di questa proteina.³⁶⁵ Tutto ciò per rendere chiaro che lo scopo primario dell'arte di Kac è quello di mettere in relazione l'organismo transgenico con la società e non di fare spettacolo attraverso la creazione di nuove forme di vita.

Genesis è il nome del primo lavoro transgenico di Eduardo Kac. L'opera, commissionata da Ars Electronica '99, è presentata per la prima volta nel settembre del 1999 presso l' O.K. Center for Contemporary Art di Linz. Attraverso quest'opera l'artista riflette sull'intricata relazione tra biologia, esseri viventi, tecnologia informatica, interazione dialogica, etica ed internet³⁶⁶. Per poter coinvolgere discipline così specifiche e differenti tra loro, Kac si avvale di esperti collaboratori, tra cui tecnici e scienziati.³⁶⁷ *Genesis*, nella sua complessità, si sviluppa in diverse fasi. La prima riguarda la creazione di un gene sintetico, ovvero un gene che non può esistere in natura. Kac, provocatoriamente, lo chiama «gene d'artista», non solo perché è stato

³⁶⁴ La proteina EGFP è una variazione sintetica di una proteina naturale, la GFP (green fluorescent protein) che si trova nei geni di un tipo di medusa, la Jellyfish *Aequorea Victoria* ed in altri organismi semplici. La proteina emana fluorescenza se esposta alla luce U.V. o alla luce blu. Cfr. S.Britton & D.Collins, *The Eighth Day: An introduction*, in S. Britton & D. Collins (a cura di), *The Eighth Day*, ASU, Arizona State University, 2003, p.8.

³⁶⁵ S.Cagno, *Quando l'uomo si crede Dio: gli animali e l'ingegneria genetica*, Alberto Predisa editore, Bologna, 2003, p. 65.

³⁶⁶ E.Kac, "Genesis", ekac.org/geninfo.html

³⁶⁷ I collaboratori di Kac per la creazione dell'opera sono: Charles Strom per la consultazione riguardo il DNA e la clonazione dei batteri, Peter Gena per la sintesi musicale del DNA, Svetlana Rechitsky e Rita Ciurlionis per il supporto tecnico alle mutazioni dei batteri, Jon Fisher per la programmazione e la parte elettronica, Stuart Knutton per la micrografia elettronica, Mike Davis per la consulenza video, Julia Friedman e associati per il coordinamento del progetto.

egli stesso ad inventarlo, ma anche riferendosi all'attitudine che c'è tra scienziati e sociologi di connettere la semplicità di un gene alla complessità di determinati comportamenti umani.³⁶⁸ Per creare il gene sintetico Kac si serve di un passo biblico tratto dalla Genesi (da cui prende il nome l'opera stessa) in cui si recita: *Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living things that moves upon the earth.*³⁶⁹ Il passo è stato scelto per la sua implicazione, di dubbia origine (divina?), riguardante la questione della supremazia umana su tutta la natura. L'intento di Kac è quello di tradurre questa frase dal linguaggio umano a quello genetico delle cellule. Per rendere possibile l'operazione, la frase biblica viene tradotta, in un primo momento, in codice Morse (Il telegrafo, come primo mezzo radiotelegrafico, rappresenta la genesi della comunicazione globale). Molto più complesso risulta invece il momento successivo in cui, usando il codice Morse come un algoritmo, la frase viene tradotta nel codice del DNA.³⁷⁰ Una volta creato il gene, la seconda fase del lavoro consiste nel clonarlo all'interno di plasmidi e successivamente incorporare questi plasmidi,³⁷¹ contenenti il «gene d'artista», in batteri «E.coli».³⁷² La particolarità di questi batteri sta nel fatto che i loro geni sono provvisti di una proteina naturale, la «GFP», che li rende verdi fluorescente se esposti alla luce ultravioletta. Ai batteri contenenti il gene sintetico viene alterata la colorazione da verde a blu (ECFP: Enhanced Cyan Fluorescent Protein), successivamente questi vengono messi insieme ad altri batteri E.coli privi del gene sintetico, la cui colorazione viene alterata in giallo (EYFP: Enhanced Yellow Fluorescent Protein). In contatto gli uni con gli altri questi batteri interagiscono tra loro dando vita a tre possibili mutazioni, visibili sempre attraverso i raggi UV:

³⁶⁸ K.Hayles, *Who is in control here? Meditating on Eduardo kac's Transgenic Art* in S.Britton & D.Collins (a cura di), *The Eighth Day*, cit., pp. 79-86

³⁶⁹ S.Tomasula, (*Gene*)sis, in P. T. Dobrila & A. Kostic (a cura di), *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art*, cit. p. 86. "E che l'uomo domini sui pesci del mare e sugli animali del cielo e su ogni essere vivente che si muove sulla terra" t.d.a.

³⁷⁰ Il DNA, infatti, è una lunga molecola con struttura a doppia elica costituita da quattro componenti essenziali, le cosiddette basi azotate, che vanno sotto il nome di adenina (A), guanina (G), timina (T) e citosina (C). Ognuna delle due eliche del DNA è costituita da una combinazione di A, T, G, C. Eduardo Kac utilizza le lettere delle basi azotate per la sua traduzione facendo corrispondere il punto del codice Morse alla C, la linea alla T, lo spazio tra le parole alla A e lo spazio tra le lettere alla G.

³⁷¹ I batteri e altri organismi simili hanno un solo cromosoma relativamente grande e altri cromosomi più piccoli, detti plasmidi, vedi Marcello Buratti, *Le Biotecnologie: l'ingegneria genetica fra biologia, etica e mercato*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 22.

³⁷² Per approfondire le metodologie biotecnologiche utilizzate in questa fase del lavoro cfr. E. Kac, *Genesis*, ekac.org/geninfo.html, 1998.

1- I batteri blu (ECFP) donano i loro plasmidi a quelli gialli (EYFP) e viceversa. Da questo scambio scaturiscono nuovi batteri di colorazione verde(EGFP).

2- Non avviene nessuna donazione e quindi ogni battere mantiene la sua colorazione originaria.

3- I batteri che perdono completamente i plasmidi diventano pallidi, color ocra.

È importante sottolineare come queste mutazioni dipendano da diversi fattori quali, il naturale processo di moltiplicazione dei batteri, l'interazione dialogica tra essi e l'attivazione dei raggi U.V. da parte dell'uomo che ne accelera la mutazione. Durante la mostra i batteri, contenuti in un vetrino da microscopio, sono collocati su di un piedistallo al centro della sala e ripresi costantemente da una piccola videocamera. Tutto ciò è collegato a due computer, uno trasmette in tempo reale il video e l'audio e permette agli utenti on-line di attivare i raggi U.V. a distanza. L'altro sintetizza la musica del «gene d'artista» attraverso un mixer creato appositamente e designato alla lettura delle sequenze di DNA.³⁷³ L'interazione dei visitatori, come quella degli utenti on-line, va considerata tra le fasi fondamentali dell'opera, senza la quale il lavoro risulterebbe incompleto. I visitatori, infatti, sono liberi di relazionarsi all'opera nel modo che ritengono più opportuno. Una volta raggiunto il piedistallo però, si trovano di fronte ad una scelta: accendere la luce ultravioletti per vedere all'interno del vetrino e conseguentemente aumentare la velocità di mutazione dei batteri o non intervenire per evitare di alterare il corso naturale di quei processi. Una volta esposti ai raggi U.V. infatti, i batteri mutano più velocemente, non solo nell'aspetto (cambiamento della colorazione), ma anche nella conformazione genetica. L'azione dei partecipanti, quindi, modificando la combinazione di basi azotate nei batteri (ovvero la traduzione «genetica» del passo biblico), ha conseguenze anche sul contenuto della frase della Genesi. L'interazione a questo punto diventa un gesto simbolico: accendere la luce significa non accettare il senso della frase così come era stato tramandato. Alla fine dell'esposizione la serie di basi azotate mutata viene tradotta nuovamente in inglese. La frase risultante è la seguente: *Let aan have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living*

³⁷³ Per il procedimento di sintesi musicale consultare E. Kac, *Genesis Music*, www.ekac.org/dnamusic.html, 1998.

*thing that ioves ua eon the earth.*³⁷⁴ Come risulta evidente, la forma originaria della frase viene modificata perdendo il senso che aveva avuto per secoli. Significativo come la parola *man* (uomo, ovvero il soggetto del dominio sulla natura), si trasformi in un'altra, priva di significato *aan*. In questa prospettiva l'uomo, che nel corso della sua esistenza è sempre riuscito ad avere il dominio sopra tutte le altre forme viventi, nel ventesimo secolo, ormai in grado di manipolare anche il codice del DNA, sembrerebbe trovarsi allo stesso tempo nella condizione di soggetto e oggetto del proprio dominio.³⁷⁵ Anche l'ultima parte della frase muta creando una forte ambiguità. Gli animali che nella frase originale si muovono (*moves upon*) sulla terra, divengono soggetto di un'azione intraducibile perché inesistente (*ioves ua eon*). Inutile sottolineare che la scelta di tradurre dal linguaggio verbale al codice genetico (nonché il metodo utilizzato) è arbitraria ed è stata compiuta dall'artista in modo provocatorio. Kac correla due discipline decisamente contrastanti tra loro: la religione e la scienza, mettendole simultaneamente in discussione. Da un lato rende evidente che ogni traduzione implica un mutamento semantico e quindi fa riflettere sull'attendibilità di un libro che, anche se considerato di origine divina, è stato tradotto, interpretato e ricopiato innumerevoli volte nel corso dei secoli. Dall'altro vuole criticare l'odierna e riduttiva convinzione che vede nel DNA il codice attraverso cui conoscere i segreti della vita. Con la paradossalità del suo gene d'artista, reale e simbolico nello stesso tempo, Eduardo Kac ci comunica che il significato preminente dell'ingegneria genetica non è la ricreazione della vita, ma la nascita di una nuova soggettività relazionale, di una nuova cultura.³⁷⁶ Attraverso quest'opera l'artista avvia un processo di consapevolizzazione per cui l'interazione del pubblico diventa fondamentale. I partecipanti devono divenire coscienti, sentirsi responsabili delle proprie azioni e capire che il loro mondo sta cambiando. I batteri, forme primordiali di vita, oggi sono transgenici e Kac, usandoli direttamente nella sua opera, lo rende evidente portando alla riflessione. Per concludere è interessante evidenziare un altro aspetto significativo di Genesis, tutti gli elementi utilizzati da Kac sono ben lungi dall'essere naturali, gli stessi elementi biologici (i batteri) sono comunque 'mediati' dalla tecnologia.³⁷⁷ Pare,

³⁷⁴ St.Tomasula, (*Gene*)sis, cit. p. 93.

³⁷⁵ K.Hayles, *Who is in control here? Meditating on Eduardo Kac's Transgenic Art*, . cit. p. 86.

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ S.Tomasula, (*Gene*)sis, . cit. p. 87

infatti, che *Genesis* voglia sottolineare come tutto ciò che a noi sembra naturale, compresa ogni forma di espressione, sia frutto di una costruzione sociale che sicuramente gioca un ruolo importante nella comprensione della realtà, ma non si può pensare che la esaurisca.³⁷⁸

GFP Bunny, il famigerato «Coniglio Verde», è l'opera transgenica più famosa - e contestata - di Eduardo Kac, per lo scalpore che ha suscitato in tutto il mondo. Il soggetto del lavoro: Alba, è un coniglio albino che, se esposto alla luce U.V., diventa verde fluorescente. «La tensione estetica del lavoro viene in parte dalla fusione di due termini che percepiamo in conflitto: la familiarità del coniglio e l'ipotetica mostruosità dell'essere transgenico».³⁷⁹ La grande notorietà del lavoro non è dovuta né alla fase di dibattito né al progettato inserimento sociale, ma alla creazione di un animale transgenico senza la legittimazione data dalle finalità della ricerca scientifica. Un'operazione di ingegneria genetica associata alla presunta inutilità dell'arte, forzando etica ed estetica a un confronto. Nata nel febbraio del 2000, Alba doveva essere esposta all'interno di «AVIGNONumérique» nella manifestazione *Artransgénique*, nel giugno 2000. La notizia della creazione di un essere vivente transgenico per scopi artistici, fa sorgere immediatamente molte polemiche, tanto che *GFP Bunny* viene censurata. La sorpresa e le preoccupazioni sollevate dall'opera appaiono comprensibili, ma non tanto da giustificare la censura. Louis Bec, scienziato, responsabile di AVIGNONumérique, nonché collaboratore di Kac in questo progetto,³⁸⁰ si scaglia contro il fatto che la censura abbia impedito «al pubblico di avere accesso a sviluppi scientifici e culturali che lo riguardano direttamente» e «di riflettere sulle trasformazioni del vivente operate dalle biotecnologie, nei domini dell'arte, dell'etica e dell'economia».³⁸¹ Quello che Kac e i suoi collaboratori tendono

³⁷⁸ A.Ludovico, *Eduardo Kac intervistato*, *Neural*, n. 20, Roma, 2003

³⁷⁹ M. Bolognini, *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac*, <http://www.luxflux.net/n11/artintheory1.htm>

³⁸⁰ In questo caso i collaboratori di Kac per la parte tecnica furono Louis Bec, Louis-Marie Houdebine e Patrick Prunnet. Vedi Alessandra Cianuri, "Alba, il coniglio fluorescente creato con i geni di una medusa", ekac.org/uniroma.html (Originariamente pubblicato in Notiziario del Corso di Perfezionamento in Bioetica Clinica, Anno III - N. 1, Università degli Studi di Roma - La Sapienza, Gennaio 2001).

³⁸¹ P.L. Capucci, *Le forme del vivente*, in «D'Arts», Milano, n. 163/164, dicembre 2000, pp. 19-21

Cfr, email mandata da Louis Bec, da Avignone, il 16 giugno 2000.

Le lapin fluorescent- BUNNY GFP- INTERDIT DE VISITE

Chers amis, Contre notre volonté, le programme concernant «Artransgénique», qui devait se dérouler du 19 au 25 juin, se trouve modifié. Une décision injustifiable nous prive de la présence de Bunny GFP, le lapin transgénique fluorescent que nous comptions présenter aux Avignonnais et à l'ensemble des personnes

sempre ad evidenziare, infatti, è che la creazione di Alba non è che la prima fase di un lavoro più complesso, da compiere in tre fasi diverse. La prima riguarda la creazione e la crescita di un animale transgenico. Come già detto precedentemente, le tecniche utilizzate per questo genere di lavoro sono consolidate da anni e non comportano nessuna anomalia nell'animale. Ogni operazione è fatta con grande cura, consapevolezza e nel pieno rispetto della vita che si sta creando. Una volta nata e cresciuta, Alba appariva come un normalissimo coniglio albino, completamente bianco e con gli occhi rossastri. Solo la luce U.V. poteva rivelarne la natura transgenica. Nella seconda fase del progetto, che non è mai avvenuta a causa della censura, Alba avrebbe dovuto essere presentata pubblicamente. Kac intendeva mostrare Alba al mondo ed avviare un processo di comunicazione interspecie tra l'animale transgenico e l'uomo. Per rendere possibile ciò, il luogo dell'esposizione era stato studiato in modo da massimizzare il confort dell'animale. La sala espositiva era stata arredata come un comune salotto, in cui Alba e l'artista avrebbero abitato insieme per l'intera durata della mostra. Un tale allestimento domestico e la presenza perenne di Kac impedivano che Alba potesse essere vista come un oggetto. Questa situazione, inoltre, preannunciava ciò che sarebbe dovuto accadere alla fine della mostra. Nella terza fase, infatti, Eduardo Kac avrebbe portato Alba a Chicago per farla vivere all'interno della sua famiglia. Dopo la censura, Alba è stata sequestrata e tenuta in cattività in un laboratorio. Da allora non se ne hanno notizie.³⁸²

È importante comprendere che la creazione di Alba non deve essere vista riduttivamente come un evento di spettacolo tecnologico, finalizzato a dare grande visibilità al lavoro di Kac. Alba è sicuramente un animale molto particolare e la sua fluorescenza, non a caso, la rende appariscente, ma è indispensabile capire che essa è solo una parte di un lavoro più complesso. Come più volte ha dichiarato l'artista, egli

intéressées par les évolutions actuelles des pratiques artistiques. Malgré cette censure déguisée, l'artiste Brésilien Eduardo Kac, auteur de ce projet, sera parmi nous et présentera sa démarche ainsi que l'ensemble de ses travaux. Un débat public permettra d'ouvrir une large réflexion sur les transformations du vivant opérées par les biotechnologies, tant dans les domaines artistiques et juridiques, qu'éthiques et économiques. Nous nous élevons de toute évidence contre le fait qu'il soit interdit aux citoyens d'avoir accès aux développements scientifiques et culturels qui les concernent si directement. Rendez-vous le 19 juin 00, au Grenier à Sel, à 18h 30: Eduardo Kac et l'équipe d'AVIGNONumérique Rendez-vous le 22 juin 2000 pour un débat public au Grenier à Sel, à 18h 30. En vous remerciant pour votre participation. Louis Bec, <http://www.ekac.org/emailbec.html>

³⁸² L'ultima notizia riguardante Alba risale al dodici agosto 2002, quando Kristen Philipkoski, in un articolo pubblicato nel Wired News, scrisse che il coniglio era morto. La notizia è considerata poco attendibile, cfr. D.Collins & S.Britton, *The Eighth Day: An Introduction*, cit. p. 6.

non è interessato alla creazione di oggetti, ma di nuovi soggetti transgenici.³⁸³ Quello che conta nella Transgenic Art è l'aspetto sociale della biodiversità e non quello formale. L'artista vuole rendere evidente che il DNA non deve essere considerato l'unica via per comprendere la vita. Richiama l'attenzione dell'opinione pubblica su elementi più complessi del discorso sulla genetica. Ad esempio il rapporto tra i geni e l'ambiente in cui si sviluppano, l'identità degli esseri viventi come organismi non solo genetici, il significato di uguaglianza e alterità tra gli esseri viventi, la comunicazione anche genetica tra specie diverse. Secondo Kac non ha importanza come un individuo viene al mondo, ma come la società tratta quell'individuo. «Dobbiamo comprendere che siamo prossimi a condividere il mondo con nuovi esseri (cloni, creature transgeniche e chimere), sicché dobbiamo preparare noi stessi e la società ad accettarli e ad accoglierli».³⁸⁴ L'artista sceglie un coniglio come soggetto del suo lavoro, proprio per metterci di fronte ad un'ambiguità e portare alla riflessione. L'idea che tutti hanno del coniglio, considerato un animale familiare, innocuo e decisamente poco coraggioso, viene qui associata all'attuale timore che tutti hanno dei 'mostri transgenici', creando quasi un paradosso. Inoltre i conigli sono una specie che l'uomo modifica da secoli, attraverso sistemi di ibridazione ed allevamento selettivo. Oggi, è necessario prendere consapevolezza del fatto che, con i mezzi e le possibilità offerti dalla biotecnologia, il medesimo atteggiamento può portare alla creazione di conigli transgenici. *GFP Bunny* va considerato come un evento sociale complesso, costituito anche dal dibattito culturale che ha causato. La censura, in un certo senso, non fa che rendere evidente la necessità di fare chiarezza su determinate realtà che ormai caratterizzano la nostra attualità, ma allo stesso tempo ci colgono impreparati.

Il lavoro di Kac ha il merito di aver portato al dialogo diverse discipline arte, scienza, filosofia, legge, comunicazione e sociologia. Quindi si può affermare che, nonostante la censura, *GFP Bunny* sia stato in grado di stimolare la riflessione su concetti non solo estetici, ma anche di attualità e, quindi, fortemente rilevanti per la realtà sociale. Questo è dovuto sicuramente al fatto che, anche dopo la censura ed il sequestro di Alba, Eduardo Kac ha continuato a far parlare di essa attraverso una serie di interventi

³⁸³ Kac usa il termine *oggetto* come è sempre stato usato nell'arte, nella quale denota una cosa discreta e inanimata. Al contrario un *soggetto* è caratterizzato dalla vita. Usando le parole di Uexkull, un *soggetto* possiede un mondo fenomenologico, una Umwelt, cfr. M. Bolognini, *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac*, ekac.org/luxflux2005.html, novembre 2002.

³⁸⁴ M. Bolognini, *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac*, . cit.

artistici. Nel dicembre 2000, ad esempio, l'artista cammina per le strade di Parigi affiggendo poster in cui lo si vedeva tenere tra le braccia Alba. In ogni poster, inoltre, veniva riportata, in caratteri verde fluorescente, una parola scelta tra etica, arte, famiglia, scienza, media e religione, in modo da ricondurre alle discipline che l'arte transgenica coinvolge. In un'altra occasione, nel maggio del 2003 a Nantes, Kac tappezza un muro con immagini di Alba fluorescente intitolata l'installazione *Le lieu unique*. E ancora nel settembre del 2004, a Rio de Janeiro, in contemporanea con la partecipazione alla Biennale di San Paolo, l'artista organizza la mostra *Rabbit Remix*, dove presenta disegni, fotografie, bandiere, t-shirts, un libro d'artista, contestualmente a una campagna capillare di sensibilizzazione per l'intera città. Questi interventi, come molti altri, vogliono ovviare alla mancanza di Alba e far sì che il progetto di Kac riesca comunque nel suo intento di stimolare il dibattito su determinate questioni, prescindendo da ogni giudizio. «GFP Bunny dà continuità alla mia messa a fuoco nell'arte di ciò che è stato definito «relazione dialogica» da Martin Buber e «sfera dialogica dell'esistenza» da Mikhail Bakhtin, della «intersoggettività» da Emile Benveniste, e di ciò che Humberto Maturana ha chiamato «dominio consensuale»: sfere condivise di percezione, cognizione e azione, in cui due o più esseri consenzienti (umani o non), possono negoziare le proprie esperienze dialogicamente. Il lavoro è anche informato dalla filosofia dell'alterità di Emmanuel Levinas, il quale sostiene che la nostra vicinanza all'altro chiede una risposta, e che il contatto interpersonale con gli altri è l'unica relazione di responsabilità etica. Creo i miei lavori in modo da accettare e incorporare le reazioni e decisioni dei partecipanti - compreso batteri e altre forme di vita – dichiara l'artista».³⁸⁵

Dopo due anni di lavoro presso l'Institute for Studies in the Arts dell'Arizona State University, viene presentata, nell'ottobre del 2002, l'opera transgenica più ambiziosa di Kac. Come per i precedenti lavori, l'artefatto si realizza grazie ad un lungo lavoro collettivo, in cui il progetto di Kac è messo in pratica da una serie di collaboratori esperti in diverse discipline.³⁸⁶ Il titolo scelto, *The Eighth Day*, rimanda ancora una volta alla Genesi biblica e, più precisamente, alla creazione della terra, avvenuta, come si narra, per mano di Dio in sette giorni. Eduardo Kac, attraverso questo titolo, vuole

³⁸⁵ *Ibidem*

³⁸⁶ Per la lista completa di collaboratori vedi, Eduardo Kac, "The Eighth Day, a Transgenic Net installation", ekac.org/8thday.html, 2001.

alludere ad un «ottavo giorno della creazione» in cui è l'uomo stesso a creare nuove forme di vita geneticamente modificate.³⁸⁷ Come per la precedente opera transgenica, la mutazione genetica degli esseri consiste nella loro fluorescenza, ottenuta attraverso la presenza della proteina GFP all'interno del genoma delle creature. In questo caso, però, gli esseri fluorescenti sono svariati ed appartengono a diverse specie: topi GFP, pesci zebra GFP e piante di tabacco GFP. Tutte le forme di vita fluorescenti sono collocate insieme all'interno di una cupola di plexiglas, una sorta di «universo artificiale» creato appositamente per permetterne la vita e l'interazione, abitato da un *biobot*,³⁸⁸ un robot che funziona attraverso componenti biologiche, costituito da un recipiente in vetro soffiato e posizionato su sei gambe robotiche articolate. All'interno di questo corpo di vetro sono presenti una serie di componenti elettroniche ed un apposito vetrino contenente una colonia di *Dyctyostelium discoideum*, un particolare tipo di ameba, anch'esso transgenico e fluorescente (EGFP) che anima questo organismo ibrido, costituendone in un certo senso il «cervello»,³⁸⁹ attraverso le fasi del suo ciclo vitale, caratterizzato da bruschi cambiamenti morfologici,³⁹⁰ cui corrispondono una serie di movimenti predefiniti del biobot, che è anche fornito di due telecamere, una posta all'interno del corpo di vetro in modo da rendere visibili le amebe, l'altra, invece, collocata all'apice della sua struttura per permettere la visione all'interno della cupola. Durante la mostra i visitatori hanno la possibilità, attraverso un'interfaccia, di interagire col biobot, muovendolo. In questo modo, adottando il suo punto di vista, hanno modo di vivere in prima persona l'esperienza all'interno di quel mondo fluorescente. Un altro sistema di telecamere collegato al web permette di seguire on-line in tempo reale ciò che accade ad ogni singolo essere.³⁹¹ Nel complesso *The Eighth Day* si presenta come un piccolo ecosistema, finalizzato all'indagine della nuova ecologia degli esseri fluorescenti. Eduardo Kac è convinto che l'uomo e gli animali stiano evolvendo in un nuovo modo e che la presenza massiccia di esseri

³⁸⁷ E. Lucie-Smith, *Eduardo Kac and Transgenic Art*, in D. Collins & S. Britton (a cura di), *The Eighth Day*, cit. pp. 23-24

³⁸⁸ Il termine è coniato da Eduardo Kac, vedi E. Kac, *Art at the biobotic frontier*, ekac.org/apositive.html.

³⁸⁹ Come spiegano i coniugi Rawls, genetisti e collaboratori di Kac in questo progetto, parlare di "cervello" non è scientificamente corretto, ma utile per la comprensione dell'opera e delle sue implicazioni, vedi Alan e Jeanne Rawls, *Science in a Postmodern World*, in D. Collins & S. Britton (a cura di), *The Eighth Day*, cit. p.105.

³⁹⁰ Per ulteriori informazioni cfr. K. Hayles, *Who is in control here? Meditation on Eduardo Kac's Transgenic Art*, cit. p.80.

³⁹¹ D. Collins, *Tracking Chimeras: The Eighth Day*, in D. Collins & S. Britton (a cura di), *The Eighth Day*, cit. pp. 97-98.

transgenici nella nostra società ne sia un esempio.³⁹² Per questo in *The Eighth Day* egli sottolinea e drammatizza questa situazione presentandoci un 'mondo' popolato da esseri transgenici e un biobot. L'evoluzione che sta prendendo piede, infatti, non è naturale, ma è frutto di un intervento umano che Kac rende evidente attraverso l'immissione della proteina fluorescente, permettendo ai visitatori di avere una visione non solo oggettiva (guardando la cupola di plexiglas da fuori), ma anche soggettiva ('entrando' per mezzo del biobot). Attraverso quest'opera Kac riflette, ancora una volta, sul fatto che il ruolo dell'uomo nella storia dell'evoluzione dovrebbe ormai essere riconosciuto. Con la creazione di un intero micro-ecosistema transgenico mette polemicamente in discussione il concetto romantico di «naturale» inteso come selvatico, mette in discussione la tassonomia delle forme viventi per dimostrare che il concetto stesso di vita è cambiato.³⁹³

Move 36 è esposta nel febbraio del 2004 all'Exploratorium di San Francisco. Il titolo dell'opera si riferisce alla celebre partita di scacchi del 1997 in cui Gary Kasparov, il miglior giocatore di scacchi del mondo, venne battuto da un computer chiamato Deep Blue. Alla trentaseiesima mossa, il computer, invece di muovere la regina per un attacco, come tutti si sarebbero aspettati, sorprese con un'azione astuta che lo portò alla vittoria. L'avvenimento è considerato molto significativo in quanto vede per la prima volta, in questo contesto, un computer battere un uomo. Kac scrive: «Ero affascinato da quello che la partita significava filosoficamente. Era la prima volta che un computer mostrava di pensare come solo un uomo avrebbe potuto fare».³⁹⁴ L'artista avverte sui limiti della mente umana e le capacità in rapida crescita che invece stanno sviluppando computer e robot. L'installazione appare come una grande scacchiera i cui quadrati neri sono fatti di terra, a simboleggiare la vita, mentre quelli bianchi sono fatti di sabbia, ovvero diossido di silicio, a simboleggiare la distinzione tra organico e inorganico. In uno dei quadrati neri della scacchiera, corrispondente a quello in cui Deep Blue fece la sua mossa vincente, Kac fa crescere una pianta di pomodoro. La particolarità di questa pianta è che all'interno del suo corredo genetico è presente un gene sintetico creato in laboratorio dallo staff dell'artista. Il gene prende il nome di

³⁹² Cfr. Je-M. Pelt, *L'orto di Frankenstein. Cibi e piante transgenici*, Feltrinelli, Milano, 2000; R. Marchesini, *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999; S. Cagno, *Quando l'uomo si crede Dio: gli animali e l'ingegneria genetica*, Alberto Predisa editore, Bologna, 2003

³⁹³ P. L. Capucci, *Le forme del vivente*, cit.

³⁹⁴ E. Kac, *Move 36*, ekac.org/move36.html.

«gene di Cartesio» perché creato partendo dal celebre *cogito ergo sum*. Utilizzando il codice ASCII,³⁹⁵ la sentenza viene tradotta dal latino in codice binario. Successivamente, alla stregua di *Genesis*, dal codice binario si passa alla traduzione in codice DNA.³⁹⁶ Per rendere evidente la natura transgenica della pianta, Kac accoppia il gene sintetico ad un altro, i cui effetti sono visibili anche ad occhio nudo. Tale gene, infatti, agisce facendo sì che le foglie della pianta di pomodoro di *Move 36* crescano piegandosi in modo anormale. In ogni foglia arricciata quindi si attesta la presenza dell'intervento umano. *Move 36* si completa poi con due schermi che, appesi su pareti opposte, raffigurano due scacchiere in cui ogni quadrato è costituito da differenti video 'in loop' che si alternano ad intervalli irregolari, quasi ad evocare una partita di scacchi tra fantasmi. Il riferimento al fondatore del razionalismo moderno è ancora una volta, polemico: il dualismo cartesiano porta a pensare ad una netta scissione tra il corpo e la mente. Se mente e corpo vanno intesi separatamente e se un essere pensante esiste in quanto pensa, allora anche i computer che pensano, esistono. La presenza del 'gene cartesiano' nella pianta vuole rivelare e mettere in discussione i sottili limiti che separano l'umanità dagli oggetti inanimati che ormai riescono a svolgere funzioni vitali e pensare, un modo di suggerire una via alternativa alla comunicazione dialogica, oltre la visione antropocentrica cui l'uomo è ancora legato.³⁹⁷

GFP K-9 è il nome del progetto dell'ultima opera transgenica di Eduardo Kac. Dopo *Alba*, il coniglio fluorescente, l'artista brasiliano progetta un cane transgenico GFP. Come è già stato chiarito per *GFP Bunny*, anche in *GFP K-9* la creazione di un cane fluorescente non è che la prima fase di un progetto che ha come prospettiva l'avvio di un processo di comunicazione interspecie tra l'animale transgenico e chiunque entri in contatto con esso. La natura del lavoro, infatti, è definita dalla nascita e crescita di un cane transgenico GFP e dalla sua integrazione sociale che avviene, inizialmente attraverso una sua presentazione in pubblico e, successivamente, tramite l'inserimento all'interno di una famiglia come animale domestico. Il cane è considerato l'animale

³⁹⁵ La sigla ASCII sta per: American Standard Code for Information Interchange (Standard americano per lo scambio di informazioni). Un codice ASCII è la rappresentazione numerica di un carattere in quanto il computer può solo capire numeri e codici. Vedi ASCII TABLE.IT, www.asciitable.it/ascii.asp

³⁹⁶ Attraverso un sistema creato appositamente per l'occasione si fa corrispondere alla base azotata A lo 00, alla C lo 01, alla G il 10 e alla T il 11. Il risultato di queste operazioni corrisponde alla struttura del gene sintetico: ICAATCATTCACTCAGCCCCACATTCACCCCAGCACTCATTCCATCCCCCATC .

³⁹⁷ V.Campanelli, *Move 36, il confine fra l'umano ed il non umano*, ekac.org/move36.neural.html

domestico per eccellenza. Il suo temperamento empatico piuttosto che egocentrico, lo porta ad essere molto predisposto all'integrazione sociale. È «la quintessenza dell'animale dialogico».³⁹⁸ *GFP K-9* verrà creato attraverso un sistema detto «microiniezione» che consiste nell'inserimento del DNA, contenente la proteina GFP, all'interno di un embrione pronucleare. Dopo vari procedimenti l'embrione verrà impiantato nell'utero di un cane femmina ospite. Come risultato, parte della cucciolata che nascerà esprimerà il gene GFP. Il progetto, però, è ancora ben lungi dall'essere realizzato a causa dei vari ostacoli che rallentano il lavoro. Uno tra questi è la difficoltà nell'avere una mappatura completa del genoma canino³⁹⁹ che permetterebbe una maggiore precisione nel lavoro a livello morfologico e comportamentale dell'animale.⁴⁰⁰

«Tradizionalmente l'estetica ha riguardato la dimensione emozionale. Tuttavia io non sono interessato a fare arte per comunicare qualità come bello o brutto, repulsione o attrazione. Anche la nozione Greenbergiana di qualità mi sembra insostenibile, dato che la qualità non è un valore assoluto, ma piuttosto un concetto condizionato da numerosi fattori, compreso il contesto e il periodo storico. La mia estetica è dialogica, intersoggettiva. Per me fare arte significa coinvolgere un altro soggetto. La mia visione dell'estetica coincide con un esteso esame dei limiti e delle possibilità di tutte le forme di comunicazione esistenti, o ancora da scoprire e inventare. Per quasi due decenni il mio lavoro ha esplorato i confini tra umani, animali e robot. Dunque, l'arte transgenica può essere vista come uno sviluppo naturale della mia precedente ricerca. Nei miei lavori sulla telepresenza, sviluppati dal 1986, gli umani coesistono con altri umani e con animali non umani attraverso corpi telerobotici. Nei lavori biotelematici, dal 1994, biologia e networking non vengono più semplicemente sommati ma integrati, dando luogo a ibridi di ciò che è vivente e telematico. Con l'arte transgenica, dal 1998, anche ciò che è animato e ciò che è tecnologico diventano indistinguibili».⁴⁰¹

Non a caso Eduardo Kac si definisce "artista transgenico" ed afferma di non essere

³⁹⁸ E.Kac, *Transgenic Art*, ekac.org/transgenic.html, (originariamente pubblicato in Leonardo Electronic Almanac, Vol. 6, N. 11, December 1998), t.d.a.

³⁹⁹ Il numero di geni contenuti nel genoma di un cane, infatti, è stimato intorno ai 100,000. per questo motivo la mappatura richiede un lungo periodo di lavoro, cfr. E. Kac, *Transgenic Art*, cit.

⁴⁰⁰ E. Kac, *Transgenic Art*, cit.

⁴⁰¹ M. Bolognini, *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac*, cit. <http://www.luxflux.net/n11/artintheory1.htm>

affatto interessato alla creazione di "oggetti genetici" bensì all'invenzione di "soggetti sociali transgenici": in altre parole, ciò che rileva è il processo di creazione delle sue opere: GFP Bunny non rappresenta alcuna novità nell'ambito della sperimentazione genetica, il che vale a dire che le tecnologie relative alle microiniezioni e la proteina verde fluorescente rappresentano strumenti noti nel campo della biologia molecolare; la proteina verde fluorescente è peraltro innocua e non rappresenta un fattore di rischio per la salute del coniglio; non si verificano mutazioni genetiche del genoma "ospite" a seguito di tale integrazione transgenica. Ciò posto, possiamo affermare che questa nuova forma d'arte pone, sotto vari aspetti, inquietanti interrogativi, primo fra tutti se abbiamo il diritto di agire in tal modo. Com'è stato correttamente affermato da Capucci: «Alba (o GFP Bunny) apre nuovi orizzonti dell'arte ma anche nuovi interrogativi. Posto che si rispetti la sua esistenza, come pare evidente dal testo che Eduardo Kac ha fatto circolare,⁴⁰² ciò che ci si chiede è: si ha il diritto di farlo? E, più nello specifico: l'arte, che non possiede per definizione finalità scientifiche, pratiche o utilitaristiche (che in qualche modo giustificano la sperimentazione) ma culturali, ha il diritto di farlo? [...] Alba, come tutta l'arte interessante, porta in realtà lontano dall'arte, con la sua esistenza provocatoria contribuisce a minare alcuni concetti fondamentali ed evidenzia contraddizioni, ipocrisie, interrogativi, sui cui si basa la nostra cultura (tra cui l'idea di "artificiale" come contrapposto a "naturale", la centralità della cultura umana, l'etica, l'idea di "vita", quella di "natura", di "arte"...). Fa emergere una realtà scomoda e destinata ad accrescersi al termine della quale per ora non esistono che distinguo sfumati che fanno più di pregiudizio, di sofisma, di ideologia o di religione che di ragione o di scienza».⁴⁰³

Kac usufruendo degli strumenti offerti dall'ingegneria genetica, indaga sulla natura degli stessi e sugli effetti che essi hanno nel panorama sociale. Creando esseri transgenici egli non apporta alcuna novità dal punto di vista scientifico, al contrario ci pone, provocatoriamente, di fronte a realtà spesso occultate che necessitano di essere affrontate. A questo proposito le varie tipologie di interazione presenti nelle sue opere devono essere viste proprio come metodi per rendere cosciente e responsabile l'utente

⁴⁰² Cfr. E. Kac, http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/kac_bio_art.html

⁴⁰³ P.L. Capucci, *Le forme del vivente*, in «D'Ars», Milano, n. 163/164, dicembre 2000, pp. 19-21, cfr. anche P.L. Capucci, <http://www.noemalab.com/sections/ideas.html>

in modo immediato. Infatti le reazioni e il dibattito che scaturiscono dalla presentazione pubblica delle sue opere transgeniche sono parte dell'opera stessa, nonché uno dei suoi fini. L'opera di Kac vuole fungere, in un certo senso, da mediatrice tra l'élite scientifica e la massa popolare. Di fronte allo stupore che suscitano le sue opere, da un lato si prende coscienza riguardo le possibilità offerte dalle nuove tecnologie, dall'altra ci si rende conto di come troppo spesso certe informazioni non escano dai laboratori e siano guidate da un cieco razionalismo e da interessi capitalistici. Il timore e le polemiche che emergono dall'applicazione in campo artistico di tecniche d'ingegneria genetica sono giustificabili. Resta il fatto che la *Transgenic Art*, come tutta l'arte in generale ha sempre fatto, utilizza gli strumenti che la cultura, a seconda del periodo storico, le offre. Se oggi gli strumenti comprendono anche le tecniche d'ingegneria genetica non c'è motivo per cui l'arte non possa attingere anche ad essi, a maggior ragione se può contribuire ad una diffusione di informazioni e alla creazione di un dibattito pubblico a riguardo.

BIBLIOGRAFIA

Libri e cataloghi

A

Acconci V., *Language to cover a page: the early writings of Vito Acconci*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2006

Alfano Miglietti F., *Identità mutanti, dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa&Nolan, Genova, 1996

Alfano Miglietti F., *Nessun tempo, nessun corpo...Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano, 2001.

Anceschi L., *L'idea del barocco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1984

Anders G., *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Andersen K, Marchesini R., *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Edizioni Hybris, Bologna, 2003

Andrieu B. (a cura di) *Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, CNRS, Parigi, 2005.

Artaud A., *Per farla finita col giudizio di Dio*, trad.it. Stampa Alternativa, Roma, 2000.

Artaud A., *Cso: il corpo senz'organi*, trad.. it. a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano, 2003.

B

Babin D., *PHI. Manuel d'usage et d'entretien du post-humain*. Flammarion, Paris, 2004

Baj E., Virilio P., *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera-Caienna, Milano, 2007

Barbero L.M., Forin E., (a cura di), *Urs Lüthi. Just Another Story About Leaving*, Mondadori Electa, Milano, 2009.

Barcellona P., *L'epoca del Postumano*, Città Aperta Edizioni, Troina (En), 2007.

Barcellona P., Ciaramelli F., Fai R. (a cura di) *Apocalisse e Post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Edizioni Dedalo, Bari, 2007.

Barilli R., Dorfles G., Menna F., *Al di là della pittura. arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fabbri, Milano, 1975

Barilli R., *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica degli anni ottanta*, Feltrinelli, Milano, 1987

Barilli R., Restany P. *Art en France de 1970 à 1993*, Mazzotta, Bologna, 1994.

Bataille G., *Les larmes d'Éros*, Pauvert, Paris, 1961.

Baron D., *La chair mutante - Fabrique d'un posthumain*, Dis voir, Parigi, 2008.

Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, trad. it., Bompiani, Milano 1972.

Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, trad. it., Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.

Baudrillard J., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano, 1996.

Baudrillard J., *Della Seduzione*, trad.it. SE, Milano, 1997.

Baudrillard J., *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2002

Baudrillard J., *Parole chiave. L'oggetto, il valore, la seduzione, l'osceno, la trasparenza del male, il virtuale, il caos, la fine, il destino, il pensiero*, trad. it., Armando Editore, Milano, 2002.

Belting H., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, trad. it., Einaudi, Torino, 1990.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad.it. con una n. di P. Pullegra, pref. di C. Casses, Einaudi, Torino, 2000.

Birringer J. *Performance, Technology, and Science*, PAJ Publications, New York, 2008.

Biesenbach K., (a cura di), *Marina Abramović: The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, 2010.

Blais J., Ippolito J. *At the Edge of Art*, Thames & Hudson, Londra, 2006.

Boatto A., *Narciso Infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 2005.

Bois Y.A, Buchloh B., Foster H., Krauss R., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, trad.it., Zanichelli, Milano, 2006.

Bolognini M., *Postdigitale Conversazioni sull'arte e le nuove tecnologie*, Carocci Editore, Roma 2008.

Bolter J.D., Gromala D., *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*, MIT Press, Cambridge, 2003.

Bourriaud N., *Esthetique Relationelle*, Les Presses du Réel, Parigi, 2001.

Bracewell M., (a cura di), *Jack Freak Pictures*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009.

Braidotti, R., *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Britton S., Collins D. (a cura di) *The Eighth Day: The Transgenic Art of Eduardo Kac*, The Institute for Studies in the Arts, Arizona State University, Tempe, 2003.

Buci-Glucksmann C., *La ragione barocca*, trad.it., Costa&Nolan, Genova, 1992.

Buci-Glucksmann C., *Orlan, triomphe du baroque*, Images en Manœuvres, Marsiglia, 2000.

Buci-Glucksmann C. (a cura di.) *L'art à l'époque du virtuel*, L'Harmattan, Parigi, 2003.

Buratti M., *Le Biotecnologie: l'ingegneria genetica fra biologia, etica e mercato*, Il Mulino, Bologna, 2001.

C

Cagno S., *Quando l'uomo si crede Dio: gli animali e l'ingegneria genetica*, Alberto Predisa editore, Bologna, 2003.

Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari, 1987

Canevacci M., *Culture estreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*, Meltemi, Roma, 1999.

Capucci P.L., *Realtà del virtuale*, Clueb, Bologna, 1993.

Capucci P.L. (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna, 1994.

Capucci P.L., *Arte e tecnologie. Comunicazione estetica e tecno scienze*, Edizioni dell'Ortica, Bologna, 1996.

Caronia, A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Roma-Napoli, Theoria 1985.

Caronia A., *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nella rete*, Franco Muzio Editore, Padova, 1996.

Caronia A., Gallo D., *Houdini e Faust: Breve storia del cyberpunk*, Baldini e Castoldi, Milano, 1997.

Caronia A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, ShaKe Edizioni Underground, Milano, 2001.

Castells M., *Galassia Internet*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2002.

Clair J., *Medusa, l'orrido e il sublime dell'arte*, trad.it., Leonardo, Milano, 1989.

Clair J., *De Immundo*, trad.it., Abscondita, Milano, 2005.

Clément G., *Le jardin planétaire. Réconcilier l'homme et la nature*, Grande Halle de la Villette, Parigi, 2000

Costa M., *L'estetica dei media. Tecnologie e produzioni artistiche*, Capone, Cavallino di Lecce, 1990.

Costa, M., *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1998.

Costa, M., *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Costlan, Milano, 2007.

D

Danto A. C., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it., Bruno Mondadori, Milano, 2008.

Danto A. C., *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. it., Aesthetica Edizioni, Palermo, 2008.

Danto A. C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it., Laterza, Bari, 2008.

Debord G., *La società dello spettacolo*, trad.it., De Donato, Bari, 1968.

De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Costa&Nolan, Milano, 2000.

Dehò V., (a cura di) *DNArt*, De Agostini-Rizzoli, Milano, 2002.

Deitch J, (a cura di), *Post Human*, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully Lausanne / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli / Deste Art Foundation for Contemporary Art, Athens / Deichtorhallen Hamburg, Hamburg, DAP North American Distribution, New York / Idea Books European distribution, Amsterdam, 1992.

De Kerckhove D., *Brainframes*, Baskerville, Bologna, 1993.

- Deleuze G., *La piega. Leibiniz e il barocco*, trad.it., Giulio Einaudi editore, Torino, 1990
- Deleuze G.e Guattari F., *Come farsi un corpo senza organi?*, *Millepiani, II*, trad..it., Castelvechi, Roma 1996
- de Mèredieu F., *Arts et Nouvelles Technologies*, Larousse, Parigi, 2003
- de Mèredieu F., *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, Parigi, 2004
- Deseriis M., Marano G., *Net.Art. L'arte della connessione*, Shake Edizioni, Milano, 2003.
- Didi- Huberman G., *La peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1985
- Didi-Huberman G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad.it., Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Dobriila P.T. & Kostic A., *Eduardo Kac:Telepresence, Biotelematic,Transgenic Art*, Maribor, Slovenia, Kibla 2000.
- Dorfles G., *Architetture ambigue*, Dedalo, Bari, 1985
- Dorfles G., *Preferenze Critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993.
- Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, XIX ed., Feltrinelli, Milano, 2003.
- Dorfles G., *Fatti e Fattoidi. Gli pseudoeventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza, Vicenza, 1997
- Dorfles G., *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelvechi, Roma 2008.
- D'Ors E., *Del Barocco*, trad.it., Rosa&Ballo, Milano, 1945.

E

Ede S., *Art&Science*, I.B.Tauris, Londra-New York, 2005

F

Feyerabend P., *La scienza come arte*, trad.it., Laterza, Bari, 1981.

Feyerabend P., *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, trad.it., Feltrinelli, Milano, 1984.

- Fimiani M., *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- Fimiani M., Kurotshka V. G., Pulcini E., (a cura di), *Umano post-umano. Potere, sapere, etica nell'età globale*, Editori Riuniti, Roma, 2004.
- Fimiani M., *Antropologia filosofica*, Editori Riuniti, Roma, 2005.
- Fineberg J., *Art Since 1940: Strategies of Being*, Harry N Abrams, New York, 2010.
- Fischnaller F. (a cura di), *E-art*, Editori Riuniti, Roma, 2006.
- Fiz A., *Intersezioni 3 – Balkenhol, Delvoye, Quinn*, a cura di A. Fiz, Electa, Milano, 2007.
- Flusser V., *La cultura dei media*, trad. it., postfaz. di A. Borsari, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- FM-2030, *Are you a Transhuman?*, London, Warnerbooks, 1989.
- Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad.it. Postmedia books, Milano, 2006.
- Foucault, M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1985.
- Foucault, M., *Utopie ed Eterotopie*, trad.it. Cronopio, Napoli, 2006
- Freud S., *Il Disagio della civiltà*, trad.it. in *Opere*, vol. X, Boringhieri, Torino, 1967-1993

G

- Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Galimberti, U., *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Galli C., *L'Umanità Multiculturale*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Garland Thompson R., *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York, 1996.
- Gatti G.M., *L'Erbario Tecnologico. La natura vegetale e le nuove tecnologie nell'arte tra secondo e terzo millennio*, Mediaversi, Bologna, 2005.
- Gilardi P., *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, La Salamandra, Milano 1981.
- Goldberg R.L., *Performance, live art since 60's*, Thames and Hudson, Singapore, 1998.

Green M., *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: Writings of the Vienna Actionists*, Atlas Press, Londra, 1999.

H

Halberstam, J., Livingston, I. (a cura di), *Posthuman Bodies*, Bloomington, Indiana UP, 1995.

Haraway, D. J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad.it., Milano, Feltrinelli, 1995.

Harris D., *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*, Da Capo Press, Cambridge, MA, 2001.

Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, trad. it. con una presentazione di P. L. Capucci e F. Torriani, CLUEB, Bologna 2003.

Hauser J. (a cura di), *sk-interfaces. Exploding Borders – Creating Membranes in Art, Technology and Society*, University Press, Liverpool, 2008.

Hayles N. K., *The Life Cycles of Cyborgs. Writing the Posthuman in The Cyborg Handbook*, ed. Cris Hables Gray, Routledge, New York. 1995.

Hayles, K. N., *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

Heartney E., *Art and Today*, Phaidon Press, New York, 2008.

Heidegger M., *Lettera sull'«umanismo»*, trad.it., Adelphi, Milano, 1995.

Hountou J., *Michel Journiac*, Éditions des Musées de Strasbourg/Éditions ENSBA, Strasbourg/Paris, 2004.

I

Inga-Pin L., *Performances, Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*, trad. it., Mastrogiacomo, Padova, 1968.

J

Jaquet C., *Le corps*, ed. PUF, Parigi, 2001.

Johnson D. (a cura di), *Franko B. Blinded by Love*, Damiani Editore, Bologna, 2006

Jones A., *Body Art/ Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

Jones A., Wan T., *The artist's body*, Phaidon press, Londra, 2000.

Jimenez, M., *L'esthétique contemporaine: Tendances et enjeux*, Lincksieck, Parigi, 2004.

K

Kac E. (a cura di), *Signs of Life, Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts- Londra, 2007.

Kember, S., *Cyberfeminism and Artificial Life*, Routledge, Londra, 2002.

Kempf H., *La révolution biolithique. Humains artificiels et machines animées*, Albin Michel, Parigi, 1998.

J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, ed. it., trad.it., Spirali, Milano, 1981.

L

Lacan J., *Il seminario Libro xx Ancora*, trad.it, Einaudi, Torino, 1983.

Le Breton D., *Anthropologie du Corps et Modernité*, PUF, Paris, 1990

Le Breton D., *L'adieu au corps*, Editions Métailié, Parigi, 1999.

Lemoine-Luccioni E., *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, Paris, 1983.

Lafontaine C., *L'Empire cybernétique: Des machines à penser à la pensée machine*, Seuil, Parigi, 2004.

Launet E., *Au fond du labo à gauche : De la vraie science pour rire*, Seuil, Parigi, 2004.

Lecourt D., *Humain, Posthumain. La Technique et la vie*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2003.

Leibenson C., *Le Féminin dans l'art occidental: Histoire d'une disparition*, Editions de La Différence, Parigi, 2007.

Lestel D. *L'Animal Singulier*, Seuil, Parigi, 2004.

Levy P., *L'ideographie dynamique. Vers une imagination artificielle?*, La decouverte, Paris 1991

Levy P., *Il virtuale*, trad. it., Cortina, Milano, 1997.

- Levy P., *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1996
- Longo G. O., *Homo technologicus*, Meltemi, Roma, 2001
- Longo, G. O., *Il simbiote. Prove di umanità futura*, Roma, Meltemi, 2003.
- Lucie-Smith E., *Art Tomorrow*, Editions Pierre Terrail, Parigi, 2002.
- Lucie-Smith E., *Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, London - New York, 2003.
- Lux S., (a cura di) *Arte ipercontemporanea - un certo loro sguardo. Ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Gangemi Editore, Roma, 2006.
- Liotard J. F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1979.
- Liotard J.F., *L'inhumain, causeries sur le temps*, Galilée, Parigi, 1988.

M

- Macrì T., *Il corpo postorganico, sconfinamenti della performance* Costa&Nolan, Genova, 1996.
- Maffesoli M., *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, trad.it., Guerini Studio, Milano, 2004.
- Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, trad.it., Edizioni Olivares, Milano, 2002.
- Maraniello G. (a cura di), *Arte in Europa 1990-2000*, Skira, Ginevra-Milano, 2002.
- Marchesini R., *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Marchesini, R., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Marcuse H., *Eros e civiltà*, trad.it., Einaudi, Torino, 1968.
- Marenko B., *Ibridazioni. Corpi in transito ed alchimie della nuova carne*, Castelvechi, Roma. 1997.
- Masullo P.A., *L'Umano in Transito, saggio di antropologia filosofica*, Edizioni di Pagina, Bari, 2008.
- Maturana, H. R., Varela, F. J., *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, trad. it., Marsilio, Venezia, 1985.
- Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad.it. Einaudi, Torino, 1965.

- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società di massa*, trad. it., il Saggiatore, Milano 1967.
- McLuhan M., Fiore Q., *Il Medium è il Messaggio. Un inventario di effetti*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1968
- Menarini R., *Ridley Scott: Blade Runner*, Lindau, Torino, 2001.
- Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.
- Menna F., *Profezia per una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Officina Edizioni, Roma, 1983.
- Menna F., *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi editore, Milano, 1988.
- Menna F., *Archeologia del moderno*, a cura di A. Trimarco e S. Zuliani, La Città del Sole, Napoli 2004.
- Miah A. (a cura di), *Human Futures: art in an age of uncertainty*, FACT & Liverpool University Press, Liverpool, 2008.
- Michael L. (a cura di), *Patricia Piccinini. We are Family*, Complete Colour, Melbourne, 2003.
- Michaud Y., *Humain Inhumain Trop Humain. Réflexions sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'œuvre de Peter Sloterdijk*, Flammarion, Parigi, 2002.
- Michaud Y. *L'arte allo stato gassoso*, trad.it Edizioni Idea, Roma, 2007.
- Millet C., *L'Art contemporain en France*, Editions Flammarion, Paris, 1994.
- Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma, 2007.
- Moravec, H., *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, Harvard UP, 1990.
- Mueller R., *Valie Export. Fragments Of The Imagination*; Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.

N

- Nancy J.-L., *Il ritratto e il suo sguardo*, trad.it., Cortina, Milano, 2002.
- Nancy J.-L., *Corpus*, Métailié, Paris, 1992.
- Negroponte N., *Essere digitali*, trad.it., Sperling&Kupfer, Milano, 1996.

Newman, W. R., *Promethean Ambitions : Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, University of Chicago Press, 2004.

Noury M., *L'art à l'ère des biotechnologies. La question du vivant dans l'art transgénique d'Eduardo Kac*, Editions Le Manuscrit, Parigi, 2007.

O

Onfray M., *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Adam Biro/Grasset, Parigi, 2003.

O'Bryan J., *Carnal Art. Orlan's refacing*, Minnesota University Press, Minneapolis-Londra, 2005

O'Reilly S., *The Body in Contemporary Art*, Thames and Hudson, Londra, 2009.

Orlan, *Carnal Art*, ed.Flammarion, Paris, 2004.

Ortega Y Gasset J., *La disumanizzazione dell'arte*, luca sossella editore, Roma, 2005.

P

Paparoni D., *Eretica. Trascendenza e profano nell'arte contemporanea*, Skira, Milano, 2007.

Paul C., *Digital Art*, Thames & Hudson, London - New York, 2003.

Pearl L., *Nouvelles Etudes anthropologiques, corps, art et société, chimères et utopie*, Editions l'Harmattan, Parigi, 1998.

Pepperell R., *The Postdigital Membrane*, Intellect Book, Bristol, 2000.

Pepperell R., *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Intellect Books, Bristol, 2009.

Perniola M., *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna, 1980.

Perniola M., *Del sentire*, Einaudi, Torino, 1991.

Perniola, M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.

Perniola M., *Orlan e l'azione*, in "Orlan, 1964-1996", Roma, Diagonale, 1996.

Perniola M., *L'estetica del Novecento*, il Mulino, Bologna, 1997.

Perniola M., *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa&Nolan, Ancona-Milano, 1998.

Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000.

Perniola M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino, 2004.

- Perniola M., *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino, 2009.
- Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, 2009
- Pireddu M., Tursi A., (a cura di), *Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, Guerini e Associati, Milano, 2006.
- Popper F., *L'art à l'âge électronique*, Editions Hazan, Paris, 1993.
- Popper F., *From Technological to Virtual Art*, MA: MIT Press, Cambridge, 2007.

R

- Ranc J., a cura di, *Le corps mutant*, Galerie Enrico Navarra, Parigi, 2001
- Richard L., *Art et Énergies*, Cercle d'Art, Parigi, 2008.
- Rifkin J., trad. it., *Il secolo biotech. Il commercio genetico e l'inizio di una nuova era*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998.
- Rifkin J., trad. it., *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano, 2001.
- Rosenthal N., (a cura di), *Sensation. Young British Artists form Saatchi Collection*, Thames&Hudson, Londra, 1997.
- Rush M., *Les Nouveaux médias dans l'art*, Editeur Thames&Hudson, Parigi, 2000.

S

- Sarduy S., *Barocco*, trad.it., Il Saggiatore, Milano, 1980
- Scarpetta G., *L'impuro*, trad.it., pref.di B.H Lévy, Sugarco Edizioni, Milano, 1990
- Scelsi R., (a cura di), *Cyberpunk*, Shake, Milano, 1990.
- Schimmel P., *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames and Hudson, Los Angeles, 1998.
- Schneemann C., *Imaging Her Erotics - Essays, Interviews, Projects*. MIT Press; Cambridge, MA, 2002.
- Shannon, C. E., Weaver, W., trad. it. *La teoria matematica delle comunicazioni*, Milano, Etas, 1971.
- Sillars L. (a cura di), *Bruce Nauman*, Mondadori Electa, Milano, 2006.
- Spector N. (a cura di) *Barney-Beuys. All in the present must be transformed*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2007.

Sterling B. (a cura di), *Mirrorshades. L'antologia della fantascienza cyberpunk*, trad.it., Bompiani, Milano, 1994

Stocker G., Schopf C. (a cura di), *Ars Electronica 99 - Life Science*, Springer, Vienna - New York:, 1999.

Stone, A. R., *Desiderio e tecnologia. Il problema dell'identità nell'era di Internet*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1997.

T

Taiuti L., *Corpi Sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Edizioni Feltrinelli, Roma, 2001.

Taylor M. C., *Il momento della complessità. L'emergere di una cultura a rete*, trad.it., Codice Edizioni, Torino, 2005.

Terrosi, R., *La filosofia del postumano*, Costa & Nolan, Milano, 1997.

Tolve A., Viola E., (a cura di), *Disegni critici*, Plectica, Salerno, 2008.

Trimarco A., *Il presente dell'arte*, pref. di G. Dorfles, Tema Celeste, Siracusa 1992.

Trimarco A., *Opera d'arte totale*, luca sossella, Roma, 2000.

Trimarco A., *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 2004.

Trimarco A., *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma, 2006.

Trimarco A., *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano-Udine, 2009.

Truong J-M., *Totalement Inhumaine*, Seuil, Parigi, 2001.

V

Valeriani L., *Dentro la Trasfigurazione. Il Dispositivo dell'Arte tra Cybercultura e Vangelo*, Costa&Nolan, Ancona-Milano, 1999.

Valery P., *Discours aux chirurgiens*, Gallimard, Paris ,1938.

Varela, F. J., Thompson, E., Rosch, E., *La via di mezzo della conoscenza*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1992.

Vattimo G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1991.

Vattimo G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 2000.

Vergine L., *Il corpo come linguaggio (La "Body-art e storie simili)*, Prearo, Milano, 1974.

- Vergine L., *Gina Pane*, Mazzotta, Milano, 1986.
- Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.
- Vergine L., Verzotti G., *Il Bello e le Bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Skira, Milano, 2004.
- Viola E., (a cura di), *Orlan, Le Récit*, Charta, Milano- New York, 2007.
- Viola E., *Geografie Corporali. Dalla Body Art all'Art Biotech*, Plectica, Salerno, 2008.
- Viola E., *Neo-Barocco vs Post-Human*, in “Barock. Arte, scienza, fede e tecnologia nell’età contemporanea”, a cura di M.Codognato, E. Cicelyn, Electa, Napoli, 2009
- Virilio P., trad. it., *Estetica della sparizione*, a cura di G. Montagano, Liguori, Napoli, 1989.
- Virilio P., *Dal corpo profano al corpo profanato*, in “Il corpo tecnologico”, a cura di P.L. Capucci, Baskerville, Bologna, 1994.
- Virilio P., trad.it. *L’arte dell’accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007.

W

- Wands B., *Art of the Digital Age*, Thames & Hudson, New York – London, 2007.
- Watzlawick P., *La realtà inventata*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- Wiener, N., trad. it. *Introduzione alla cibernetica. L'uso umano degli esseri umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 1966.
- Wilson, S., *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002.
- Wolfe C., *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, 2009.

Y

- Yehfa N., trad.it. *Homo Cyborg. Il corpo postumano tra realtà e fantascienza*, Elèuthera editrice Milano, 2004.

Z

- Ziarek K., *The Force of Art*, Stanford University Press, Stanford, 2004.
- Zylinska J., *Bioethics in the Age of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2009.
- Zuliani S. (a cura di), *Figure dell’arte. 1950-2000*, Editoriale Modò, Milano, 2005.

Saggi e articoli

A

Abruzzese A., *Delle cose che non conviene dire*, in *Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, a cura di M.Pireddu e A. Tursi, Guerini e Associati, Milano, 2006.

Alessandro L., *Eduardo Kac interview*, in "Neural", n° 20, Roma, 2003.

B

Bonito Oliva A., *Il corpo glorioso*, in *Orlan, 1964-1996*, Diagonale, Roma, 1996.

Bonito Oliva A., *L'arte è la morte al lavoro*, in *Marc Quinn*, a cura di A. Bonito Oliva e D. Eccher, Electa, Milano, 2006.

C

Capucci P.G., *Le forme del vivente*, in "D'Ars," n.163/164, Milano dicembre 2000.

D

Dagen, P. *Orlan, artiste, pionnière de la métamorphose corporelle*, in «Le Monde», 22 marzo 2001

De Menezes M., *The Artificial Natural: Manipulating Butterfly Wing Patterns for Artistic Purposes*, in "Leonardo", vol.36, Cambridge, Mit Press, 2003

De Kerckhove D., *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*, in *Il corpo tecnologico*, a cura di P.L.Capucci, Baskerville, Bologna, 1994.

Di Genova A., *Pav, il respiro organico dell'arte*, in "Alias", 7 ottobre 2006

Dorfles G., *L'arte del corpo*, in "L'arte moderna", n.112, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975.

E

Esposito R., *La natura dopo l'Umanesimo*, in *Post-umano. Relazione tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, a cura di M.Pireddu e A.Tursi, Guerini e Associati, Milano, 2006.

F

Flusser, V. *Curie's Children*, in "Art Forum XXVI", No. 7, Mar., 1988. p. 15; XXVI, No. 10, summer, 1988. p. 18; and XXVII, No. 2, Oct., 1988. p. 9.

G

Gilardi P., *Arte del DNA*, in « Flash Art » N. 218, Milano, 1999.

Gregos K., *L'arte rimanda a ciò che è assente*, in *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di E. De Cecco e G. Romano, Costa&Nolan, Ancona-Milano, 2000.

H

Hassan, I. H., "*Prometheus as Performer. Towards a Posthumanist Culture?*" in M. Benamou, C. Caramella (a cura di), *Performance in Postmodern Culture*, Madison WI, Coda Press, 1977.

L

Le Breton D., *Obsolescence du corps*, in *Le corps mutant*, a cura di J.Ranc, Galerie Enrico Navarra, Parigi, 2001.

M

Michael L., *We are family*, in *Patricia Piccinini. We are Family*, Australia Council, Melbourne, 2003.

Mulatero I., *Il Museo nella natura*, in "Juliet Art Magazine", n. 128 giugno 2006

Mulatero I., *Trefle*, in "Juliet Art Magazine", n. 129 ottobre/novembre 2006

O

Onfray M., *Esthétique de la chirurgie*, in "ORLAN. Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel...", Black Dog, Londra, 1996.

Orlan, *Manifesto dell'Arte Carnale*, in *Orlan 1964-1996*, Diagonale, Roma, 1996

P

Perra D., *Eduardo Kac*, in "Tema Celeste", N. 81, Milano, Luglio-Settembre 2000.

Polovineo D., *L'estetica sacrificiale di Eric Gans: dal paesaggio sacrificale cruento alla origine delle forme estetiche*, in "Studia patavina: rivista di scienze religiose", Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale-Sezione di Padova, 2008.

Q

Quinn M., *Intervista con Rod Mengham*, in *Marc Quinn*, a cura di A. Bonito Oliva e D. Eccher, Macro Electa, Milano, 2006.

R

Restany P., *ORLAN, il più estetico degli atti morali*, in "D'Ars", n°137, autunno 1992.

S

Searle A., *Un decennio di arte britannica*, in *Arte in Europa 1990-2000*, a cura di G. Maraniello, Skira, Milano, 2002.

Stelarc, *Da strategie psicologiche a cyber strategie: protesica, robotica ed esistenza remote*, in *Il corpo tecnologico*, a cura di P.L. Capucci, Baskerville, Bologna, 1994.

Stiegler B., *La grande misère symbolique*, in «Art Presse », n.301, 2004

T

Taylor M.C., *Forgiare*, in *Barney Beuys, all in the present must be transformed*, a cura di N. Spector, Guggenheim Museum publications, New York, 2007.

Terrosi R., *Ex-humans. Sull'essenza del postumano*, in "Dopo l'umano. Kainos" - numero 6 -, Edizioni Punto Rosso, Milano, 2005.

V

Vergine L., *La Body Art. Conversazione con Angelo Trimarco*, in *Figure dell'Arte 1950-2000*, a cura di S. Zuliani, Modo, Milano, 2005.

Viola E., *Itinerari del Post-Human*, in *Figure dell'Arte 1950-2000*, a cura di S. Zuliani, Modo, Milano, 2005.

Z

Zahar, Ch., *Document, texte pour l'opération d'Orlan*, in«VST, revue scientifique et culturelle de santé mentale», Le Cemea, Paris, n° 23-24septembre/décembre 1991.

ALLEGATI

THE POSTHUMAN MANIFESTO

TO UNDERSTAND HOW THE WORLD IS CHANGING IS TO CHANGE THE WORLD

MANIFESTO DEL POSTUMANO

CAPIRE COME IL MONDO CAMBIA È CAMBIARE IL MONDO

di Robert Pepperell

I Dichiarazioni generali

1. E' evidente che oggi gli uomini non sono più la cosa di maggior importanza nell'universo. Questo è qualcosa che gli umanisti devono ancora accettare.
2. L'intero progresso tecnologico della società umana è diretto verso la trasformazione delle razze umane come ora le conosciamo.
3. Nell'era postumana molte fedi diventano ridondanti - non ultima la fede negli esseri umani.
4. Gli esseri umani, come gli dei, esistono solo in quanto noi crediamo che esistano.
5. Il futuro non arriva mai.
6. Tutti gli umani non sono nati uguali, ma è troppo pericoloso non fingere che essi lo siano.
7. Nell'era postumana le macchine non saranno più macchine.

8. E' un difetto degli uomini il bisogno di farsi dire da altri ciò che essi già sanno. Soltanto allora lo crederanno.

9. I postumanisti non cadono nella trappola di immaginare una società dove tutto funziona bene. Le teorie economiche e politiche sono futili come le previsioni del tempo a lunga scadenza.

10. Sali sull'onda o muori. Non puoi tenerla sotto controllo, ma puoi cavalcarla.

11. Oggi abbiamo capito che la cultura umana, la creatività e l'intelligenza sono definitivamente limitate.

12. Le macchine complesse sono una emergente forma di vita.

13. Una macchina complessa è una macchina di cui non comprendiamo nè controlliamo interamente le attività.

14. Come si sviluppano i computer per essere più simili agli umani, così si sviluppano gli umani per piacere di più ai computer.

15. Se possiamo pensare a macchine, allora le macchine possono pensare; se possiamo pensare a macchine che pensano, allora le macchine possono pensare a noi.

II Dichiarazioni sulla coscienza, sugli umani e sulla filosofia

Se la coscienza è una proprietà che emerge da uno specifico insieme di condizioni, per sintetizzarla non abbiamo bisogno di rimodellarla completamente. Abbiamo bisogno soltanto di ricreare le condizioni dalle quali può emergere. Ciò richiede di comprendere quali sono quelle condizioni.

1. La coscienza non è esclusivamente limitata al cervello.

2. La coscienza è la funzione di un organismo, non di un organo.

3. Non si comprende la coscienza studiando unicamente il cervello.
4. La mente e il corpo agiscono insieme per produrre coscienza. Se si è assenti la coscienza finisce. Non esiste un pensiero puro isolato dal corpo. Per funzionare il cervello deve essere collegato a un corpo, anche se il corpo è artificiale. La coscienza è un effetto che deriva dalla cooperazione di un cervello e di un corpo, noi pensiamo con tutto il nostro corpo.
5. Si può considerare la coscienza soltanto come una proprietà emergente. In questo senso è simile all'ebollizione: dati calore, gravità e pressione dell'aria sufficienti, l'acqua nel pentolino comincerà a bollire. Possiamo vedere che cos'è l'ebollizione, la riconosciamo come qualcosa cui diamo un nome, non la consideriamo misteriosa, eppure non possiamo isolarla dalle condizioni che l'hanno prodotta. Allo stesso modo, la coscienza è una proprietà che emerge da un dato sistema di condizioni.
6. Affermare che il pensiero conscio non è esclusivamente una funzione del cervello, non nega che il cervello abbia un ruolo importante.
7. I corpi umani non hanno confini.
8. Non si può tracciare una divisione finita tra l'ambiente, il corpo e il cervello. L'umano si può identificare, ma non definire.
9. La coscienza (la mente) e l'ambiente (la realtà) non possono essere separati; sono continui.
10. Non c'è nulla di esterno all'umano, perché il limite di un umano non può essere fissato.
11. Se accettiamo che la mente e il corpo non possono assolutamente essere separati, e che il corpo e l'ambiente non possono assolutamente essere separati, ci troviamo allora

con la conseguenza, apparentemente assurda ma consistente dal punto di vista logico, che la coscienza e l'ambiente non possono assolutamente essere separati.

12. All'inizio avevamo Dio, gli esseri umani e la natura. Gli umanisti fecero a meno di Dio, lasciando gli umani in un conflitto perpetuo con la natura. I postumanisti fanno a meno degli umani, lasciando soltanto la natura. La distinzione tra Dio, la natura e l'umanità non rappresenta alcuna eterna verità sulla condizione umana. Essa riflette semplicemente i pregiudizi delle società che hanno mantenuto la distinzione.

13. Le opinioni filosofiche idealiste e materialiste suppongono entrambe una divisione tra la cosa che pensa e la cosa pensata - tra la mente interna (il cervello) e la realtà esterna (l'ambiente). Se si toglie questa divisione entrambe le opinioni diventano ridondanti.

14. Gli idealisti pensano che le sole cose che esistono siano le idee; i materialisti pensano che la sola cosa che esiste sia la materia. Va ricordato che le idee non sono indipendenti dalla materia e che la materia non è che un'idea.

15. Gran parte dei problemi filosofici sono discussioni sul linguaggio. Nascono a causa di premesse sbagliate: a) che il linguaggio sia coerente, b) che siccome esiste una parola, deve esistere una "cosa" che essa rappresenta, c) che le cose che sono rappresentate dovrebbero essere di per sè coerenti.

16. La logica è un'illusione dell'immaginazione umana. Il vero e il falso non esistono affatto in natura - eccetto che nel pensiero umano.

III Dichiarazioni sulla scienza, sulla natura e sull'universo

1. La scienza non raggiungerà mai il proprio scopo di comprendere l'ultima natura della realtà. E' una futile ricerca, anche se molti scienziati ancora non lo ammettono. L'universo (gli universi) sarà sempre più complesso di quanto noi potremo mai capire.

2. Il postumano abbandona la ricerca sull'ultima natura dell'universo e sulla sua origine (risparmiando così un sacco di soldi).
3. Il postumano riconosce che le domande ultime sull'esistenza e sull'essere non hanno bisogno di risposte. La risposta alla domanda "perché siamo qui?" è che non esiste risposta.
4. Conoscere l'ultima natura dell'universo richiederebbe di conoscere tutto sull'universo, tutto ciò che è accaduto e che accadrà. Se una sola cosa non fosse conosciuta, implicherebbe che tutta la conoscenza dell'universo è parziale, potenzialmente incompleta e, pertanto, non ultima.
5. Nessun modello scientifico può essere completo, ma sarà sempre parziale e contingente. Perché un modello sia completo, si dovrebbero poter calcolare tutti i fattori di influenza, anche i più insignificanti. Dal momento che ciò è impossibile, lo scienziato deve prendere una decisione arbitraria su quali ignorare. Avendo ignorato alcuni fattori, il modello è incompleto, anche se ciò non vuol dire che sia inutile.
6. Il postumano accetta che gli umani abbiano una capacità finita di capire e controllare la natura.
7. Ogni origine è fine e ogni fine è origine. La teoria del caos è stata spesso illustrata con l'immagine del battito d'ali di una farfalla che provoca una tempesta dall'altra parte del globo. Ma se questo illustra la sensibilità dei sistemi agli stati iniziali, esso non calcola ciò che ha fatto battere le ali alla farfalla - un soffio di vento?
8. La logica che alla scala umana appare coerente non può necessariamente essere applicata alla scala microcosmica o macrocosmica.
9. La nostra conoscenza dell'universo è costretta dal livello di risoluzione al quale siamo in grado di osservarlo. La conoscenza è relativa al dato - il dato varia con la risoluzione.

10. Gli scienziati privilegiano l'ordine al disordine in base alla premessa che essi starebbero gradualmente scoprendo le leggi essenziali della natura. Questo è un errore fondamentale, la natura non è nella sua essenza né ordinata né disordinata. Ciò che percepiamo come un'informazione regolare e metodica, lo classifichiamo come ordine; ciò che percepiamo come irregolare e non metodico, lo classifichiamo come disordine. L'aspetto esteriore di ordine e disordine dice più sul modo in cui noi elaboriamo le informazioni, che sulla presenza intrinseca di ordine o disordine nella natura.

11. La scienza lavora sulla base di un ordine universale intrinseco. Essa suppone che tutti i fenomeni siano soggetti alle leggi fisiche e che alcune di queste leggi siano ben comprese, alcune parzialmente comprese, alcune ignote. Il postumano ritiene che le leggi non siano cose intrinseche alla natura e neppure cose che nascono semplicemente nella mente basandosi sulla natura. Questo rinforzerebbe la divisione tra mente e realtà che abbiamo già abbandonato. L'ordine che comunemente percepiamo intorno a noi, come pure il disordine, non è una funzione esclusivamente dell'universo o della nostra coscienza, ma una combinazione di entrambi, dato che in realtà non possono essere separati.

12. Tutto ciò che esiste in ogni luogo è energia. A parte il fatto che tutti i processi materiali sono indotti dall'energia, l'energia ha due proprietà principali:

a) si manifesta in un'infinita varietà di modi

b) si trasforma perpetuamente

13. L'aspetto della materia è un'illusione generata da interazioni tra i sistemi energetici a un livello di risoluzione umano.

14. Gli umani e l'ambiente sono espressioni differenti di energia; la sola differenza tra di loro è la forma che l'energia assume.

15. Il postumano è interamente aperto alle idee di "paranormalità" e "immaterialità", al "sovrannaturale" e all'"occulto". Il postumano non ritiene che la fede nei metodi scientifici sia superiore alla fede in altri sistemi.

IV Dichiarazioni su (dis)ordine e (dis)continuità

1. L'ordine e il disordine sono qualità relative, non assolute. La prova che ordine e disordine sono qualità relative si trova nel fatto che l'una definisce l'altra.

2. Si può considerare che ogni cosa che percepiamo contenga gradi diversi di ordine e disordine. La percezione di ordine e disordine è qualcosa di contingente al livello di risoluzione con cui è osservata.

3. Ciò che percepiamo come ordinato e disordinato è spesso determinato culturalmente. I logici affermeranno che esistono modi matematici di definire il disordine, l'entropia e la complessità - modi indipendenti dalla soggettività umana. Ma se queste definizioni possono essere utili in certe applicazioni, rimangono aperte a interpretazioni relativistiche.

4. In termini postumani le distinzioni apparenti tra una "cosa" e l'altra non sono il risultato di divisioni innate dentro la struttura dell'universo, ma sono piuttosto tutte insieme un prodotto

a) del modo in cui i procedimenti sensoriali operano nelle entità viventi

b) della varietà dei modi in cui l'energia si manifesta nell'universo

5. I modi in cui le manifestazioni di energia sono percepite da un osservatore possono sempre essere descritti da due semplici qualità - continuità e discontinuità. La continuità è la non-interruzione dello spazio-tempo. La discontinuità è una frattura nello spazio-tempo. Entrambe le qualità possono essere individuate in tutti gli eventi a seconda di come sono osservate. Ancora più importante, esse sono sperimentate simultaneamente.

6. Le manifestazioni di energia non devono essere viste come intrinsecamente continue o discontinue; ciò vale a dire che non ci sono qualità assolute di energia. Gli stati di energia appariranno continui o discontinui a un osservatore a seconda della sua posizione di osservazione. La qualità della (dis)continuità è sensibile al contesto.

7. Ciò che distingue le cose l'una dall'altra sono le percepite dis-continuità che esse mostrano. La differenza nelle manifestazioni di energia tra un filosofo e una sedia consente loro di essere distinti.

8. Il livello di complessità in un sistema non può essere definito in termini oggettivi (cioè, assoluti). La complessità è una funzione della cognizione umana, non una proprietà intrinseca di qualunque cosa cosa guardiamo.

V Dichiarazioni sul pensiero, sul significato e sull'essere

Fino a quando i modelli su come il cervello potrebbe funzionare saranno lacunosi (essendo basati su presupposti sbagliati), la creazione di una coscienza sintetica sarà impraticabile.

1. Il pensiero umano è qualcosa che accade in co-operazione con il corpo umano. Non è necessario identificare con precisione dove accade, perché non accade con precisione in alcuna 'parte'.

2. E' attraente immaginare i pensieri come blocchi di dati nel cervello. E' invece un errore, poiché rinforza un modo statico di vedere l'attività mentale. Un pensiero è un percorso attraverso il medium cognitivo. Immaginiamolo in questo modo: prendendo la mappa dell'underground di Londra come un'analogia del modo in cui funziona la mente, qualcuno direbbe che 'Ogni stazione della mappa rappresenta un pensiero e le linee rappresentano i collegamenti tra due di loro'. I postumani replicano che 'Un pensiero non è una stazione della mappa, ma la strada da una stazione all'altra'. Cioè, un pensiero è realizzato nel procedere del viaggio, piuttosto che nell'essere una particolare destinazione.

3. Posto che un pensiero, per qualsivoglia ragione, sia attivato, esso consiste in un procedere del viaggio attraverso il medium cognitivo che sta alla base della mente. Un pensiero non esiste se non è pensato, altrimenti resta un campo di potenzialità, ovvero un attrattore. Il viaggio più probabile che un pensiero può fare, una volta che sia stato attivato, definisce il suo percorso. Pensieri simili seguiranno percorsi simili.

4. I percorsi possono essere creati in modi diversi, compresi l'esperienza diretta, l'apprendimento, la precognizione e l'atto stesso del pensare. In termini neuro-fisiologici, i percorsi includono le connessioni tra i neuroni e la probabilità della loro accensione, ma non sono ristretti a questi. Inoltre, la fabbrica neurale non è una sostanza statica. Essa cambia di continuo a causa della stimolazione e dell'attivazione ed è tanto adattabile quanto lo sono i muscoli e la pelle.

5. Il percorso che prende un pensiero non è uni-lineare nel modo in cui normalmente ci immaginiamo i percorsi. Un pensiero può prendere simultaneamente molte strade diverse. L'accadere di un particolare pensiero può richiederci di combinare insieme molti pensieri diversi.

6. Il fatto che pensieri differenti possano trovarsi in percorsi differenti, distinti allo stesso modo in cui ogni pensiero è distinto, ci mostra in che modo possiamo figurarci cose che non abbiamo mai visto. Probabilmente non abbiamo visto una "girl with kaleidoscope eyes", ma possiamo immaginarci il suo aspetto creando un'immagine composita dei componenti, cioè viaggiando nello stesso tempo attraverso vari distinti percorsi di pensiero.

7. L'attività di pensare è regolata dal condotto di energia nel medium cognitivo. Questo medium non è differente da ogni altro sistema in cui esso rappresenti un particolare processo di trasformazioni di energia. Dove due pensieri sono continui (ad esempio 'blu e cielo' nella frase 'il cielo è blu') il percorso tra ciascuno di questi pensieri è ben stabilito e richiederà poca energia per passare dall'uno all'altro. Dove due pensieri non sono ben collegati (ad esempio 'mirra' e 'argano' nel composto 'l'argano di mirra'), è

richiesta più energia per fondere i pensieri, poiché essi hanno collegamenti meno ben-stabilizzati.

8. Le idee che possono procedere da una all'altra con uno sforzo (energia) relativamente piccolo possono considerarsi continue. Le idee che richiedono uno sforzo grande per trasferirsi possono considerarsi discontinue.

9. La presenza o l'assenza di 'significato' è determinata dall'ammontare di energia richiesta per passare da un concetto all'altro. Il significato difficile nasce dalla coesistenza di concetti semanticamente distanti, cioè quando non c'è un collegamento ben-stabilizzato tra di loro. Tuttavia, il percorso tra concetti che abbiano un collegamento piccolo o assente può risultare troppo difficile da fare. Di certo non è facile metterlo insieme, secondo lo standard della maggior parte delle frasi, in una frase come 'Echeggia il virile piatto basso della vespa', peraltro non del tutto priva di senso.

10. Allo scopo di mantenere il senso di esistere gli umani cercano di stabilire una continuità come conseguenza degli stimoli ricevuti dall'ambiente. Tali stimoli sono sia stabili sia instabili, poiché l'ambiente rivela quantità diverse di ognuno. Lo sviluppo di percorsi di pensiero stabili in corrispondenza con stimoli stabili genera un senso di ordine. Con il tempo, tale stabilità si sviluppa in un senso di esistere.

11. Se il senso di ordine non fosse perpetuamente minacciato dal ricorrere di stimoli casuali, non ci sarebbe alcuna spinta verso il ri-affermare l'ordine. Ma dato che gli umani devono continuamente affrontare stimoli casuali, è necessario continuare a ri-affermare l'ordine (mantenendo un significato) per non dissolverci nel caos.

12. In termini postumani, è irrilevante attraverso quale meccanismo questo processo di esistere accada. Lo stesso effetto può ottenersi in molti altri modi. E' vero che possiamo imparare dall'umano ciò che è necessario per esistere, ma non significa che sia l'unico modo implementabile.

VI Dichiarazioni sull'incertezza

1. L'era umanista era caratterizzata dalla certezza sul funzionamento dell'universo e sulla posizione degli umani al suo interno. L'era postumana è caratterizzata dall'incertezza sul funzionamento dell'universo e sul che cosa vuol dire essere umani.

2. Nell'era postumana nascono domande che non ci avrebbero creato problemi nell'era umanista: Che cos'è un umano? Esiste qualcosa del genere?

3. Storicamente possiamo dire che l'era postumana, età dell'incertezza, sia nata nel periodo antecedente la Prima Guerra Mondiale, poiché quello fu il tempo in cui nacquero la fisica quantistica e il cubismo. Le conseguenze di entrambi erano chiare: 'Non esistono cose, solo probabilità', per dirla con Heisenberg.

4. L'incertezza sta diventando qualcosa di familiare. C'è incertezza sull'impiego che dura tutta la vita, sulle teorie politiche ed economiche, su ciò che accade all'ambiente, sul se il progresso scientifico sia sempre benefico e sul dove ci sta portando la tecnologia.

5. Che cosa possiamo dire sia certo? Soltanto quello che dobbiamo accettare come certo per qualche altra ragione.

6. In termini postumani l'incertezza non è nulla di cui aver paura. Il mondo è sempre stato incerto come lo è adesso. Ciò che è cambiato è che adesso è molto più difficile imporre un'autorità, poiché l'aumentato flusso di informazioni sminuisce l'autorità: c'è più informazione, quindi c'è meno falso senso di certezza. La certezza, come la fede nasce solo nell'assenza di un'informazione completa.

7. L'incertezza è certa.

VII Dichiarazioni sull'arte e sulla creatività

La produzione e l'apprezzamento dell'arte è una particolare facoltà umana. Spesso è citata dagli umanisti come l'espressione più alta del pensiero umano, la cosa che maggiormente ci distingue dalle macchine. Sarebbe quindi elegante ammettere che l'era postumana non può cominciare in pieno fintanto che non abbiamo affrontato questa sfida degli umanisti. Allo scopo di sviluppare una macchina che possa produrre e apprezzare l'arte, dobbiamo per prima cosa avere una comprensione più chiara di ciò che essa è.

1. Che cos'è l'arte? Una definizione utile è che essa descrive un prodotto del mercato dell'arte. Dobbiamo distinguere tra un oggetto d'arte e un oggetto esteticamente stimolante. Un oggetto d'arte è un prodotto messo in commercio sul mercato dell'arte. Un oggetto estetico è apprezzato per la sua qualità estetica. Alcune cose possono essere sia un oggetto d'arte sia un oggetto estetico, come gli 'Iris' di Van Gogh. Alcune cose possono essere oggetti estetici senza essere arte, come un tramonto o un iris.

2. Molte persone pensano che molta arte moderna non sia arte, perché ritengono che essa manchi di valore estetico, anche se spunta prezzi alti sul mercato dell'arte. Costoro stanno semplicemente confondendo il valore artistico e il valore estetico di un oggetto. Questi due valori sono del tutto separati, ma sono anche naturalmente collegati. 'L'arte è un prodotto come un altro', affermò Daniel Kahnweiler, procuratore di Picasso. L'arte è un prodotto estetico.

3. Per essere chiari: il mercato dell'arte può essere definito come un insieme definito di istituzioni e organizzazioni commerciali che collettivamente fondano, promuovono e vendono arte.

4. L'arte è (ed è sempre stata) elitaria ed esclusiva, allo scopo di mantenere il proprio valore e prestigio finanziario. Molti artisti moderni si servono dell'elitarismo estetico per garantire un'esclusività che, nel tempo, assicuri e sostenga il livello dei valori. E quindi l'arte serve per distinguere la gente ricca da quella povera.

5. L'arte buona è esteticamente stimolante, l'arte cattiva è esteticamente neutra.

6. I criteri che determinano se qualcosa è stimolante esteticamente o neutro esteticamente sono parzialmente soggetti al mutare della società.

7. L'arte buona contiene un elemento di disordine (discontinuità), l'arte cattiva rinforza semplicemente un ordine già esistente.

8. L'arte buona promuove la discontinuità, l'arte cattiva rafforza la continuità.

9. La discontinuità produce esperienze stimolanti esteticamente, la continuità produce esperienze neutre esteticamente.

10. La discontinuità è la base di ogni creazione, ma la discontinuità non ha senso senza la continuità.

11. L'esperienza estetica ricca è generata dalla percezione simultanea di continuità e discontinuità nello stesso evento.

12. Ogni progetto stimolante si affida al bilanciamento dei relativi quozienti di ordine e disordine nell'oggetto. Questo vale anche per la composizione di musica e letteratura. Tuttavia, tali giudizi non si possono dare separatamente dal fatto che i valori di ordine e disordine sono largamente prescritti dal contratto sociale.

13. L'arte postumana si serve della tecnologia per promuovere la discontinuità. Le società sane tollerano la promozione della discontinuità poiché capiscono che gli umani, a dispetto di se stessi, hanno bisogno di esporvicisi. Le società non sane scoraggiano la promozione della discontinuità.

14. La creatività non consiste nella produzione di qualcosa di completamente nuovo. La creatività consiste nel combinare cose che esistono già, ma che in precedenza erano state tenute distinte. La creatività e l'apprezzamento estetico sono entrambi funzioni

dell'abilità umana di modificare, o di aver modificato, le connessioni nei percorsi di pensiero.

15. Il processo di stimolazione estetica è elevato quando i concetti sono forzati insieme da locazioni relativamente diverse in modo discontinuo. L'ammontare di energia richiesto per contemplare concetti diversi produce il rush of excitement familiare a chi apprezza l'arte.

VIII Dichiarazioni sugli esseri sintetici

Abbiamo già macchine che possono imparare. Tuttavia le loro abilità sono al momento limitate dal fatto che esse sono logiche. La logica è un sistema idealizzato e autoreferenziale sviluppato dall'immaginazione umana. Dal momento che esistono poche cose meno logiche nel modo di comportarsi che gli esseri umani, nessuna macchina costretta a usare la logica come base mostrerà mai caratteristiche umane.

1. Attualmente l'output di un computer è prevedibile. L'era postumana comincerà in pieno quando l'output dei computer sarà imprevedibile.

2. La maggior parte delle macchine con intelligenza artificiale è ermeticamente sigillata. Esse sono limitate dalla complessità dei calcoli che le nostre macchine possono gestire. Sono sensibili soltanto a un numero finito di stimoli e il quoziente di casualità al loro interno è relativamente piccolo.

3. Il pensiero umano non è un sistema ermetico e lineare. Dal momento che sappiamo che la mente, il corpo e l'ambiente non possono essere separati, noi non possiamo ignorare l'impatto di ogni stimolo ambientale sul processo di pensare, non importa quanto piccolo esso possa sembrare.

4. Ciò che è essenziale al funzionamento della coscienza umana è che la mente riceve un continuo input di stimoli casuali dall'ambiente. La mente umana si è evoluta per assorbire l'inaspettato - lo stimolo discontinuo.

5. La spinta ad affermare l'ordine in opposizione agli stimoli casuali contribuisce al nostro senso di essere. Perciò è ovvio che se noi dobbiamo creare una qualche intelligenza sintetica, che possieda un senso di essere come quello che riconosciamo in noi stessi, essa dovrà essere sensibile allo stesso livello di interruzione casuale degli umani. Essa dovrà avere una spinta a ri-affermare senso contro input sia stabili sia instabili e dovrà essere anche capace di adattarsi e di avvantaggiarsi delle possibilità creative offerte dagli stimoli non-lineari.

6. Se desideriamo produrre un'intelligenza sintetica che mostri creatività, allora abbiamo bisogno di essere capaci a stabilire connessioni tra i suoi pensieri in modo discontinuo. Ciò sarà ottenuto rendendola perpetuamente sensibile a stimoli casuali.

7. Se desideriamo produrre un'intelligenza sintetica che mostri apprezzamento estetico, allora essa dovrà essere in grado di sentire simultaneamente la continuità e la discontinuità - senza bloccarsi. Ma se questo provocherà eccitazione nella macchina, è ancora da stabilirsi a quale grado sarebbe piacevole.

8. Gli umanisti hanno visto se stessi come esseri distinti in una relazione antagonistica con ciò che li circonda. I postumani, d'altro canto, considerano il loro stesso essere come incorporato in un mondo tecnologico esteso.

© Robert Pepperell

pubblicato per gentile concessione dell'autore

(traduzione italiana di Andrea Bonavoglia)

MANIFESTO DEI TRANSUMANISTI ITALIANI

di Riccardo Campa

Noi transumanisti ci siamo dati un obiettivo chiaro e ambizioso sin dal momento della nascita dell'Associazione Italiana Transumanisti: creare nel nostro paese le condizioni per una rivoluzione morale e intellettuale di orientamento prometeico. Una rivoluzione capace di produrre cambiamenti radicali nel mondo della cultura e della vita quotidiana.

Noi vorremmo vedere l'Italia e l'Europa protagoniste di una nuova fase di sviluppo tecnologico, scientifico, industriale, culturale, ma anche biologico – dal momento che tra i nostri valori fondamentali c'è anche l'allungamento della vita, il rallentamento del processo di invecchiamento, la salute dei cittadini e il potenziamento fisico e psichico dei disabili e dei normodotati, anche oltre i limiti imposti dalla nostra attuale struttura biologica. Riteniamo un valore fondamentale anche l'autodeterminazione degli individui e dei popoli e perciò non intendiamo imporre a nessuno i nostri valori, ma semplicemente proporli. Analogamente, non tolleriamo che ci venga imposta con la forza o la minaccia una diversa visione del mondo e della vita. Mettiamo subito in chiaro che, elaborando questo manifesto, non intendiamo affatto fondare un nuovo partito, del quale – nell'attuale già troppo frastagliato arcipelago della politica e della partitocrazia italiana – non si sente assolutamente il bisogno. L'organizzazione transumanista è e resta un movimento transpartitico e agisce con gli strumenti tipici del movimentismo: pubblicazioni, prese di posizione, pubbliche manifestazioni, boicottaggio di certi prodotti, resistenza passiva, campagne referendarie, raccolta firme, solidarietà morale e materiale a soggetti meritevoli, istituzione di borse di studio, appoggio elettorale a determinati candidati, sulla base dei programmi e a prescindere dal colore politico. Lo scopo di questo manifesto è semplicemente quello di indicare più chiaramente i principi e la linea d'azione del movimento.

L'idea cardine del transumanesimo può essere riassunta in una formula: è possibile ed auspicabile passare da una fase di evoluzione cieca ad una fase di evoluzione autodiretta consapevole. Noi siamo pronti a fare ciò che oggi la scienza rende possibile, ovvero prendere in mano il nostro destino di specie. Siamo pronti ad

accettare la sfida che proviene dai risultati delle biotecnologie, delle scienze cognitive, della robotica, della nanotecnologia e dell'intelligenza artificiale, portando detta sfida su un piano politico e filosofico, al fine di dare al nostro percorso un senso e una direzione. Si badi che questo progetto non ha molto a che fare con l'eugenetica negativa e autoritaria predicata nel XIX secolo e messa in pratica dagli Stati Uniti d'America, dalla Germania nazionalsocialista e dalle socialdemocrazie scandinave nel XX secolo. La sterilizzazione dei portatori di malattie ereditarie è una risposta primitiva e brutale ad un problema che le nuove tecnologie permettono di superare lasciando intatta la libertà di procreazione degli individui. In altre parole, è pura mistificazione identificare l'eugenetica negativa e autoritaria del passato con l'attuale modello transumanista di evoluzione autodiretta, che è proteso a garantire in positivo la salute e il potenziamento degli individui e della loro prole, tenendo sempre ferma la libertà di scelta e il diritto alla felicità del nascituro.

Nonostante solo oggi si renda possibile affrontare il problema in questi termini, sarebbe altrettanto sbagliato vedere il superamento dei limiti biologici dell'uomo alla stregua di un piano formulato nottetempo da improvvisati apprendisti stregoni. Si tratta, al contrario, di un'idea che ha una tradizione solida nella storia del pensiero europeo e che – anche prima della nascita del movimento transumanista propriamente detto – ha espresso pensatori del calibro di Francesco Bacone, Tommaso Campanella, Jean Condorcet, Friedrich Nietzsche, Filippo Tommaso Marinetti, Leon Trotsky, Julian Huxley, Jacques Monod e Jean-François Lyotard, per citare solo i nomi più noti. Noi, ora, stiamo semplicemente riannodando i fili del discorso, al fine di elaborare una filosofia unitaria e coerente.

I fautori dell'evoluzione autodiretta, più che sfidare la natura, intendono agevolarne il dispiegamento delle possibilità. Il senso e la direzione di cui parliamo sono in fondo quelli che stanno alla base dell'emersione della nostra specie – che ha rappresentato l'affermazione di organismi più intelligenti rispetto ai loro immediati progenitori. Ecco perché, se ragioniamo in termini evolucionistici, piuttosto che fissisti, risulta chiaro che il transumanesimo non è né può essere contro-natura. Noi stiamo piuttosto cercando di stabilire le linee di una nuova armonia tra cultura e natura. Non stupisce allora che coloro che ci vedono come un pericoloso nemico sono

innanzitutto nemici dell'evoluzione e della conoscenza – che della nostra evoluzione come specie è stata il frutto finale.

L'accusa di hybris (tracotanza, infrazione del limite, superamento delle Colonne d'Ercole), che ci viene talora rivolta, è espressione di visioni del mondo pre-darwiniane: il transumano non può andare contro-natura perché nulla di ciò che la tecnoscienza può fare si colloca fuori delle leggi della fisica e della biologia. E perché non si è mai data una natura umana che non fosse già il prodotto di una auto-domesticazione, di una coniugazione dell'umano con l'animale e con lo strumento tecnico e quindi non fosse in definitiva già un'evoluzione auto-diretta, seppure ancora non consapevole.

Un movimento polimorfo e multiculturale

Come il nostro Pantheon rivela, l'idea centrale del transumanesimo può sposarsi con diverse visioni politiche, religiose e filosofiche. Perciò, abbiamo registrato adesioni al movimento di gruppi e individui di diversa provenienza. Come si può ben capire, da un lato l'eterogeneità arricchisce il movimento di stimoli e idee, ma dall'altro può comportare una paralisi dell'azione, soprattutto quando ogni membro mette l'appartenenza alla propria famiglia di provenienza in primo piano rispetto all'appartenenza al movimento. Per ovviare a questo inconveniente, da anni, abbiamo avviato un dibattito volto a trovare una sintesi tra le diverse anime. Questo manifesto programmatico, anche se elaborato da una sola persona, è il risultato di lunghe discussioni con i membri dell'associazione ed è quindi in debito con i contributi di molte menti.

*

Si tratta di un manifesto dei 'transumanisti italiani', ma non nascondiamo che è nostra speranza riuscire a contaminare con queste idee altre associazioni attive in nazioni estere. Nella World Transhumanist Association – alla quale siamo affiliati – permangono diversi orientamenti ideologici, com'è giusto che sia in una organizzazione ombrello dichiaratamente apolitica e aconfessionale. C'è tuttavia la piena consapevolezza del fatto che le singole organizzazioni affiliate hanno la necessità di caratterizzarsi in un senso preciso, a seconda delle necessità

geopolitiche, delle diverse identità culturali e delle libere scelte ideologiche – ferma restando l’adesione ai principi generali.

Nel movimento transumanista, ci sono tre ambiti principali in cui si notano differenze ideologiche, tanto a livello planetario quanto a livello italiano: l’ambito politico, l’ambito religioso e l’ambito scientifico. Traceremo le linee generali di queste divisioni interne, indicando poi in che modo intendiamo superarle nella nostra organizzazione.

Per quanto riguarda la politica, un recente sondaggio della WTA mostra che in termini qualitativi esistono transumanisti di pressoché ogni colore, dall’estrema sinistra all’estrema destra, e tutto ciò che si trova tra i due poli. In termini quantitativi, invece, si nota una netta prevalenza della sinistra (47% il dato aggregato), con una preponderanza di membri che si definiscono socialisti o progressisti e piccole frange più estreme di anarchici (2%) e comunisti (1%). È nutrito anche il gruppo dei liberali di destra (20% il dato aggregato), con frange liberiste radicali (randiani, minarchisti, anarco-capitalisti) intorno al 4%. Non mancano infine iscritti aderenti a forze di orientamento conservatore, confessionale o nazionalistico. Per dare qualche dato, i democristiani si attestano sullo 0,5%, esattamente come chi si definisce di estrema destra. Il 14% dice però di aderire già ad una ideologia di sintesi, o upwing (non a destra né a sinistra, ma ‘verso l’alto’), mentre l’11% si dice disinteressato alla politica come oggi intesa. Da notare che la stragrande maggioranza dei transumanisti ritiene che il sistema democratico sia il migliore possibile, mentre – dato altrettanto interessante – i critici della democrazia si trovano più o meno in tutti gli orientamenti.

Per quanto riguarda la religione, i transumanisti sono per il 64% atei e agnostici, mentre il 31% dei membri aderisce a qualche forma di spiritualità o culto. Di questi, il 9% sono cristiani (cattolici, protestanti e mormoni), il 4% buddisti, il 2% pagani, l’1% ebrei osservanti e l’1% musulmani – per citare le religioni più note. Ci sono anche membri che, anche in questa categoria, si dicono transumanisti (1%), definendo così il transumanesimo stesso come una religione.

Per quanto riguarda l’immagine della scienza, abbiamo due tendenze principali. Da un lato, ci sono transumanisti attenti a rimanere nel solco della scienza ufficiale e accademica, e quindi orientati a considerare la fantascienza, le utopie, le previsioni

futurologiche poco più che un divertimento o un utile esercizio ipotetico. Dall'altro, ci sono transumanisti pronti a trattare tecnologie ed eventi ancora non realizzati come articoli di fede, soltanto perché sono stati prognosticati da alcuni eminenti futurologi e scrittori di fantascienza. Le divergenze riguardano soprattutto il mind-uploading, la Singolarità, l'immortalità. Si noti che il 19% dei membri ritiene che l'attuale linea della WTA (delineata in particolare dai principi generali e dalle F.A.Q. pubblicate dal relativo sito) è troppo orientata in senso utopico, futurologico e fantascientifico, mentre l'8% sostiene al contrario che è un programma troppo pragmatico e orientato su problematiche a breve termine. Il rimanente 73% ritiene invece che l'orientamento dell'associazione sia sufficientemente bilanciato tra le due prospettive. Ora, questo non dice molto, finché non si capisce come i rispondenti interpretano la linea della WTA. Il dato più significativo è dunque un altro: soltanto il 7% dei transumanisti aderisce all'immortalismo, ovvero all'idea che possa essere raggiunta l'immortalità terrena. Il restante 93% si attiene invece a un programma ben più pragmatico o realistico, definendo il transumanesimo in termini di life-extension, ovvero di massima estensione dell'aspettativa di vita e della longevità – nei limiti delle possibilità via via offerte dalle scienze biologiche e fisiche.

La reazione dei media e i pregiudizi più diffusi

Questi dati sono molto significativi, perché ci fanno capire che c'è una comunicazione non ottimale fra il movimento transumanista e il mondo esterno. Diverse persone che vengono a contatto con le idee transumaniste si fanno infatti un'idea sbagliata del movimento, un'idea spesso molto distante da quello che è il transumanesimo reale. Questo vale per il movimento americano, ma ancora di più per quello europeo – e in particolare per quello italiano.

Per quanto riguarda il nostro paese, abbiamo registrato una notevole attenzione da parte dei media. Hanno parlato di noi giornali, radio, televisioni, riviste telematiche e blog di ogni orientamento politico e culturale. Articoli a stampa sono usciti sulle principali testate nazionali, tra le quali Il Corriere della Sera, la Repubblica, l'Espresso, Panorama, Libero, Linus, Il Foglio, il Sole 24 Ore, Avvenire, Il Tempo, Il Secolo d'Italia, Il Manifesto, MondOperaio, Rinascita, La

Stampa, Agenda Coscioni, Letteratura Tradizione, la Padania e Il Federalista, nonché su diverse testate locali come Il Giornale di Bergamo, la Voce di Mantova, la Gazzetta di Mantova, la Cronaca di Mantova, la Libertà di Piacenza e la Gazzetta del Mezzogiorno. Non è mancata all'appello la televisione che, con Rai 2, ha dedicato alle nostre tematiche il documentario Il Mutante: il futuro postumano che ci aspetta e, con Rai 3, ha addirittura trasmesso un documentario monografico sulla nostra associazione:

Nascita del superuomo. Hanno inoltre affrontato l'argomento del transumanesimo numerose testate digitali, tra le quali Notizie Radicali, Fondazione Bassetti, LibMagazine, Resistenza Laica, Futuroprossimo, Enterprise, Fantascienza, l'Uomo Libero, Ulisse, Bioetiche, Aprile, La Destra, Cuorelettrici, Digitalife, Indymedia, ECplanet, Luogocomune, Punto Informatico, e ancora tanti blog personali che, se solo provassimo a citarli tutti, riempirebbero la pagina.

Sono centinaia anche i libri dedicati al transumanesimo e al postumano, per i quali rimandiamo alla bibliografia del nostro sito (www.transumanisti.it), probabilmente la più completa al mondo.

In questo turbinio di pubblicazioni, c'è chi ha mostrato di condividere le nostre idee, chi si è semplicemente limitato a produrre un resoconto lucido e distaccato, chi infine ha avanzato critiche e sollevato dubbi. Se la maggior parte di questi organi di informazione ha prodotto un'immagine nel complesso accettabile del nostro movimento, non sono mancate distorsioni e mistificazioni. Dalle colonne del Corriere della sera, Francis Fukuyama – consigliere di George Bush per la bioetica – ci ha definiti l'organizzazione più pericolosa del mondo.

Avvenire non ha lesinato sull'uso dell'inchiostro per presentarci come pericolosi estremisti, a volte di sinistra e a volte di destra, a seconda delle convenienze. Giuliano Ferrara, attraverso le colonne de Il Foglio ci ha dedicato molte attenzioni e commenti al vetriolo, quasi che fossimo diventati l'ago della bilancia della politica italiana. La Fondazione Rebecchini ha addirittura organizzato un convegno anti-transumanista, invitando a parlare Fukuyama, Ferrara e monsignor Fisichella. Marcello Veneziani ci ha bollato come nemici della specie umana e della religione. Non sappiamo se Ratzinger e Ruini stiano pensando di riattivare la Santa Inquisizione per prendersi cura di noi, ma i commenti finora uditi non sono

sembrati rassicuranti. E gli attacchi non vengono solo dal centrodestra. Diversi blog di sinistra si sono ingegnati nell'elaborare le più sofisticate teorie cospirazioniste, presentandoci come una sorta di Spectre o di organizzazione massonica che guida segretamente le sorti del mondo. Tanto hanno detto, tanto hanno scritto, che le nostre orecchie ancora fischiano. Siamo stati stigmatizzati come «folli futur-scienziati materialisti», «umanoidi tecnologicamente avanzati e spiritualmente putrefatti», «talebani delle biotecnologie», «estremisti della manipolazione dell'umano», «fautori di un mondo asettico senza emozioni», «nemici della specie umana», «un culto strano», «totalitaristi eugenetici», «agenti del demonio», «idealizzatori di mostri», e in molti altri modi altrettanto cortesi.

Sebbene queste voci non siano unanimi, sono nondimeno molto rumorose. Perciò urge una risposta chiara e risoluta per sgomberare il campo da alcuni stereotipi negativi. Visto lo straordinario parallelismo della situazione, non resistiamo alla tentazione di parafrasare l'incipit di un famoso manifesto dell'Ottocento, quello di Marx ed Engels...

C'è uno spettro che s'aggira per il Mondo – lo spettro del transumanesimo. Tutte le potenze del vecchio Mondo si sono coalizzate in una sacra caccia alle streghe contro questo spettro. Di qui due conseguenze. Il transumanesimo viene ormai riconosciuto come una potenza da tutte le potenze mondiali. È ormai tempo che i transumanisti esponano apertamente al mondo la loro prospettiva, i loro scopi, le loro tendenze, e oppongano alla favola dello spettro del transumanesimo un manifesto del movimento stesso.

I falsi pregiudizi che circolano sono almeno tre e riguardano proprio i tre ambiti di divisione interna del movimento, questo per dire che sarebbe sterile limitarsi al vittimismo, attribuendo tutte le colpe ai nostri avversari e alla cattiva stampa. Le nostre divisioni giocano obiettivamente un ruolo negativo, perlomeno nel momento in cui ostacolano una risposta chiara e unitaria a queste accuse infondate.

1) Il pregiudizio dell'élitarismo plutocratico. I transumanisti sarebbero un'élite di ricchi borghesi senza scrupoli, che intendono potenziarsi a livello psicofisico, diventando semidei immortali, una nuova specie superumana, nel migliore dei casi disinteressandosi del resto della gente, e nel peggiore dei casi, al fine

inconfessato di ridurre in schiavitù il resto dell'umanità. Farebbero tutto questo senza utilizzare violenza in modo palese, ma semplicemente operando affinché l'unica legge universale diventi la legge del mercato. La strategia dei transumanisti sarebbe dunque tutt'uno con la globalizzazione delle multinazionali e la progressiva realizzazione dello stato unico mondiale, che altro non sarebbe se non un mercato unico planetario dominato dagli USA, il nuovo poliziotto del mondo, il nuovo Impero. In questo quadro, una volta smantellati tutti i servizi sanitari nazionali, e le nazioni stesse con le loro politiche sociali, si verificherebbe la presa indolore del potere di questa malvagia élite. Se le biotecnologie potenzianti saranno costose, e nulla fa pensare che non lo saranno, considerando quanto costa oggi in Italia solo rifarsi la dentatura, solo i ricchi potranno potenziarsi e, così, quella che oggi è lotta di classe, diventerà un giorno lotta di specie. E la lotta non può che finire con la vittoria totale della specie superumana sulla più debole specie umana. Un ulteriore strumento per raggiungere l'obiettivo consisterebbe nella costruzione di uno stato orwelliano. I transumanisti cercherebbero di convincere i cittadini ad utilizzare farmaci o a installare microchip sottopelle, al fine di controllarli meglio. In altre parole, lancerebbero nuove mode, dopo i computer in rete e i telefonini cellulari – che detto tra parentesi già permettono alle autorità di spiare e controllare pensieri e spostamenti dei cittadini – al fine di perfezionare questa nuova schiavitù inconsapevole. Il cittadino crede ancora di poter proteggere la propria privacy e di comunicare in modo sicuro con altre persone, spegnendo il telefonino o il computer e incontrandosi all'aria aperta. Ma è solo un'illusione. Siamo già entrati in una nuova fase di controllo e repressione grazie a nuovi dispositivi: una nube di satelliti in orbita, dai quali diventa possibile leggere la targa di un'auto o il labiale di una persona; videocamere attivate ad ogni angolo di strada e in ogni edificio, in nome della sicurezza; trattamenti farmacologici inutili che servono solo a creare dipendenza o a rendere meno irrequiete e perciò più accomodanti le persone, bambini inclusi; e insetti artificiali o smart dust, polvere intelligente, costituita da nanobot spia che possono controllarci in ogni ambiente, inclusa la nostra abitazione. Dunque, le tecnologie invasive, i microchip installati sottopelle o direttamente nel cervello, rappresenterebbero semplicemente la fase finale di questo machiavellico progetto. E i transumanisti non sarebbero altro che agenti al

servizio del Grande Fratello.

2) Il pregiudizio del cultismo pseudoreligioso. I transumanisti sarebbero una nuova setta religiosa, che persegue gli scopi malvagi sopra esposti, anche al fine di sostituire le religioni ora esistenti con un nuovo culto universale. Elementi essenziali di questa teologia sarebbero l'esistenza di un dio spirituale del quale i suoi servitori preparano l'avvento, l'incarnazione, attraverso la costruzione di sempre più sofisticati computer e robot. Quando le macchine della IA saranno infinitamente più potenti e intelligenti di quelle attuali, e saranno tutte connesse in una unica rete planetaria, questa entità soprannaturale farà il suo ingresso trionfale nella macchina, si farà carne sintetica, per realizzare il paradiso in terra. Allora, gli umani saranno invitati (o costretti) ad uploadare le loro menti nella supermacchina e a vivere nella forma di avatar disincarnati (un po' come i nostri alter ego in Second Life). Anche i morti saranno resuscitati in questa forma. E la macchina si riserverà probabilmente la prerogativa di giudicare i vivi e i morti e di modificare leggermente gli umani più pericolosi (Hitler, Stalin, Saddam), affinché non rechino danno al sistema. È un evento che molti chiamano 'la Singolarità', anche se questo concetto non ha una definizione univoca. Poi, la supermacchina sarebbe destinata ad espandersi progressivamente nell'universo, convertendo la materia inerte in nuove macchine pensanti, fino a quando tutto l'universo non sarà altro che un'enorme macchina pensante. Così, il fine dell'essere sarà finalmente raggiunto: l'autocoscienza assoluta dell'universo. Per i critici atei, questo dio-macchina non è altro che il dio delle religioni monoteistiche. Per i critici cristiani, invece, il dio-macchina non può che essere il demonio.

3) Il pregiudizio della ciarlataneria. I transumanisti più che rifarsi alla scienza ufficiale e accademica crederebbero nelle favole della futurologia, delle utopie, della fantascienza. È infatti possibile credere nello scenario descritto sopra solo prendendo decisamente il volo rispetto a quanto ci insegnano non solo le scienze naturali, ma anche le scienze sociali. Una seria analisi di scenario deve prendere in esame tutte le conoscenze ora disponibili, e non semplicemente estrapolare un trend da qualche scoperta tecnica, assecondando i propri desideri. Ma secondo i critici, i transumanisti sono ingenui o ciarlatani. Essi ignorerebbero la scienza e la filosofia. Perciò, dal fatto che il Braingate permette di trasferire segnali elettrici dal

cervello alle macchine, si affretterebbero incautamente a concludere che tutta la coscienza sarà presto trasferita nei computer, risolvendo una volta per tutte il problema della morte. Dal fatto che la potenza dei calcolatori raddoppia ogni diciotto mesi, secondo la legge di Moore, inferirebbero poi che la Singolarità non solo è possibile, ma anche certa e vicina.

Ora, non c'è bisogno di dire che si nota un certo contrasto tra le statistiche sopra riportate e questi tre pregiudizi. E c'è anche una contraddizione tra i vari pregiudizi: o si è un gruppo di ciarlatani o si è un'élite pericolosa, delle due l'una. Tutto ciò accade perché le frange transumaniste inclini alle posizioni 'più strane' o 'meno plausibili', pur essendo assolutamente minoritarie, fanno più notizia. Il 'pazzo criminale plutocrate' è un personaggio ben più appetibile per i media e per i blog rispetto al semplice 'cittadino che vuole l'accesso alle tecnologie', per quanto radicale o rivoluzionario possa essere. Così, viene appiccicata al transumanista la prima immagine, piuttosto che la seconda.

Una strategia per il movimento transumanista italiano

Noi siamo convinti che sia necessario e urgente codificare i principi e gli obiettivi del movimento italiano, al fine di trasmettere un'immagine più chiara e definita dello stesso. Ciò significa che si debbono fare delle scelte, si deve arrivare ad un programma condiviso, innanzitutto per sgombrare il campo dai tre pregiudizi sopra elencati. Nel fare questo non intendiamo prendere le distanze dalla WTA e dal movimento mondiale. Noi intendiamo fare proprio il contrario, ovvero rendere palesi quelle che sono le linee dominanti del movimento, troppo spesso nascoste in nome di un malinteso pluralismo. È evidente che l'obiettivo primo del transumanesimo è favorire lo sviluppo scientifico e tecnologico e in ciò non ci allontaniamo per nulla dalla linea dei transumanisti e degli estropici di altri paesi, tuttavia le condizioni sociali e culturali in cui tale sviluppo si realizza non sono un problema marginale o secondario. Anzi, è proprio sul piano dell'impegno sociale e culturale che si dispiega la ragion d'essere del nostro movimento, dato che a generare direttamente sviluppo sono impegnati molti altri soggetti. Perciò, ci risolviamo ora di mettere nero su bianco i nostri tre obiettivi fondamentali:

1. lotta per il possesso delle conoscenze e delle tecnologie;

2. lotta per la laicità delle istituzioni e della cultura;
3. lotta per l'affermazione di una concezione scientifica del mondo.

Queste scelte, che verranno ora meglio qualificate, realizzano una sintesi ponderata tra le diverse anime del movimento – ovvero una sintesi che tiene conto della sostanza e del peso delle varie mozioni. Questo è il transumanesimo senza ulteriori qualificazioni.

Lotta per il possesso delle conoscenze e delle tecnologie. Se si considera: 1) che la maggioranza dei transumanisti è di sinistra (maggioranza relativa sul dato globale e maggioranza assoluta sulla percentuale che esprime una preferenza); 2) che anche la destra non liberale e il centro cattolico hanno in genere un orientamento sociale, in particolare in Italia; 3) che gli stessi liberali in Europa non sono pregiudizialmente contrari alle politiche sociali nell'ambito della ricerca, dell'istruzione e della sanità; segue che il pregiudizio dell'élitarismo plutocratico, ovvero il sospetto che il transumanesimo sia una cospirazione di un'élite di ricchi contro la massa dei cittadini comuni, è del tutto caricaturale. In pratica, si appiccica a tutto il movimento mondiale l'immagine involontariamente diffusa da una minoranza di minarchisti e anarco-capitalisti. Ebbene, dichiariamo a chiare lettere che l'obiettivo dei transumanisti italiani, in linea tra l'altro con il sentire della maggioranza dei transumanisti nel mondo, è l'appoggio a tutti coloro che lottano contro l'esclusione dalle tecnologie attuali e future, a livello sociale quanto a livello internazionale.

L'impegno dei transumanisti volto a garantire ai cittadini il possesso delle conoscenze e delle tecnologie può essere inquadrato su tre livelli d'intervento: libertà, sviluppo, accesso. Se lottare affinché siano destinate risorse umane e materiali alla scienza è un passo fondamentale, è altrettanto evidente che senza una reale libertà di ricerca scientifica, nonché rispetto delle norme minime dell'ethos scientifico, lo sforzo sarebbe vano. Le risorse sarebbero semplicemente sprecate. La priorità assoluta è dunque una battaglia antiproibizionista per ottenere la libertà di ricerca scientifica, nonché la libertà di evolvere, di mutare, di trasformare il proprio fenotipo e il proprio genotipo. Per entrare nello specifico storico, l'utilizzo ottimale delle risorse è ora seriamente ipotecato da leggi liberticide come la

L. 40/2004 sulla fecondazione assistita e la ricerca sulle cellule staminali. L'abrogazione o la radicale modifica di questa legge è il primo impegno concreto dei transumanisti italiani.

Ad un secondo livello d'intervento si pone la questione dello sviluppo. Una volta ottenuta la libertà della scienza dalle ipoteche religiose, politiche ed economiche, si deve approntare un piano per dare impulso ad una ricerca scientifica che, pur nella sua autonomia, non perda di vista la priorità di un miglioramento delle condizioni sociali e individuali, a partire da salute e longevità, fondamento di tutto il resto. In questo contesto l'Italia, piuttosto all'avanguardia nel campo della robotica, non finanzia abbastanza lo sviluppo del settore biotech, a partire dalla ricerca pura in biologia e gerontologia, fino alle applicazioni mediche di punta. È, d'altronde, evidente che un impegno in questa direzione non avrebbe senso senza una riforma della ricerca italiana in direzione di maggiore trasparenza, meritocrazia ed efficacia.

Ma non ci fermiamo certo qui. Non ci bastano la libertà formale e il sostegno economico

alla ricerca, noi vogliamo anche la libertà sostanziale. Il che significa pretendere ed ottenere anche politiche solidali o sociali, affinché non sia solo il reddito a decidere chi ha l'opportunità concreta di potenziarsi, di rallentare l'invecchiamento, di allontanare la morte.

Significa pretendere la distribuzione dei benefici della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica. Significa pretendere l'accesso libero e generalizzato alle nuove tecnologie. Dovrà essere il singolo cittadino a decidere che fare della propria vita, ma con il sostegno della comunità cui appartiene. Tra l'altro, sarebbe miope non essere chiari su questo punto.

Significherebbe gettare nelle braccia dei bioluddisti la massa dei cittadini esclusi.

Una politica dell'accesso alle tecnologie è perfettamente legittimata dal carattere collettivo della scienza. Ogni scoperta, teoria, invenzione deve la propria esistenza allo sforzo congiunto di molte menti, operanti in luoghi e periodi storici diversi. Quando siamo nati, la comunità ci ha fatto partecipi del linguaggio, delle informazioni, delle conoscenze. La nostra personalità non si è formata dal nulla. Questo vale per i cittadini comuni, come per gli scienziati. Un computer atomico prodotto, per

esempio, da un'azienda giapponese, non sarebbe concepibile senza le idee di Democrito, di Galileo, di Leibniz e di molti altri pensatori. Inoltre, la ricerca scientifica è spesso finanziata da denaro pubblico. Sarebbe ingiusto prelevare denaro dalle tasche dei lavoratori, per finanziare una ricerca il cui risultato finale è la loro marginalizzazione sociale. L'inventore e lo scopritore finale meritano un riconoscimento, anche di tipo economico, utile anche a rendere anticipatamente possibile il relativo finanziamento, ma è sommamente inefficiente attribuire una proprietà incondizionata e monopolistica sulle nuove tecnologie attraverso la meccanica concessione di brevetti che eccedono tale finalità e che non riconoscono il contributo collettivo che c'è a monte di quella invenzione. Gli effetti collaterali negativi di questa errata percezione della scienza e della tecnica come prodotto del genio individuale è sotto gli occhi di tutti. È l'assurdità di un mondo in cui, nonostante i progressi della tecnica, gli esseri umani sono ancora costretti a lavorare lo stesso numero di ore dei loro antenati, in condizioni di maggiore precarietà e senza avere accesso a molti risultati dello sviluppo. In questo, individuiamo un difetto del sistema di produzione che deve essere corretto.

Quello che non vogliamo è una società che decida l'accesso alle tecnologie potenzianti esclusivamente sulla base del reddito. Noi non siamo contrari all'iniziativa privata nel campo delle nuove tecnologie. Anzi, l'incoraggiamo e riteniamo vada sostenuta con l'adozione tra l'altro di tutte le misure necessarie a consentirne il dispiegarsi. Non esiste da parte nostra alcuna difficoltà a dare fiducia al mercato, dato che in vari settori ha mostrato di produrre risultati migliori a costi più bassi (si pensi soltanto ai voli low cost e all'elettronica digitale). È un dato di fatto che le liberalizzazioni vanno spesso a vantaggio del consumatore e quindi anche di quello che una volta si chiamava 'il proletariato' e che oggi possiamo più sobriamente chiamare 'la classe meno abbiente'. Tuttavia, la nostra fiducia nel mercato non è incondizionata. Per noi il mercato non è una fede, è semplicemente uno strumento. Più di una volta ha storicamente dimostrato di non produrre i risultati desiderati. Per elettrificare capillarmente il paese si è dovuto attendere l'intervento risolutore dello Stato. Le infrastrutture fondamentali nel campo dei trasporti, dell'istruzione, della sanità, della ricerca esistono grazie al fatto che lo Stato è intervenuto direttamente. Le esplorazioni spaziali e le tecnologie nucleari si

sono sviluppate in gran parte grazie all'intervento pubblico, del resto per ragioni di prestigio e potenza, più che di profitto. Dunque, ove le aziende private non si mostrino capaci di produrre lo sforzo necessario nei settori che reputiamo strategici, oppure se falliranno, e per fallimento intendiamo l'incapacità di fornire servizi a prezzi modici a tutti i cittadini che ne faranno richiesta o di sostenere la ricerca fondamentale nel relativo settore, sarà lo Stato a dover intervenire (quando non direttamente i cittadini, secondo modelli che è proprio la tecnologia a rendere possibili, come nell'esperienza dell'Open Source). Perlomeno, il nostro impegno sarà risolutamente orientato a provocare tale intervento.

Per quanto riguarda le biotecnologie, in Italia, possiamo fare un discorso chiaro, perché abbiamo già una struttura pubblica che può essere utilizzata per la sperimentazione e l'utilizzo di nuove terapie e tecnologie potenzianti: il servizio sanitario nazionale. Non funziona a perfezione, ci sono casi di malasanità, ci sono sprechi e nepotismo, ma diverse agenzie internazionali lo giudicano comparativamente uno dei migliori al mondo. Ogni qual volta si rendono disponibili nuove terapie per rallentare l'invecchiamento e allungare la vita, se il privato esita o fallisce o è in posizione di estrarre profitti speculativi, deve essere l'intervento pubblico a garantire che tutti i cittadini possano esercitare una scelta consapevole. Un impegno che inizia già da ora, affinché i disabili e i malati abbiano accesso alle migliori terapie, ai più efficaci farmaci, alle più sofisticate soluzioni protesiche. Il 21% degli iscritti al movimento transumanista ha una qualche disabilità. Sentiamo di dovere dare risposte concrete a queste persone e a tutte quelle che, pur non aderendo all'associazione, si trovano in simili condizioni. La mancanza di risorse non può essere una scusa accettabile, specie considerati i tanti sprechi che caratterizzano la spesa pubblica.

In alcuni paesi milioni di persone sono escluse dai servizi sanitari. Se ora gli esclusi tollerano questa condizione, forse consolati dal fatto che la sorte comune del genere umano, ovvero l'invecchiamento e la morte, è in fondo la loro vendicatrice, la situazione potrebbe cambiare decisamente quando terapie di rigenerazione dei tessuti a base di staminali o nuovi trattamenti farmacologici dovessero davvero portare al ringiovanimento e alla radicale estensione della vita degli assistiti. In tal caso gli esclusi potrebbero prendere in considerazione anche

l'ipotesi di un'azione violenta nei confronti di quegli individui abbienti che traggono vantaggio dal progresso medico, restando indifferenti alle sorti degli altri membri della comunità. Avere una casa o un'automobile più costosa non è esattamente come vivere in salute duecento anni, piuttosto che morire sulla soglia dei settanta a causa della progressiva e inesorabile degenerazione dei tessuti. L'ipotesi della ribellione degli esclusi deve essere sempre tenuta presente nell'analisi di scenario e richiede risposte preventive, rapide e concrete. L'impegno per l'accesso alle cure deve iniziare subito, affinché al momento dell'emergenza delle nuove biotecnologie esista già un modello di intervento consolidato. Lo stesso discorso vale per i settori della robotica, dell'intelligenza artificiale e delle nanotecnologie. Finché i privati rendono ampiamente disponibili servizi di buona qualità a prezzi concorrenziali, le istituzioni statali e i cittadini possono limitarsi a vigilare, a controllare. Se invece in futuro si noteranno storture, iniquità, pericoli, allora i transumanisti sosterranno la tesi dell'intervento diretto dello Stato, quand'anche questo implicasse mettersi in conflitto con le multinazionali del settore. Per dirla in parole semplici, fiducia al privato, ma fiducia condizionata. Se non funziona, diventa inevitabile valutare l'ipotesi della socializzazione dei settori chiave del transumanesimo, ovvero l'industria biotecnologica, robotica e nanotecnologica, per assicurare controllo e giustizia sociale.

Ma i transumanisti sono capaci di guardare più lontano rispetto alla politica tradizionale.

La nascita e lo sviluppo di internet e di comunità virtuali deterritorializzate invita a ripensare tutta una serie di questioni come la gestione dei brevetti tecnologici, le norme sul copyright, il fenomeno dell'Open Source, i sistemi di sorveglianza telematici e satellitari, la privacy del cittadino. Lo sviluppo tecnologico ci mostra tutta l'inadeguatezza di una classe dirigente ferma alla dicotomia pubblico-privato e che ragiona ancora nell'ottica limitata dello Stato-nazione. Senza volere cadere nel qualunquismo o nella sterile polemica antipolitica, è un dato di fatto che – a parte rare e meritevoli eccezioni – ci guida una classe dirigente che per età e formazione non ha ancora colto il significato rivoluzionario ed epocale di Internet e si limita ad associare la rete alla pornografia o alla prostituzione,

sperando in questo modo di esorcizzarla o di giustificare censure e burocratizzazioni.

Che i transumanisti non abbiano molto a che fare con lo stato orwelliano delle censure e dei controlli, ma lo stiano piuttosto combattendo, è evidente per due semplici ragioni. Primo, il Grande Fratello era già qui prima della nascita del movimento transumanista. Secondo, se noi fossimo gli artefici dello stato orwelliano, perché mai saremmo qui a parlarne? Non sarebbe forse più conveniente rimanere nell'ombra a tramare? Diciamolo forte: la nostra presenza pubblica è la prova più lampante che chi confeziona e diffonde teorie cospirazioniste nei nostri confronti è fuori strada o in malafede. I nostri avversari sanno bene che noi siamo qui per mettere in campo una controffensiva contro ogni tentativo di ridurre la libertà degli individui e dei popoli. E una controffensiva possiamo metterla in campo soltanto appropriandoci delle tecnologie, piuttosto che cadendo vittime delle lusinghe luddiste. Se mai esistono delle élite malvagie (non possiamo nemmeno escluderlo), queste avrebbero piuttosto interesse a tenere la gente lontana dalla tecnica, dai saperi, dall'informazione. Perché la massima di Francesco Bacone è ancora valida: sapere è potere.

Noi non invitiamo nessuno ad usare farmaci pericolosi o a installare microchip sotto pelle. Noi diciamo soltanto che è ingenuo e controproducente cercare di fuggire dalla tecnologia, o evidenziarne solo gli aspetti negativi, perché questa scelta significa lasciare il potere agli altri.

Non bisogna cadere nella trappola delle sirene primitiviste. Chi diffonde la nostalgia di un passato idilliaco che non è mai esistito o il desiderio di un impossibile e filosoficamente infondato 'ritorno alla natura' indebolisce i popoli e li consegna alla schiavitù. Bisogna invece conoscere il più possibile, essere aperti al futuro, accettare l'idea che la libertà si conquista giorno per giorno, a colpi di update e di upgrade.

Il fatto che 'il sistema' abbia tecnologie più avanzate è vero solo in parte. Tutti vediamo che i tecnofili della rete sono molto più esperti della classe dirigente del paese. Ma anche ammettendo che le élite abbiano accesso a tecnologie migliori, a sistemi di comunicazione e di controllo più avanzati, non bisogna scordare che le conoscenze, le informazioni, le abilità giocano ancora un ruolo fondamentale. Un

parallelo può aiutare a capire: se su una pista automobilistica mettiamo due concorrenti, un pilota di formula uno su un'utilitaria e un neopatentato su un bolide di formula uno, possiamo tranquillamente prevedere che vincerà il primo, nonostante l'inferiorità del mezzo. Questo perché la prestazione di una tecnologia dipende anche dalla nostra capacità di usarla. Lo vediamo tutti i giorni. Un esperto di computer sa ricavare da una macchina con sistema operativo e programmi obsoleti molto più di ciò che un inesperto può ottenere da un computer di ultima generazione. Dunque, sarà anche vero che 'loro' (le famigerate élite che attentano alla libertà dei cittadini, attraverso tentacolari ramificazioni nell'amministrazione pubblica) possono spiare e controllare noi (i cittadini, il popolo), ma è anche vero che 'noi' possiamo spiare e controllare loro, possiamo fare sentire il fiato sul collo a chi ci governa. E diffondere capillarmente notizie e informazioni importanti, anche al di fuori dei canali istituzionali. La conoscenza è tutto, l'informazione è tutto. Gli sviluppi delle tecnologie della comunicazione sono perciò accolti con grande favore dai transumanisti, nonostante le numerose insidie, perché favoriscono la libera circolazione dell'informazione e della conoscenza, che prima erano monopolizzate da centri di potere pubblici e privati. Se, in relazione ai beni materiali e ai servizi, noi cerchiamo di andare oltre la tradizionale dicotomia Stato-mercato, mostrandoci flessibili, riguardo all'informazione e alla conoscenza abbiamo invece una visione decisamente più comunitaria. Non deve sfuggire la differenza sostanziale tra beni materiali, come la terra e gli immobili, e beni spirituali, come l'informazione e la conoscenza. Mentre il passaggio di un bene materiale da un possessore ad un altro è a somma zero, nel senso che impoverisce un soggetto nel momento in cui ne arricchisce un altro, la libera circolazione dei saperi arricchisce chi li fa propri senza impoverire chi li ha prodotti. Ecco perché sosteniamo senza reticenze la più libera e ampia diffusione delle informazioni e della conoscenza, attitudine che caratterizza da sempre le comunità scientifiche.

In definitiva, il nostro approccio è caratterizzato da criteri di valutazione e d'azione provenienti da diverse componenti ideologiche del transumanesimo. A sostenere l'importanza del mercato e della società aperta sono in genere gli estropici, a sostenere l'importanza della giustizia sociale e dell'intervento statale sono in genere

i tecnoprogrammi, a sostenere l'importanza di un approccio comunitario e identitario sono in genere i sovrumani. Sia però chiaro che nella nostra visione sintetica perdono centralità i tre grandi feticci delle ideologie ottocentesche e novecentesche: il mercato, lo Stato, la razza. Perdono vigore in nome di un valore più alto, l'evoluzione autodiretta. E vengono ridotti a strumenti in relazione a questo valore. Non si dà sintesi autentica senza superamento. In tutta sincerità, dei settari che guardano indietro non sappiamo che farcene. Vogliamo menti aperte che guardano avanti e sono pronte a mettersi in gioco, a mettere in comune i propri valori, senza pretendere che debbano essere unici o dominanti.

Lotta per la laicità delle istituzioni e della cultura. Per quanto riguarda la religione, la situazione è analoga. Gli atei e gli agnostici sono quasi sette su dieci a livello mondiale, ma si deve anche considerare che è l'America ad alzare notevolmente la media dei 'credenti'. La percentuale dei non credenti cresce infatti notevolmente in Europa e in Italia, raggiungendo la quasi totalità degli iscritti. Non va infine scordato che buddisti, pagani e panteisti non credono nel dio personale dei monoteismi e anche loro potrebbero essere quindi aggiunti a questa categoria. Inoltre, solo l'1% pensa al transumanesimo stesso come una religione. In questo quadro, si capisce quanto sia infondato il pregiudizio cultista. La verità fattuale è un'altra: i transumanisti italiani ed europei non sono semplicemente tolleranti verso tutte le religioni, ma anche tendenzialmente indifferenti, se non diffidenti, verso le religioni dominanti. Questa indifferenza si traduce sul piano pratico in attivismo laico o laicista. Va anche evidenziato che la scelta dell'orientamento si è fatta da sola. Poiché siamo stati duramente attaccati dalla Chiesa cattolica e dai politici ed intellettuali filoclericali sin dalle nostre prime apparizioni pubbliche, abbiamo attirato volenti o nolenti soprattutto atei, agnostici e neopagani, con un orientamento generale di tipo laico o laicista. Ciò non significa che intendiamo chiudere le porte a chi aderisce ad una religione. Il problema non sono i postulati metafisici che permangono nella nostra cultura, il problema è il costante tentativo di elevare questi postulati a posizione pubblica dominante. La presenza dei cosiddetti 'atei devoti' dimostra tra l'altro che in Italia non sono solo i cattolici

integralisti a non riconoscere la necessità di uno Stato veramente laico, ovvero che non accorda preferenze o privilegi ad alcuna religione. Non stupisce allora che il transumanesimo, in questo quadro desolante, sia stato subito additato dai filoclericali come una minaccia. Ed è per questo che, per noi, la laicità delle istituzioni pubbliche e in particolare di quelle strategiche per il nostro discorso – ovvero la scuola, l’università, i centri di ricerca, la sanità, i comitati di bioetica – è una priorità assoluta. Anzi, in una prospettiva pragmatica, siamo portati a preferire i cattolici laicisti agli atei devoti. Perciò la linea di demarcazione resta per noi sul fronte laicismo-clericalismo, piuttosto che sul fronte ateismo-teismo. Ciò non implica negare che esistano problemi filosofici profondi che possono generare conflitti fra il transumanesimo e il cattolicesimo. È chiaro che abbiamo un’antropologia difficilmente compatibile con l’antropologia cristiana e, in special modo, con quella attualmente sottoscritta dal Vaticano e da molte sette evangeliche americane. Se per i cristiani l’uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio e noi vediamo nietzschianamente l’uomo come qualcosa che dev’essere superato, è evidente che il nostro discorso potrà integrarsi con il cattolicesimo solo con grande difficoltà. Il problema non è tanto l’embrione o il diritto alla vita, quanto l’idea che l’uomo possa cambiare se stesso e il mondo seguendo la propria volontà, che possa assumere il proprio destino impugnando la tecnoscienza, piuttosto che rimettersi alla fede e alla provvidenza. Solo con una riforma radicale della propria dottrina, il cattolicesimo potrebbe integrarsi con lo sviluppo in senso evolutivo dell’uomo e delle sue tecnologie. Al momento, pare però che la Chiesa stia semmai facendo macchina indietro, verso posizioni preconciliari e premoderne, piuttosto che riformarsi. Ma questo non è affare nostro. Ciò che a noi interessa sottolineare è che il pregiudizio cultista è falso. È del tutto fantasiosa l’idea di una religione o di un settarismo transumanista, e a maggior ragione di tipo teista. Il transumanesimo non è e non deve essere definito una religione, anche se nulla vieta di interpretarlo come un’alternativa alla religione, oppure come una visione che può trovare spazio all’interno di una dottrina religiosa.

Sebbene aperti al dialogo con chiunque, constatiamo al momento l’impossibilità di un accordo di principio con le gerarchie ecclesiastiche, in special modo su temi come la fecondazione assistita e la ricerca in campo biotecnologico. Tale

apertura è stata invocata da alcuni italiani che dicono di ispirarsi all'estropianesimo. A noi non pare proposta ricevibile e, tra l'altro, nemmeno particolarmente in sintonia con lo spirito estropico, considerando che Max More, il fondatore dell'Extropy Institute, non ha mai fatto mistero delle sue posizioni non solo laiciste, ma addirittura anticlericali e antireligiose.

Ora, non può darsi negoziato con le gerarchie cattoliche, se non altro perché esse hanno dichiarato che i loro valori non sono negoziabili. Un negoziato presume l'ipotesi di un compromesso, di un incontro a metà strada, ma se la controparte assume di essere assolutamente dalla parte della ragione e non vuole compromessi, che si discute a fare? In pratica quello che vogliono è una resa incondizionata. E una resa incondizionata non ci sarà.

Lotta per l'affermazione di una concezione scientifica del mondo. I transumanisti aderiscono a diverse dottrine epistemologiche. Fra noi, si trovano empirio-criticisti e razionalisti critici, positivisti e pragmatisti, empiristi logici e costruttivisti, induttivisti e deduttivisti, strumentalisti e realisti, moderni e postmoderni. Ma quale che sia l'immagine della scienza che i militanti sposano, condividono tutti la fiducia nella scienza – intesa nel senso più ampio del termine, ovvero come quella forma di conoscenza che si fonda sugli argomenti razionali e sull'evidenza empirica.

C'è chi concepisce la scienza come un valore in sé e chi come uno strumento, c'è chi ne esalta le possibilità cognitive e chi invece la definisce in rapporto alla sua capacità di fondare delle tecniche, ma fra i transumanisti non si trovano negatori o avversari della scienza. E quando si parla di scienza non si intendono ovviamente le pseudo-scienze, si fa riferimento a quella accademica e ufficiale, quella accolta dalla comunità scientifica internazionale attraverso i rigorosi processi di valutazione delle riviste specializzate e dei comitati di esperti.

Ciò pur nella consapevolezza delle disfunzioni o del conservatorismo o del clientelismo che talora distorcono tali meccanismi, o rallentano indebitamente l'affermarsi di nuove acquisizioni teoriche, metodologiche e pratiche, soprattutto nell'ambito dell'accademia. La sintesi di tutte le nostre posizioni filosofiche ed epistemologiche al riguardo va dunque nel senso di una concezione scientifica del mondo.

Se così stanno le cose – e considerando anche che i leader del movimento transumanista lavorano nelle migliori università e centri di ricerca del pianeta – non si può non rimanere stupefatti di fronte alle accuse di ciarlataneria che a volte vengono mosse contro la nostra visione. Ancora una volta, c'è evidentemente un problema di comunicazione. A nostro avviso, il problema nasce perché gli intellettuali transumanisti si occupano spesso e volentieri di futurologia, cercano cioè di estrapolare gli sviluppi futuri dei trend ora osservabili. Questa attività è del tutto lecita, ma l'effetto collaterale indesiderato è che i media tendono a mettere in primo piano gli aspetti più curiosi e sensazionali di dette speculazioni, piuttosto che tutto il lavoro serio di ricerca che caratterizza l'attività quotidiana degli esponenti transumanisti. Ecco perché è urgente dichiarare a chiare lettere che, per noi, il confine tra scienza e fantascienza è ben definito. Un conto sono le teorie scientifiche, un conto ben diverso sono le speculazioni futurologiche. Questi due ambiti hanno funzioni diverse. La ricerca serve ad elaborare, arricchire e approfondire la concezione scientifica del mondo, mentre la futurologia (che scienza non è, perché si occupa di futurabilia, ovvero di fatti ed enti magari possibili, ma non ancora esistenti) ha piuttosto la funzione di esplorare possibili sviluppi futuri delle attività presenti. Senza certezza alcuna, senza fideismi. Poiché il transumanista ha ben chiaro il carattere ipotetico e speculativo della futurologia e, ciononostante, sorgono continuamente equivoci, è necessario e urgente adottare una nuova strategia comunicativa. D'ora in poi, ci faremo premura di evitare le speculazioni troppo ardite nell'ambito di un discorso pubblico, per evitare di fuorviare i non addetti ai lavori.

Ancora una volta, con questa scelta non facciamo altro che dare il dovuto risalto alla componente maggioritaria del movimento transumanista. Si consideri il caso della diatriba longevità-immortalità. Dai sondaggi emerge chiaramente che solo uno striminzito 7% degli iscritti crede nella possibilità dell'immortalità terrena, mentre il 93% crede nella ben più sobria prospettiva di un radicale allungamento della vita media (un trend che tra l'altro è già osservabile), o di un'alterazione dell'aspettativa di vita propria alla nostra specie. Come prima azione concreta, per mettere in pratica la linea espressa da questo manifesto, i transumanisti italiani si impegnano a limitare drasticamente l'uso della parola

‘immortalità’. Noi non promettiamo l’immortalità, né la indichiamo come nostro obiettivo programmatico. Si allontana troppo dalle possibilità ora indicate dalla scienza ufficiale e accademica. Del resto, se anche allungassimo indefinitamente la vita, resterebbero comunque molte possibili cause di morte, a partire da un banale incidente stradale, per arrivare all’esaurimento del combustibile nucleare del nostro sole. Se anche l’umanità o la postumanità abbandoneranno il pianeta prima del suo collasso, non ci sono evidentemente certezze che ogni singolo individuo potrà sopravvivere, o addirittura risorgere. Lasciamo dunque alla fanta-scienza e alla fanta-teologia ipotesi come la trasformazione di tutta la materia dell’universo in un unico essere divino e pensante.

Se proprio dobbiamo avventurarci in speculazioni futurologiche, ci pare più plausibile lo scenario elaborato da Lyotard in *Moralités postmodernes*, con i nostri successori costretti all’esodo per sopravvivere alla morte del pianeta Terra, ma molto più simili a una carovana spaziale di spauriti cyborg e mutanti, che ad una supermacchina divina contenente tutte le coscienze e capace di espandersi trionfalmente oltre i confini della galassia. Per quanto più forti e intelligenti degli attuali umani, gli esseri senzienti del futuro resteranno comunque inevitabilmente più deboli delle potenze della natura. Il che rende solo più interessante e degna di essere vissuta la loro sfida a queste ultime. Per riassumere, solo quando una tecnologia esiste ed è provata sperimentalmente entra a far parte della politica transumanista, e ne caratterizza il programma d’azione – che in genere è teso a garantirne l’accesso ai cittadini. Fino a quel momento può essere solo un’ipotesi di lavoro degli scienziati nei loro laboratori o degli scrittori di fantascienza nelle loro opere letterarie. I transumanisti sono pronti a riconoscere l’importanza anche di queste speculazioni, perché aiutano a dare un senso e una direzione all’attivismo e propongono una visione a largo respiro che permette di inquadrare i problemi del presente in una prospettiva cosmica. Ma non possiamo basare le politiche del presente su mere ipotesi futuribili come il mind-uploading o la Singolarità. Riteniamo questo poco conveniente, anche perché rischierebbe di trasformare il transumanesimo in un nuovo opium populi. Invece di lottare per ottenere l’accesso a tecnologie reali, come la fecondazione in vitro, la clonazione, gli arti cibernetici, gli organi artificiali, i farmaci genici, i cibi transgenici, nuove fonti di energia, la connessione a banda

larga, e via dicendo, i militanti potrebbero limitarsi ad aspettare un'improbabile salvezza proveniente dal Dio-Computer del futuro o la sconfitta della scarsità grazie all'avvento degli assembler nanomolecolari. E, tra l'altro, senza preoccuparsi del contesto etico, sociale, politico, nazionale ed economico nel quale la tecnologia si sviluppa, ovvero del 'quando' e del 'dove' e del 'per chi' degli sviluppi tecnologici futuri, che sono ciò che fanno tutta la differenza per le persone concrete.

Concludere, per tornare all'azione

Non ci illudiamo affatto che, avendo reso pubbliche queste tre linee programmatiche di lotta, cesseranno finalmente gli attacchi al transumanesimo. Prevediamo anzi che prenderanno forme nuove, altrettanto intrise di pregiudizi e falsità. Ma la cosa non ci preoccupa particolarmente. È la normale dinamica del dibattito politico e culturale. Con questa constatazione infatti non vogliamo assolutamente cadere nel vittimismo, atteggiamento che poco si accorda con il nostro atteggiamento gioioso e battagliero, ma semplicemente concederci un po' di ironia. Per avere invitato il popolo a diffondere i saperi, a resistere alle censure, a combattere le esclusioni, adesso ci accuseranno di sovversione antisistema. Per avere invocato la neutralità dello Stato sulle questioni religiose, adesso ci accuseranno di laicismo fondamentalista. Per avere difeso le possibilità cognitive della scienza e l'utilità delle sue applicazioni, adesso ci accuseranno di scientismo ingenuo. Scientismo è ormai diventata una brutta parola, quasi un'offesa, così come del resto laicista o sovversivo. In genere, tanto la parola 'laicista' quanto la parola 'scientista' sono seguite dall'aggettivo 'ottocentesco'. Per dire che non hanno più senso di essere, in quanto atteggiamenti superati. Peccato che chi sbrigativamente relega nel ripostiglio della storia queste idee, lo fa in genere in nome di idee ben più vecchie e ammuffite, come la dogmatica cattolica o il creazionismo. Insomma, se un'idea è da scartare perché nata nell'Ottocento, di un'idea che si è affermata nel quarto secolo che dovremmo fare? Tra l'altro, mentre le religioni monoteistiche non possono cambiare in quanto 'rivelate', le filosofie evolvono, si adattano ai tempi, alle nuove conoscenze, alle nuove sensibilità. Così, si è evoluta anche la concezione scientifica del mondo. Se prima era ingenua, nel

senso che assumeva la scienza capace di arrivare a conoscenze certe e definitive che si accumulano nel tempo, ora è diventata critica. Lo scienziata ingenuo o acritico sosteneva che la scienza è l'unica forma di conoscenza accettabile e che si deve necessariamente applicare il metodo scientifico a qualsiasi aspetto della realtà. Lo scienziata critico afferma qualcosa di leggermente diverso, ovvero che esistono tante forme di conoscenza, ma la scienza resta una forma legittima e anzi privilegiata di conoscenza e, perciò, è lecito (anche se non necessario) applicare il metodo scientifico a qualsiasi aspetto della realtà. Gli scienziati critici rispettano anche la filosofia perché – a differenza dei loro antenati ottocenteschi – sono consci che la stessa concezione scientifica del mondo è una filosofia, fa parte della filosofia. In altre parole, hanno fatto tesoro delle critiche postmoderne. Con i postmoderni di orientamento antiscientifico si sono talvolta scontrati, ma proprio queste 'science wars' hanno consentito loro di raffinare il pensiero. Così, come un esercito dopo la battaglia può anche appropriarsi delle armi e delle insegne del nemico, molti 'scienziati' odierni sono pronti a caratterizzarsi anche in senso critico e postmoderno. Se lo scienziata acritico del XIX secolo era convinto che possiamo sapere tutto con certezza e lo scettico postmoderno del XX secolo era convinto che non possiamo sapere niente con certezza, ecco che questo improbabile irrocervo che è lo scienziata critico del XXI secolo afferma semplicemente che possiamo sapere qualcosa con sufficiente probabilità. Ma, nonostante questa potrebbe idealmente rappresentare una sintesi nel campo metascientifico, è ben lungi da noi l'idea di appiccicare qualsivoglia etichetta preconfezionata ai transumanisti. Al contrario, è nostra ferma intenzione lasciare ad ognuno la libertà di definirsi come meglio crede, purché aderisca ai tre punti cardine del programma e contribuisca alla loro realizzazione.

Ci limitiamo solo ad un'ultima osservazione, prima di tornare all'azione. Se qualcuno vorrà divertirsi ancora nel gioco dell'attribuzione di presunte essenze al nostro movimento, sappia che piuttosto che essere tacciati di élitismo plutocratico preferiamo passare per sovversivi antisistema, piuttosto che essere anche vagamente associati ad un culto pseudoreligioso preferiamo passare per laicisti fondamentalisti, piuttosto che essere accusati di ciarlataneria preferiamo passare da scienziati duri e puri.

Sia però ben chiaro che noi restiamo sempre e soltanto transumanisti.

* Estensore del manifesto è Riccardo Campa, presidente dell'Associazione Italiana Transumanisti. Tra gli esponenti del movimento che hanno contribuito alla stesura del documento, proponendo suggerimenti, idee e correzioni, figurano in particolare Giuseppe Lucchini, Alberto Masala, Giulio Prisco e Stefano Vaj. Il manifesto è stato approvato e sottoscritto dal Consiglio Nazionale dell'AIT in data 11 febbraio 2008.