

Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo

Roberto Marchesini
Direttore di *Animal Studies*

Karin Andersen
Artista

Abstract As long as cultural history has been passed on, art and science have always been connected. However in the past decades, while it has become more and more evident that traditional anthropocentric and humanistic values have led to a huge and unprecedented environmental crisis, the dialogue between scientific research and artistic production has been increasingly focusing on a new vision of humanity as an open, undetermined and transitory entity. This essay examines how recent technoscientific advancements and relating artistic imagery have boosted the evolution of a posthumanistic idea of identity, moving away from the concept of human cultural self-sufficiency and gaining consciousness of our dependance on interaction and blending with alterity. A series of selected examples evidence the wide range of mutation spreading in contemporary audiovisual culture, oscillating between the two archetypical concepts of the Cyborg and the Theriomorph. The viral diffusion of hybrid contents, as the emerging idea of organisms and technology invading each other, suggests that we are approaching a paradigm of infection, not in the sense of a dangerous invasion of human health, integrity and purity, but in terms of a deeply necessary hybridisation with otherness.

Keywords Science. Art. Contemporary Art. Technology. Posthumanism. Anthropocene. Alterity. Theriomorphism. Cyborg. Hybridisation. Mutation. Infection. Viral.

Sommario 1 Premessa. – 2 Teriopoetiche. – 3 La pandemia cibernetica.

1 Premessa

Lo stretto legame che connette l'arte alla scienza – un nesso rimarcato da Alexander Gottlieb Baumgarten nella metà del XVIII secolo, nella concezione estetica quale forma elementare di conoscenza – aveva trovato indubbiamente nell'Umanesimo classico la più conclamata espressione.¹ Dall'antropoplastica di Leon Battista Alberti all'ermetismo di

Sandro Botticelli, che nella sua *Primavera* dissemina indizi rivelatori di questo empito coniugativo, osserviamo che il risveglio dell'interesse per le tematiche mondane si accompagna a una maggiore attenzione per la descrizione dei fenomeni. Sarà Leonardo da Vinci, scienziato prestato all'arte e viceversa, a sottolineare l'importanza dell'osservazione della na-

¹ Garin 1952.



Peer review

Submitted	2020-07-03
Accepted	2020-08-31
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Marchesini, R.; Andersen, K. (2020). "Estetica dell'infezione. Dal cyborg al teriomorfo". *Venezia Arti*, n.s., 29, 151-168.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/009



Figura 1 Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, *Centaurus Neandertalensis: Professor Ameisenhaufen Examining the Hand of the Centaurus*. 1989.
Stampa ai sali d'argento. Su concessione dell'Artista

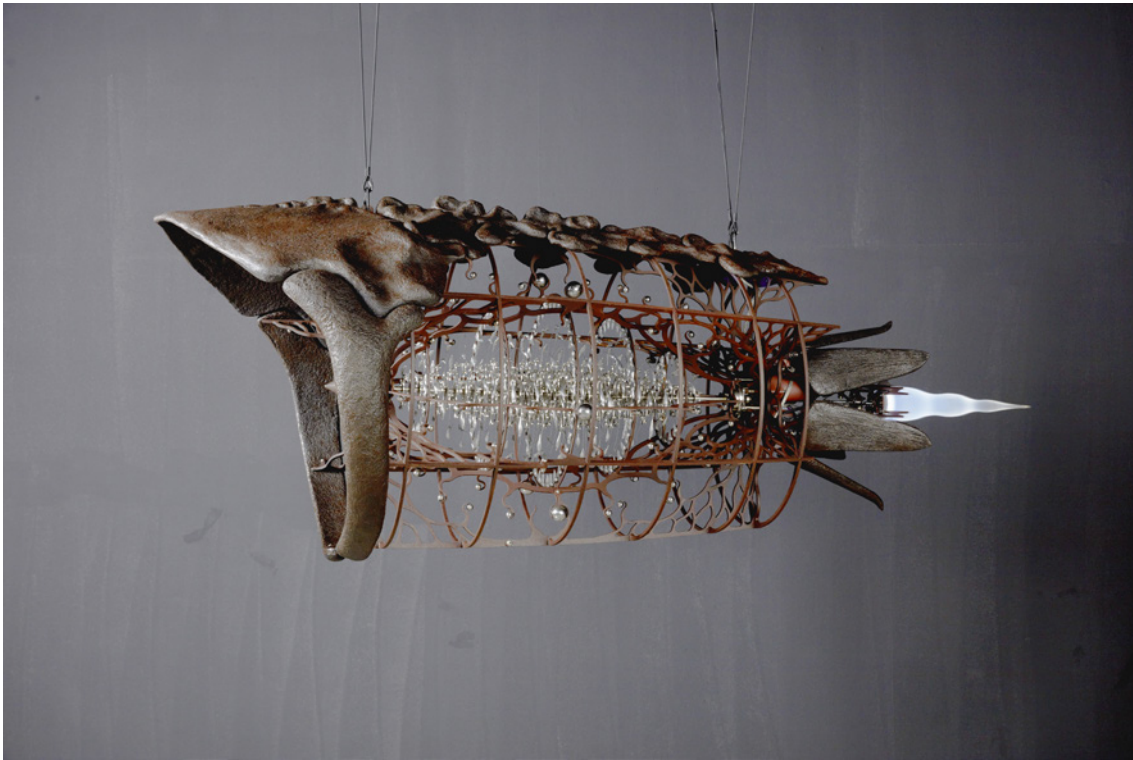


Figura 2 Choe U-Ram, *Jet Hiatus* (nome scientifico: *Anmorosta Cetorhinus maximus Uram*). 2004.
Acciaio, acrilico, macchinari, resina sintetica, colore acrilico,
dispositivo elettronico (scheda CPU & LED, motore), 88 × 222 × 85 cm.
Su concessione dell'Artista

tura e dello sguardo indagatore, sia per tradurre la morfofunzione animale in tecnologia sia per definire il gioco dei chiaroscuri sui dettagli autoptici, approfonditi poi da Andreas van Wesel.

Il Rinascimento ci ha poi consegnato immagini dettagliate della natura, sovente nella ricerca dell'insolito e dell'esotismo animale, pensiamo per esempio alle opere di Albrecht Dürer, Konrad Gesner o Ulisse Aldrovandi, dove l'interesse per la completezza sfocia addirittura in un desiderio di ordine categoriale dei viventi, gettando le basi per quella che sarà poi la tassonomia dei secoli successivi. Assegnare un posto a ogni morfologia del vivente, un richiamo che ritroviamo, peraltro, già nella *Oratio* di Pico della Mirandola (1486)² - anche se per opporre la differente volatilità prometeica dell'essere umano - diventa altresì un modo per assegnare una sorta di topografia della natura, in coerenza con la nuova stagione delle conquiste degli esploratori. Si tratta, perciò, di attingere alla scienza nel desiderio di precisione, ove descrivere

e rappresentare convergono nell'empito di compilazione categoriale di un repertorio esaustivo, cosicché la disgiunzione, vale a dire il carattere peculiare, diviene il principio ispiratore.

Mentre nel Rinascimento la catalogazione della natura rappresentava uno strumento per affermare la superiorità dell'uomo - chi conosce e assegna un nome agli altri esseri viventi, automaticamente si colloca su un piano ontologico superiore - in tempi più recenti l'atteggiamento enciclopedico ha ispirato gli artisti con premesse differenti. Conferendo nomi pseudo-scientifici a organismi inventati si pongono domande rispetto ai metodi scientifici tradizionali, inoltre si svela il progressivo svuotamento di senso delle aspirazioni di onniscienza di stampo antropocentrico tradizionale. Ricordiamo a questo proposito il lavoro del fotografo catalano Joan Fontcuberta [fig. 1], che a partire dai primi anni Ottanta crea serie di immagini basate sul *fake* come *Herbarium* e *Fauna*. Quest'ultima, in collaborazione con Pere Formiguera, comprende anche l'imper-

² Della Mirandola 1942.

sonificazione di uno scienziato tassonomo da parte dello stesso Fontcuberta.³ Mentre le operazioni di Fontcuberta si ancorano alla storia della tassonomia, la ricerca artistico-scientifica del coreano Choe U-Ram [fig. 2] applica lo spirito enciclopedico a creature postmoderne, assimilando l'idea della tecnologia come ente ibridativo. L'artista realizza, cataloga e descrive una moltitudine di organismi basati su mutazioni di prodotti tecnologici: ad esempio *Jet Hiatus* (*Anmorosta Cetorhinus maximus Uram*) evolve da una turbina di aeroplano.⁴ Pur percependo l'eco dell'animale meccanico di René Descartes, avvertiamo lo slittamento da un paradigma del controllo sulla natura verso un paradigma del dialogo, dove la tecnologia ammette il suo debito verso il teriomorfo e l'impossibilità di chiamarsi fuori dalla sfera dominata dalle leggi darwiniane.⁵

Che l'arte sia profondamente sottoposta alla tempe culturale del proprio tempo, oltre che ovviamente influenzarla a sua volta, non deve destare meraviglia, anche perché così è per la stessa scienza, che si muove in una logica sistemica di vicende. Pensiamo alle ricadute della riscoperta della cultura ellenica alla fine dell'Impero Romano d'Oriente, il 29 maggio 1453, nel riportare attenzione sulla dimensione secolarizzata della corporeità e della natura, oppure come l'invenzione di una tecnologia sia stata in grado di produrre profonde trasformazioni filosofiche, ad esempio quelle apportate dagli strumenti ottici, come il cannocchiale e il microscopio, per René Descartes o Baruch Spinoza; oppure la scoperta dei raggi X e il conseguente confronto con dimensioni prima invisibili per gli artisti del tardo Ottocento e primo Novecento.⁶ Le innovazioni tecnoscientifiche hanno un portato consistente sull'immaginario spingendo l'artista a osare in quella direzione, determinando effetti ricorsivi sulla scienza stessa.⁷

È comprensibile perciò che un secolo come il XX, definito breve ma dall'impatto deflagrante sotto il profilo tecnoscientifico, nella fisica della prima metà e nella biologia della seconda, abbia lasciato segni indelebili nell'immaginario artistico e nella dimensione estetica di fine millennio. L'idea del cyborg entra in scena nel 1960 nell'ambito remoto della ricerca spaziale.⁸ Nel 1978 l'infiltrazione tecnoscientifica nella dimensione umana si fa più tangibile con il manifesto sonoro *We Are The Robots*, parte del significativo *concept album The Man Machine* del collettivo artistico-musicale Kraftwerk, che successivamente creerà degli avatar robotici per le esibizioni dal vivo, in cui riproduzioni fedeli delle loro teste sono innestate su busti meccanici. La mostra *Post Human* curata da Jeffrey Deitch, del 1992, può essere a ragione considerata uno spartiacque nel modo di rappresentare la corporeità e il rapporto con il mondo, inaugurando, di fatto, un'antropologia dell'ibridazione. Qui l'influenza della mobilità transpecifica della carne e dell'infiltrazione cibernetica ci presenta una nuova ontologia dell'essere, che rifugge le catalogazioni disgiuntive per celebrare un nuovo nomadismo esistenziale della forma che si rappresenta come transitoria e transitiva. L'identità si trasforma così in un cantiere aperto che utilizza ogni forma di fluidificazione morfopoietica per poter dare all'individuo una sorta di lasciapassare oltre la specie.⁹ Tra le proposte della mostra spicca la ricerca di Matthew Barney, successivamente articolata con la creazione di molteplici figure ibride e iconiche teriomorfe, basate su una rete di *Leitmotive* storici, culturali e scientifici, interpretate dallo stesso Barney [fig. 3] nei suoi epici film del *Crucible Cycle*.¹⁰ Il secolo breve si conclude infine con una fusione particolarmente felice tra biologia, fi-

3 Madesani 2019, 124-5; Fontcuberta, Formiguera 1988.

4 L'opera scultorea [fig. 2] è completata dal seguente testo dell'artista: «Salmon in the sky. First observed at an airplane scrap site in the Mojave Desert. Jet Hiatus is presumably regarded as an inorganic creature that mutated from the microscopic machine found in a gas turbine engine. It is remarkably similar to the engine of a passenger plane in form. Sightings of Jet Hiatus, seen reversely flying against the jet stream that flows through the upper atmosphere at about 40,000 feet high at 50 degrees North latitude in summer and at 25 degrees North latitude in winter, have been reported. Many witnesses also testify that they have spotted Jet Hiatus landing around the airplane dumps and assembly plants of airplane engines. Scientists often compare this anima-machine to a regressed salmon. It is already known that Jet Hiatus harnesses the space between layers of air flow to secure its propulsion. Scientific research is now in progress to determine how it is able to fly against the extremely powerful jet stream and gain enough propulsion to move faster than the speed of sound without any sonic boom. It has been reported that the size of Jet Hiatus is about 20 feet in size maximum and the size of a dove minimum. It is also assumed that its inhaler, suggestive of the mouth of a grandiose white shark, is utilized to gather energy from non-material forces. Through reconstructed models based on already completed research, URAM (United Research of Anima-Machines) is pursuing studies on how swiftly this creature, which is sometimes misrecognized as a UFO in low flight, generates the conversion of psychological flows into physical energy».

5 www.uram.net.

6 Clair 2015.

7 Kemp 1994; Pedretti, Antocchia, Chastel et al. 2000.

8 Clynes, Kline 1960, 26-7, 74-6.

9 Deitch 1992; Alfano Miglietti 2008.

10 Barney, Spector 2002.



Figura 3 Matthew Barney, *CREMASTER 4*. 1994. Production still.
Foto: Michael James O'Brien. © 1994 Matthew Barney,
su concessione di Gladstone Gallery, New York e Bruxelles



Figura 4 Roberto Cuoghi, *Imitatio Christi*. 2017. Veduta dell'installazione. 57. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Italiano *Il Mondo Magico*. Foto: Alessandra Sofia. © Roberto Cuoghi, su concessione dell'Artista e di Hauser & Wirth

sica e arte nel videoclip *All is Full of Love* di Björk, diretto da Chris Cunningham: il racconto visivo di due androidi biomeccanici in costruzione durante un amplesso amoroso.

Se l'estetica umanista ci ha abituati a una concezione eidetica del bello e del sublime, basata sull'autenticità e sulla specificità, ossia su un ideale di aderenza a una presunta essenza degli enti, che si pretendeva salvaguardare da ogni possibile fonte di contagio, a caratterizzare la raffigurazione predicativa degli ultimi decenni è stata, al contrario, l'immagine dell'ibrido. L'esposizione del teriomorfo o del cyborg – infetto per definizione, perciò impuro e sottoposto alla possessione – si fa specchio di un'esistenza travolta in un rapporto implicativo con le alterità. È il nuovo nesso tra scienza e arte. Ritroviamo così un'estetica della sepsi, l'arte del corpo invaso, non più alienato, perché ormai consapevole delle sue anastomosi nel mondo, narrazione di una carne nomade, capace di assumere forme plurali, appoggiandosi su matrici organizzative esterne. Ciò che in precedenza era stigmatizzazione del difforme, slitta a rappresentare l'immagine multivduale della contemporaneità. Sono

questi i presupposti che faranno emergere personalità come l'artista giapponese Mari Katayama, che in opere come *Bystander* del 2016 trasforma il suo handicap in un processo di speciazione creativa, inventando un'estetica della mutazione personalizzata a partire dai suoi arti compromessi da un'alterazione genetica.¹¹

Infine, come ci ha insegnato Herbert George Wells nel finale del suo precoce *The War of the Worlds*,¹² l'alterità infettiva può assumere forme del tutto inaspettate e manifestarsi anche in sorprendenti dimensioni microscopiche che, in epoca moderna e contemporanea, costituiscono uno dei luoghi dell'ignoto e dell'imprevedibile per eccellenza. Sul piano microbiologico l'idea di alterità si radicalizza, si nebulizza, assume dimensione minima con diffusione massima, si fa multipla, collettiva e ridisegna la realtà in modo entropico. Lo vediamo, ad esempio, nelle metamorfosi endogene innescate da Roberto Cuoghi in *Imitatio Christi* [fig. 4], una complessa installazione-laboratorio in cui multipli del Corpo Sacro realizzati in materia organica subiscono un naturale processo scultoreo dal sapore ctonio,¹³ oppure nei ritratti fotografici realizzati da Karin Andersen,

¹¹ www.shell-kashime.com

¹² Wells 1898.

¹³ Opera esposta alla Biennale di Venezia nel Padiglione Italia, *Il mondo magico*, a cura di Cecilia Alemani, 2017; www.robertocuoghi.com/artworks/imitatio-christi.

che si avvalgono dell'azione incontrollabile e fantasmagorica dei microorganismi delle muffe, suggerendo un'idea d'identità come costruzione collettiva.¹⁴ Il corpo umano, in queste prospettive, emerge come organismo abitato da una miriade di alterità

e, al contempo, si pone a sua volta come componente microscopica di un corpo sociale, la cui infezione è in pieno svolgimento grazie alla sua progressiva connettività digitale¹⁵ e ai relativi processi virali che ne investono struttura e fenomenologia.

2 Teriopoetiche

Qual è stato il ruolo della biologia tardonovecentesca in questa trasformazione? Sicuramente considerevole e per una pluralità di prestiti. Innanzitutto, possiamo dire che il pensiero darwiniano, centrale nel dibattito del Novecento, ponendo la mutazione come fucina della morfopoiesi, ha modificato la percezione stessa del mostro, non più considerato come minaccia all'ideale fenotipico, bensì come espressione stessa della proiezione in avanti della vitalità del corpo.¹⁶ È comprensibile che nei momenti di transizione convivano ambivalenze paradigmatiche, per cui non deve meravigliare se tuttora persistono raffigurazioni classiche; è tuttavia evidente che negli ultimi decenni la mostruosità abbia mutato in modo consistente il suo significato: da aberrazione, o addirittura regressione nell'ancestrale, sempre più assume l'aspetto di anticipazione o promessa nei confronti del futuro. Vediamo, ad esempio, come David Lynch nel suo *Elephant Man* del 1980 – che, fra l'altro, include anche la riflessione medico-scientifica della mostruosità dovuta a malattia – differenzia l'idea del mostro in modo notevole rispetto ai vecchi schemi, ma mantiene intatto lo stereotipo de *La Bella e la Bestia*,¹⁷ dove il mostro è amato *nonostante* il suo aspetto. Pochi decenni dopo saranno i sudafricani Die Antwoord a comunicarci che il mostro è invece gradito proprio grazie alla sua devianza dalla norma: *I fink u freeky and I like you a lot*.¹⁸ Il videoclip del brano, come anche altri *visuals* del gruppo, affermano in modo ingegnoso il potenziale del mostro teriomorfo.

Assistiamo, cioè, a una definizione aurorale del mostro, che ce lo raffigura ben inserito (potremmo dire pro-adattato) all'interno di nicchie prossime venture che si preannunciano all'orizzonte. Né il mutante acquatico buono del blockbuster *The Sha-*

pe of Water,¹⁹ né i (a nostro avviso) più interessanti e realistici Neo-Troll scandinavi di *Gräns*²⁰ [fig. 5] sono venuti a contrapporsi all'uomo nella tradizionale lotta dicotomica, ma piuttosto a rappresentarne delle variazioni.

Il mostro sembra recare in sé lo sviluppo di nuove qualità e l'assunzione di qualità animali, non più decrittate nel significato ferino o involutivo, non più cioè specchio oscuro, bensì ricettacoli di nuovi superpoteri. Il teriomorfismo prototipico del nuovo eroe dei fumetti dispiega qualità animali – la furtività del pipistrello, la funambolia del ragno, l'iperbole olfattiva del cane – e individua nel farsi-animale non più la tradizionale cifra regressiva della riemergenza ancestrale, quale ci aveva abituato la narrativa di fine Ottocento, ma l'assunzione di nuove qualità postumane. Indubbiamente l'etologia, mostrandoci da una parte la condivisione di qualità tra l'essere umano e le altre specie – potremmo dire cioè la compatibilità del prestito – dall'altra evidenziando le differenti *Umwelten* dell'universo animale, ha creato tutti i presupposti per i meticciami. In tal modo la forma-funzione animale, disgiunta dalla prigione della metafora e del simbolismo, ha potuto transitare nella dimensione umana, inaugurando nuove espressioni esistenziali. Una di queste è la sorprendente *Sonic Fiction* dei *Drexciya*, misterioso gruppo proto-techno di Detroit, che propone un *Gesamtkunstwerk* in cui la musica viene integrata con un mito socio-scientifico: la nascita di una specie antropo-anfibiesca, a partire dalle mutazioni spontanee dei feti delle donne incinte buttate in mare durante il trasporto di schiavi dall'Africa verso Occidente. La civiltà acquatica drexciyana è stata visualizzata in molteplici illustrazioni da Abdul Quadim Haqq e rappresenta un cult dell'immaginario afrofuturista.²¹

14 Griaznova, Karasik 2019; www.karinandersen.net/images/naughty-messy-nature-portraits.

15 Susca 2016.

16 Marchesini, Andersen 2003.

17 *La Belle et la Bête*, film del 1946 diretto da Jean Cocteau.

18 Slang per «I think you're freeky and I like you a lot» (t.d.a.), dal brano *I Fink U Freeky* (2012). Il relativo video musicale è stato diretto e interpretato da Die Antwoord in collaborazione con Roger Ballen; un altro video musicale del gruppo incentrato su una provocante terio-teratomorfia è *Pit Bull Terrier*, 2012, diretto da Ninja, membro del gruppo.

19 *The Shape of Water*, regia di Guillermo del Toro (2017).

20 *Gräns* (*Border - Creature di Confine*), regia di Ali Abbasi (2018).

21 Attimonelli 2018.



Figura 5 Ali Abbasi, *Gräns*. 2018. Fotografia di Christian Geisnæs, su concessione di Metafilm, Copenhagen

La teriopoetica segna una distanza paradigmatica dalle classiche zoomorfie, ancora incentrate sulla 'bestia',²² cui si chiede di rappresentare una proiezione ideativa troppo umana per essere credibile, di essere cioè l'animale 'buono da pensare' di levy-straussiana memoria. Catturate nell'istante di una metamorfosi ontologica, che rompe o ridefinisce qualunque continuità con il passato, le odierne immagini teriomorfe scivolano dai supporti semantici tradizionali. Diventano incomprensibili fantasmi esistenziali, se inseriti nei serragli palcoscenici della bestialità, perché a muoverli è un incontenibile tropismo verso il futuro. La poetica che li nutre non chiede accesso al mito, non segna la distanza, la rottura, il volgersi alle spalle per recuperare un'armonia perduta con la natura. Nel teriomorfo la *hybris* non è una tempesta o un iperurano gotico, ma un pascolo di luce polarizzata, è auroralità, qualcosa in divenire che si presenta a noi come presagio e come sospensione dello *status quo*. Tracce di questa visione sono disseminate nell'immaginario mediale degli ultimi decenni: il volto di Björk, visto come una tabula rasa luminosa, invasivo in fasi oscillatorie dalla morfologia terio-macchini-

ca di un orso polare metallico;²³ le algide figure teriomorfe del pianeta Mül in *Valérian* di Luc Besson.²⁴

Il teriomorfo è lo sguardo dell'altro ricambiato, l'emergenza del pudore espresso da Jacques Derrida nel suo *L'animal que donc je suis* o quell'enunciazione di Roy Betti - «ho visto cose che voi umani...» - che nel film di Ridley Scott costruisce una risonanza paradigmatica dell'alterità che si rivolge a noi e che avrà un'influenza profonda nel sentire degli ultimi decenni. Estratto dal modello macchinico, l'eterospecifico ci mostra, infatti, il suo *Dasein*, che si trasforma in breve in un'alternativa abitativa possibile per l'artista, una sorta di icona rifugio per autorappresentarsi e sperimentare nuove prospettive. Sarebbe perciò banale e riduttivo leggere queste figurazioni transumane con la chiave interpretativa del passato, quando la zoofisiognomica o l'araldica utilizzavano la zoomorfia come matrice simbolica. Ma è altrettanto fuorviante pensare che tali espressioni siano niente di più che suggestioni mutuata dalle pratiche biotecnologiche della seconda metà del Novecento. Il dialogo tra arte e scienza è *networking*, traslazione, cambiamento di contesto con conseguenti slittamenti di significato, co-

22 Vergine 2004; Boccali 2017, 53-64; Frattarolo 2015.

23 *Hunter*, videoclip dell'omonimo brano di Björk (1997), diretto da Paul White.

24 *Valérian and the City of a Thousand Planets*, diretto da Luc Besson (2017).

me testimoniano le opere del già menzionato Matthew Barney,²⁵ ricchissime di riferimenti trasversali che connettono il sostrato biologico-scientifico con istanze storico-artistico-sportivo-letterarie come in un circuito neuronale mutante in espansione; i molteplici *Nature Study* di Louise Bourgeois, che ibridano l'anatomia umana e animale con la dimensione psicologica dell'artista; i *Butcher Boys* di Jane Alexander, nei quali un bizzarro pasticcio morfologico si inserisce nel dibattito politico.

Diciamo, allora, che l'ingegneria genetica, nel suo rendere il gene apolide, sganciandolo cioè dalla residenzialità tassonomica, ha dato vita a un immaginario transgenico ricco di suggestioni, ma poi l'artista l'ha utilizzato per esprimere un'esigenza segnata dall'alienazione nell'appartenenza stessa e, quindi, per sperimentare nuove forme del sentire, in una sorta di psicotropia creativa. La poetica del teriomorfo si configura come l'atto del dono, della copula, del passaggio. E tutto ciò avviene per trasversalità multidimensionali, che vanno oltre l'oggetto per inverarsi nell'epifania, ossia nella rivelazione che si realizza nell'istante stesso che si stabilizza sul supporto, per cui l'anatomia del teriomorfo è secondaria, casuale, temporanea, priva di significato: è solo il manifestarsi occasionale della coniugazione, l'emergenza di una declinazione ontologica possibile, fantasmatica, onirica, come la vita, quando il sonno della ragione genera narrazioni, scienza, tecnopoiesi, arte.

La scienza l'ha generato nei suoi laboratori, ma lo ha forse dimenticato, e lui esce dal suo confinamento per spostarsi in modo nomade negli spazi dell'occasionalità. Il teriomorfo da tempo ha abbandonato la geografia selvatica, bucolica, straordinaria; nel quotidiano sfoggia una nuova vitalità, crea mondi, perché la sua stessa presenza trasmuta persino le prospettive abituali, le rende qualcos'altro. Se vogliamo coglierne l'ispirazione, dobbiamo salpare dalle cornici umanistiche, lasciare indietro le rasserenanti plastiche della forma compiuta e stabile, della natura fondale apollinea, ciclica e armonica, e incamminarci nei territori ambivalenti, ma vitali e dionisiaci, del sublime. Nella flessione di focale, una metropolitana non è più un luogo di tran-

sito ma una nicchia,²⁶ un letto si trasforma in un fiume che fa defluire oggetti consuetudinari, un frigorifero si trasforma in una foresta pluviale, cosicché i margini abitati s'increspano in paesaggi disaccorte. Lì dimora il teriomorfo *bricoleur* che, privo di sottintesi in filigrana, messaggi in bottiglia, pascola tra rifiuti tecnologici che reinventa.

Potremmo, forse, riportare il tutto a una condizione di disagio più generale, di portata epocale, nel momento in cui si restringono gli spazi vitali dell'essere umano e cupi bagliori annunciano la fine delle magnifiche sorti progressive.²⁷ Può essere, ma è altresì evidente che nel momento in cui la scienza entra nei territori della vita, come sollecita la riflessione morale sulla liceità di ciò che diviene tecnicamente possibile, così spalanca continenti esistenziali da esplorare, e questo è sempre stato il *primum movens* dell'artista. Indubbiamente la tecnoscienza crea le condizioni di questa magmaticità rompendo le barriere del possibile: si pensi ad esempio alle ellissi della procreatica degli anni Ottanta e Novanta, con le sue pecore clonate e i patchwork chimerici. Le influenze che molti autori hanno subito dall'alchimia biologica di questa stagione sono facilmente svelabili. Pensiamo agli assemblaggi tassidermici di Thomas Grünfeld, i plausibilissimi *Manimals* fotografico-digitali di Daniel Lee [fig. 6],²⁸ o le sculture chimeriche di Patricia Piccinini [fig. 7],²⁹ che attraverso il loro iperrealismo rendono tangibili le più audaci ipotesi di meticciamento tra genoma umano e animale.

Qui è altresì evidente la differenza tra una *body art* ancora pienamente inserita all'interno della cornice umanistica, ove il corpo - per quanto deturpato, ferito o umiliato - tiene comunque saldamente in mano la scena, abitando il palcoscenico, e, al contrario, la presentazione di un corpo palcoscenico, nel paradigma postumanista, abitato dalle alterità. Assistiamo così a una metamorfosi profonda: dall'orrore del parassitismo di *Alien*,³⁰ peraltro pretesto entomologico delle abitudini delle vespe solitarie, ove il corpo invasore subisce l'infiltrazione-invasione da parte dell'alterità, all'estasi del corpo ospitale che si lascia infettare per assumere nuove sembianze. L'espressione teriomorfista del XXI

25 Dusi, Saba 2012; Siviero 2009.

26 Naldi, Marchesini, Menarini 2002; www.karinandersen.net/images/astra-raslovo.

27 Molti artisti hanno già espresso il loro pessimismo a riguardo, tra cui Andreco, artista dalla formazione scientifica che dedica la sua ricerca ai problemi ambientali e che nel 2017 ha inscenato una *Parata della Fine* al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato.

28 www.daniellee.com.

29 www.patriciapiccinini.net.

30 L'organismo xenomorfo di *Alien* è stato disegnato da H. R. Giger e realizzato da Carlo Rambaldi per il celebre film di Ridley Scott (1979).



Figura 6 Daniel Lee, *Year of the Dog*. 1993. Su concessione dell'Artista



Figura 7 Patricia Piccinini, *The Young Family*. 2002.
Silicone, fibra di vetro, cuoio, capelli umani, legno compensato,
85 × 150 × 120 cm. Collezione Bendigo Art Gallery.
Su concessione dell'Artista, di Tolarno Galleries e di Roslyn Oxley9 Gallery

secolo³¹ rappresenta a tutti gli effetti una novità estetica che non può essere paragonata a nulla di ciò che la precede, sia nell'iconografia naturalistica sia nella zoomorfia.

Anche l'ecologia ha contribuito a questa trasformazione estetica, prospettandoci un mondo post-apocalittico, epidemiologicamente instabile e mutageno, con metropoli prive della presenza umana e disseminate degli scheletri dei suoi prodotti, un ecosistema discarica, sotterraneo, dove il *lockdown*, non più temporaneo, porta la superficie antropica verso nuovi climax dominati da infestanti che crescono all'interno delle case, mutanti che si aggirano furtivamente, animali che invadono tutti gli spazi.³² La percezione della precarietà ambientale traccia scenari che hanno una ricaduta evidente nelle opere artistiche dei primi decen-

ni del XXI secolo, e anche in questo caso non si tratta di mera espressione distopica o, perlomeno non possiamo parlare solo di questa. Se nel tardo Novecento prevaleva tale atteggiamento, così non è per la seconda stagione che, viceversa, cerca il sublime nella distopia. Di certo l'immagine stessa dell'intreccio ecologico subisce una metamorfosi profonda. Lo testimoniano chiaramente gli scenari digitali evocati da Giacomo Costa [fig. 8],³³ i panorami fotografici dell'*Anthropocene Project* di Edward Burtynsky³⁴ oppure i *Pictures of Garbage* di Vik Muniz.³⁵

La visione oleografica di una natura incontaminata e statica, nel ripetersi ciclico delle stagioni e nell'orbitazione solare, quel suo essere retta da leggi inflessibili ed eterne, subisce perciò una torsione a 360 gradi. Come si evidenzia nei dipinti recenti

³¹ Sax 2013; Marchesini 2010.

³² Pievani, Lanting 2019; Weisman 2008.

³³ Costa 2020; www.giacomocosta.com.

³⁴ www.edwardburtynsky.com.

³⁵ www.vikmuniz.net/gallery/garbage.



Figura 8 Giacomo Costa, *Atmosfera n. 8*. 2019. C-print. Su concessione dell'Artista e di Guidi & Schoen Arte Contemporanea, Genova

siglati *Natura Vinxit* di Andrea Chiesi, ora la natura non si presta più a fare da fondale al protagonismo umano, ma lo sorprende e sopravanza, per cui possiamo dire che il pensiero ecologico ha influenzato una visione meno antropocentrica e parimenti di maggiore connessione dell'essere umano, in

un rapporto che appare certamente più paritetico. Sembra svanita o comunque sbiadita quella distanza con il non-umano che ha caratterizzato la modernità, cosicché la nostra presenza appare meno funambolica e ascensionale e più incasellata all'interno del magma biosferico.

3 La pandemia cibernetica

Il mondo fondale rassicurante e stabile, in cui si muove il vitruviano rinascimentale, ne esalta la volatilità prometeica, quel suo essere privo di rango e quindi libero e autopoietico, grazie alla controlateralità tellurica del palcoscenico naturale. L'umano può così immaginarsi ascensionale rispetto alla realtà, lui solo leggero e mobile. Non è possibile pensare ai predicati se non in termini di essenza, così si cerca nell'essere umano il principio stesso di quelle qualità che lo rendono misura del mondo.³⁶ L'esaltazione della purezza somatica dell'*anthropos* non solo va estratta in modo alchemico dal fondale, dando vita a due progressioni - quella lineare e storica dell'umano e quella ciclica della natura - prodromo dello sviluppo delle Due culture, ma diviene altresì principio eidetico da proiettare nella dimensione ecumenica, nelle proporzioni architettoniche come nella geometria configurativa del giardino. Possiamo pertanto parlare di un'antropoplastica umanistica.

Non esiste possibilità di contagio, in questa temperie tuttavia percorsa da grandi pestilenze e caratterizzata dalle danze macabre. Mentre la natura con la sua pesantezza armonica, come un pendolo pur oscillando ripete il suo moto, l'essere umano è tratteggiato come sul punto di spiccare

il volo verso l'iperuranio. La natura diviene così, nella sua staticità normata, il libro cui accedere per carpire informazioni attraverso interrogatori ostinati. Eppure, da questa immersione, l'essere umano esce sempre e comunque immacolato, autentico e fedele a se stesso: perlomeno così presume la focale umanistica, che perseguirà nella sua traiettoria antropocentrica, basata sulla purezza e sulla specialità dell'umano, fino a quando il secolo breve non mostrerà in modo eclatante la natura ibrida delle qualità umane. Saranno due rivoluzioni a rendere esplicito il processo infettivo da cui discende l'umano. Sbaglieremmo, tuttavia, a pensare che siano le conquiste informatiche e biotecnologiche a rendere l'essere umano un'entità ibrida: queste saranno solo la cartina di tornasole capace di mostrare in modo evidente come l'umano abbia sempre costruito cultura attraverso la contaminazione.

La rivoluzione informatica cambia però la prospettiva di lettura del rapporto con la realtà esterna, perché smaterializza il mondo in un codice binario e così facendo lo volatilizza. Pertanto, per curioso paradosso, ora è l'essere umano a provare la pesantezza del vivere, in un'assenza gravitazionale delle cose, lui a sentirsi disperso in un vuoto

36 Gehlen 2010.

cosmico di concretezza. Le cose mantengono apparentemente la loro natura strumentale, ma non sono più oggetti da tenere in mano, entità ergonomiche che si manipolano come scettri del dominio umano sulla natura, bensì assumono la forma di spazi d'immersione che chiedono all'essere umano di adeguarsi a loro. A decadere è quell'immagine leonardesca, per quanto ripetuta come un mantra e trasfigurata nell'Antropocene,³⁷ che pretendeva di ritagliare l'essere umano e incollarlo su un piano ideale, metrica e sussunzione del mondo. L'informatica cambia la prospettiva, ponendo come nuova unità di misura la conversione binaria, operando cioè un decentramento che ha un impatto equivalente alla scoperta della struttura del DNA.

Non v'è dubbio che l'invenzione del computer abbia influenzato non solo la vita delle persone, ma altresì la sperimentazione artistica, alimentando il desiderio di nuove forme di trascendenza. La svolta digitale non solo consegna agli artisti potentissimi *tools* con evidenti ricadute sulla loro estetica; in molti episodi – che tendenzialmente scollegano il lavoro artistico dalla dimensione fisica – il *medium* digitale stesso diventa l'oggetto della ricerca, come testimoniano numerosi lavori di Eva e Franco Mattes aka 0100101110101101.org, pionieri della *web-based art* consapevoli del potenziale ibridativo del digitale su corpi e menti delle persone.³⁸ La riduzione del reale in equazione della sintesi cartesiana ha già in sé i germi della traduzione in algoritmo, per questo il film *Matrix* dei fratelli Wachowski ricorda il dubbio iperbolico del filosofo francese. L'essere umano si lascia penetrare e deformare dall'influenza del mondo, in tutte le scansioni della sua somaticità. Non è solo il corpo a subire l'intrusione protesica d'interfacce che operano una *governance* sulla sua fisiologia, ma è anche la dimensione psichica stessa a essere disgregata e riorganizzata in nuove forme del vissuto.³⁹ La psichedelia lisergica di Timothy Leary, incontrando le geniali intuizioni di Steve Jobs e Steve Wozniak, darà vita a un immaginario basato sull'immersione in un *cyberspace* alternativo. È così che, a partire dagli anni Ottanta, l'umano sembra scivolare dal foglio rinascimentale e diluirsi in nuove forme di trascendenza.

L'immersione psichedelica diviene così lo spazio ordinario dell'esperienza, non più l'evento straordinario, fantasmagorico e psicopompo, ma l'assorbimento dell'umano nel macchinico, l'illusionismo che diviene ecosistema e – si badi – non più fondale capace di far emergere un corpo ben perimetrato, ma principio di dispersione dell'umano: desomatizzazione quotidiana. La tecnologia informatica, tuttavia, non fa altro che accelerare un processo che affonda le sue radici nel lontano paleolitico: la tentazione umana di cadere preda della possessione e di metamorfizzare nelle diverse strutture fenotipiche del mondo. Come ci ricorda Charles Fréger [fig. 9] con la sua importante ricerca fotografica,⁴⁰ è quel divenire uccello, lupo, orso, dell'arte sciamanica, che vede l'alterità come principio iniziatico per trasfigurare e in questo assumere sembianze, divenire cioè maschera.⁴¹ La prospettiva postumanista, sollecitata dalle nuove forme di psicotropia, ricorda una sorta di sciamanesimo post-moderno, che mette in mostra questo processo di accoglienza dell'alterità e trasmutazione dell'umano. Lo riscontriamo, ad esempio, nelle *performances* mutevoli dell'artista australiano Justin Shoulder aka Phasmahammer [figg. 10, 11], fra l'altro nel 2016 tra i protagonisti della mostra *New Romance – Art and the Post Human* al Museum of Contemporary Art Australia di Sydney. Le sue opere sono caratterizzate da un forte senso del rito, oltre che da una componente *queer* che, come spesso accade, favorisce l'idea di un'identità aperta, indeterminata, multipla, e le oscillazioni di *gender* e specie.⁴² Una crescente tendenza alla psicotropia ibridante sfavilla inoltre nei lavori di alcuni artisti-videomaker del nuovo millennio, come Andrew Thomas Huang [fig. 12]⁴³ o Jesse Kanda,⁴⁴ che spesso operano in simbiosi con musicisti e *performer* a loro volta predisposti alla metamorfosi, come Arca, FKA Twigs o la già menzionata Björk.

La tecnologia immersiva della rivoluzione digitale, che utilizza immagini ad alto contenuto di *arousal*, nella ritmica come nel cromatismo iper-reale, nel suo effetto stroboscopico facilita questo assorbimento della psiche all'interno del *medium*. Il ripetersi delle immagini induce forme di

37 Il termine *Anthropocene* è stato introdotto dal biologo Eugene F. Stoermer negli anni Ottanta e adottato dal premio Nobel Paul J. Crutzen in *Geology of Mankind* (Crutzen 2002); comparve per la prima volta in Shantser 1979. Cf. Bonneuil, Fressoz 2013; Ellis 2018; Lewis, Maslin 2018.

38 www.0100101110101101.org.

39 Greenfield 2016.

40 Fréger 2012; www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann.

41 Tonutti, Marchesini 2019.

42 www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/new-romance-art-and-the-posthuman; www.phasmahammer.com.

43 www.andrewthomashuang.com.

44 www.jessekanda.com.



Figura 9 Charles Fréger, *Chaushi, Bulgaria*, dalla serie *WILDER MANN*. 2010.
Su concessione dell'Artista



Figure 10 Justin Shoulder, *The River Eats*. 2015.
Foto: Jordan Graham. Su concessione dell'Artista



Figura 11 Justin Shoulder, *performance still* da *Carrion*. 2018.
Foto: Alex Davies. Su concessione dell'Artista

psichedelia attraverso la sollecitazione retinica e il movimento delle figure, facilitando l'estraneazione, che tuttavia non è più alienazione. Questo ci serve per comprendere come, nella seconda metà del Novecento, la tecnologia abbia gettato le basi per nuove fughe immaginifiche dell'essere umano. D'altro canto, non può essere ignorata la tradizione psicotropa, favorita dalla botanica e dalla chimica, per cui tante opere ottocentesche si erano avvalse di stati alterati di coscienza per disegnare scenari fantastici.

Di certo, la rivoluzione digitale ha influenzato in modo considerevole la poetica di questa stagione, inaugurando un'estetica dell'infezione, proprio per la centralità dell'ibrido come figura paradigmatica chiamata a descrivere tanto il protagonismo quanto la fragilità. L'interfaccia cibernetica aspira a dialogare in modo diretto con le strutture sinaptiche, onde rendere sempre più palese il significato infiltrativo della tecnologia, ma altresì per rendere possibili interventi diretti mente-mondo bypassando il corpo. La trasformazione della dimensione somatica attraverso innesti e riconfigurazioni modulari delle funzioni, resa possibile dall'interfaccia silicio-

proteina, si accompagna peraltro a un'esperienza sempre più immersiva che fluidifica il mondo e lo trascende nella rete. Il passaggio da una fruizione analogica del supporto a una digitale configura a tutti gli effetti una seconda realtà, il *cyberspace*, che esce dalla fantascienza *cyberpunk* per diventare esperienza comune dei nativi digitali, che hanno perduto il significato prassico di molte funzioni, come la musica, la fotografia, il film, il libro, il giocattolo, l'incontro *vis-à-vis* ma, in compenso, maturano nuovi comportamenti e nuove ambizioni in ambito virtuale, incentivati dal mondo del *gaming* che permette di sperimentare molteplici varianti del sé e delle proprie abilità e costituisce, a tutti gli effetti, un nuovo habitat a cui adattare i propri tessuti connettivi. Conquistare una nuova *Skin* del gioco *Fortnite*, ad esempio, vale a dire un vestito-esoscheletro terio-tecnomorfo virtuale, non solo è utile ad affrontare le sfide del gioco *online*, ma anche - e soprattutto - per essere visti, ammirati e affermati nel cyberspazio.

Questa nuova estetica, che utilizza la tecnoscienza non più come lente d'ingrandimento per interrogare la natura, ma per sondare le vie del possi-

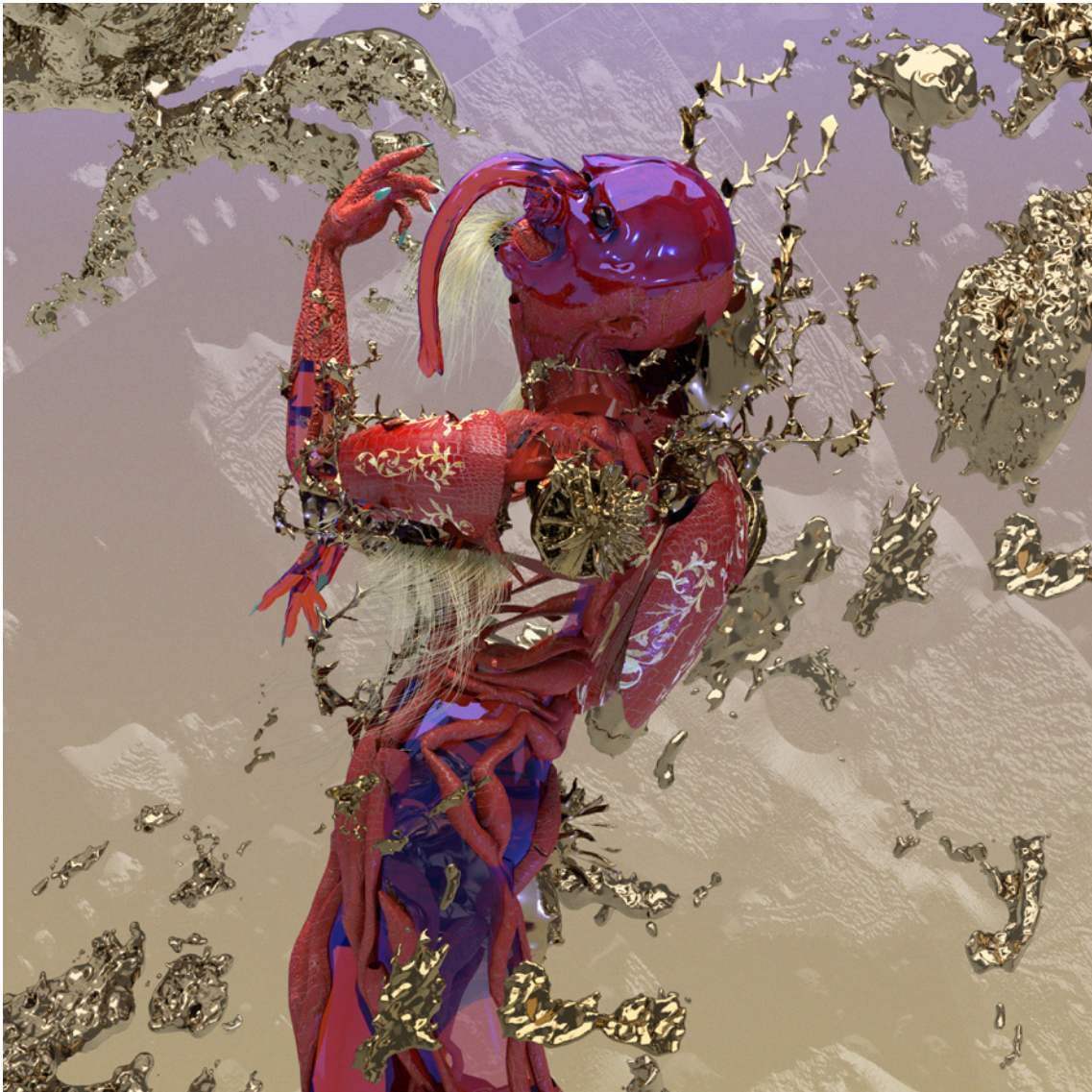


Figura 12 Andrew Thomas Huang, *Queer Morphologies*. 2017.
Digital avatar artwork. Su concessione dell'Artista

bile, vale a dire le risorse virtuali del reale, quelle cioè non ancora realizzate ma potenzialmente possibili, porta a uno slittamento profondo del bello e del sublime.⁴⁵ È un'estetica che forza le serrature del vivente e delle prospettive per cercare la bellezza nell'incompiuto, nel germinale, nella dimensione ctonia, a differenza di quel bello umanistico che

della purezza e dell'esposizione faceva bella mostra. Allo stesso modo il sublime non è più la verticalizzazione, la vertigine, il *thaumazein* dell'incontro improvviso e romantico con la grandezza che toglie il fiato, bensì diventa espressione della fragilità del mondo, della precarietà dell'esperienza, della miseria della condizione umana.

⁴⁵ Costa 1990; Marchesini 2019; Burke 2012.

Bibliografia

- Alfano Miglietti, F. (2008). *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano.
- Attimonelli, C. (2018). *Techno. Ritmi afrofuturisti*. Milano.
- Barney, M.; Spector, N. (2002). *The Cremaster Cycle*. Köln.
- Boccali, R. (2017). «L'altra corporeità. Fenomenologia dell'intreccio uomo-animale». *Animal Studies*, 16, 53-64
- Bonneuil, C.; Fressoz, J.-B. (2013). *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*. Paris.
- Burke, E. (2012). *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Palermo.
- Clair, J. (2015). *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*. Milano.
- Clynes, M.E.; Kline, N.S. (1960). «Cyborgs and Space». *Astro-nautics*, September, 26-7 and 74-6.
- Costa, G. (2020). *A Helpful Guide to Nowhere*. Bologna.
- Costa, M. (1990). *Il sublime tecnologico*. Salerno.
- Crutzen, P. (2002). «Geology of Mankind». *Nature*, 415, 23.
- Deitch, J. (1992). *Post Human*. Berlin; Stuttgart, Athens.
- Della Mirandola, P. (1942). *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*. Firenze.
- Dusi, N.; Saba, C.G. (2012). *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*. Cinisello Balsamo.
- Ellis, E.C. (2018). *Anthropocene. A Very Short Introduction*. Oxford.
- Fontcuberta, J.; Formiguera, P. (1988). *Dr. Ameisenhaufen's Fauna*. Göttingen.
- Frattarolo, E. (2015). *Lemeh42 = Catalogo della mostra* (Bologna, Galleria L'Ariete, 21-25 gennaio 2015). Albissola Marina.
- Fréger, C. (2012). *Wilder Mann*. Roma.
- Garin, E. (1952). *L'Umanesimo italiano*. Bari.
- Gehlen, A. (2010). *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano; Udine.
- Greenfield, S. (2016). *Cambiamento mentale. Come le tecnologie digitali stanno lasciando un'impronta sui nostri cervelli*. Roma.
- Griaznova, L.; Karasik, M. (eds) (2019). *CYFEST 12 = Annual International Festival of Media Arts* (Saint Petersburg, 13-24 November, 2019). s.l.: s.e.
- Kemp, M. (1994). *La scienza dell'arte, prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze.
- Lewis, S.; Maslin, M. (2018). *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*. London.
- Madesani, A. (2019). «Teoria e pratica della fotografia. Intervista con Joan Fontcuberta». *Atribune Magazine #49*, maggio/giugno, 124-5.
- Marchesini, R. (2010). *Teriomorfismo*. Bologna.
- Marchesini, R. (2019). *Estetica postumanista*. Milano.
- Marchesini, R.; Andersen, K. (2003). *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*. Bologna.
- Naldi, F.; Marchesini, R.; Menarini, R. (2002). *Karin Andersen. A trip to Lanimin Paloo = Catalogo della mostra* (Milano, Studio d'arte Cannaviello, 2002). Grottamare.
- Pedretti, C.; Antoccia, L.; Chastel, A. et al. (2000). *Leonardo, Art and Science*. Firenze.
- Pievani, T.; Lanting, F. (2019). *La Terra dopo di noi*. Roma.
- Sax, B. (2013). *Imaginary Animals. The Monstrous, the Wondrous and the Human*. London.
- Shantser, E. (1979). s.v. «The Anthropogenic System (Period)». *The Great Soviet Encyclopedia*. 3rd edition, Moscow 1970-1979, II. <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Anthropogenic+System+Period>.
- Siviero, V. (a cura di) (2009). *Degli uomini selvaggi e d'altre forasticherie*. Albissola Marina.
- Susca, V. (2016). *Les affinités connectives*. Paris.
- Tonutti, S.; Marchesini, R. (2019). *Animali magici*. Firenze; Milano.
- Vergine, L. (2004). *Il Bello e le bestie: metamorfosi, artifici e ibridi, dal mito all'immaginario scientifico*. Milano.
- Weisman, A. (2008). *Il mondo senza di noi*. Torino.
- Wells, H.G. (1898). *The War of the Worlds*. London.