

Giovanni Gurisatti

## Il cinismo dell'arte. Antropologia, etica ed estetica della *body art*

### Abstract

*In the field of aesthetics and philosophy of arts, body art is considered a moment of high explication between art and life, which finds its roots in the experimentations of the twentieth century vanguards, but that is indeed exploding during the Second Post-War period, at the core of the so-called Consumer Society. However, in order to understand the phenomenon in its complexity, it is necessary to explore both its anthropologic "transcendental" background and its ethical consistency, the prototype of which is the ancient form of the "cynic" way of being. On this basis, it is possible to aesthetically compare body art and pop art, which are opposite, but at the same time complementary, poles of the relationship between art and life in the postmodern world.*

### Keywords

*Body art, Pop art, Cynicism*

Received: 13/08/2020

Approved: 24/09/2020

Edited by: Mario Farina

© 2020 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.  
giovanni.gurisatti@unipd.it

### 1. *Antropologia: est/etica del corpo*

Se “vita”, dal punto di vista fenomenologico e antropologico, significa anzitutto “corporeità”, nella misura in cui è come corporeità e tramite la corporeità che la vita si esplica, una interrogazione sul rapporto arte-vita può concepirsi anzitutto come interrogazione sul rapporto arte-corporeità. Di tale rapporto tra arte, vita e corporeità la *body art* – e più in generale l’arte di *performance* (cfr. Fischer-Lichte 2014) – sembra essere la perfetta incarnazione estetica, in termini addirittura originari, se è vero che la “*mimesi*”, in origine, non è l’imitazione e ri-produzione di un oggetto, ma si identifica in tempo reale con il corpo stesso di colui che la esercita, nella danza, nella mimica, nel gesto rituale e teatrale (Tatar-kiewicz 1993: 307-8). Un equivoco va però subito evitato: l’idea che la *body art* – frutto estremo della connessione vita-arte, vita-forma, artista-opera, auspicata e ricercata dalle avanguardie primonovecentesche – abbia la sua origine e meta nella indistinzione, identità e indiscernibilità tra la vita dell’artista “*body*”, il suo corpo e la sua arte. Se ciò, da un lato, è vero – altrimenti non avrebbe senso parlare, appunto, di *body art*, in cui è il corpo stesso dell’artista, colto nel suo irriducibile *hic et nunc* vitale, a costituire la sua opera –, dall’altro è anche vero che ogni *performance*, anche la più estrema, apparentemente diretta, immediata, spontanea e *immanente* alla vita (orinare, defecare o masturbarsi in pubblico, per esempio), è pur sempre una *forma*, una vita messa-in-forma, un corpo messo-in-forma, una *mimesi* appunto che dal punto di vista concettuale, ontologico e antropologico presuppone comunque una *trascendenza*, cioè la distinzione, il distacco, la non-identità, dunque la *discernibilità* tra l’intenzionalità estetica dell’artista e il corpo in cui tale intenzionalità giunge a espressione. Per dirla in termini un po’ pomposi, la distinzione dell’artista rispetto a se stesso e al proprio corpo – quindi dell’opera rispetto alla vita *tout court* –, anche dove tale distinzione appare indiscernibile, è la “condizione trascendentale” affinché nel caso della *body art* si possa parlare, appunto, di arte.

Nei suoi studi di antropologia filosofica, centrati sul rapporto esclusivo – rispetto al mondo animale – che l’uomo può mantenere con il proprio corpo (dunque con la propria “vita”), Helmuth Plessner, con il concetto di “eccentricità” (cfr. Plessner 1982, 2006, 2019), ci fornisce lo strumento “trascendentale” per comprendere l’*Urphänomen* onto-antropologico che sta alla base di ogni *performance* bodyartistica: la possibilità, per l’uomo, non solo di essere, al tempo stesso, *indistinto-e-distinto* dal proprio

corpo, ma anche di assumere una posizione *terza* rispetto a tale in-distinzione, contemplandola per così dire dall'esterno. Utilizzando un'immagine in sintonia con la *body art*: nel momento stesso della sua *performance* mimico-artistica, il bodyartista è non solo attore e regista, ma anche spettatore di se stesso in quanto forma e opera. È questo l'*enigma* antropologico che rende filosoficamente affascinante la *body art*.

Che cosa significa eccentricità? Plessner (cfr. Plessner 2006: 312-7) ricorre alla distinzione canonica tra *Leib* (il corpo organico, vivente, vegetativo, bio-fisiologico, che immediatamente siamo: ogni uomo “è” passivamente il suo corpo) e *Körper* (il corpo che mediatamente possediamo come cosa, mezzo e strumento per perseguire qualsiasi tipo di obiettivo vitale: ogni uomo “ha” attivamente il suo corpo). Si può dire che rispetto alla “acentricità” del *Leib*, nel quale ci troviamo per così dire gettati, e che precede comunque ogni tipo di controllo, il *Körper* è il medesimo *Leib* però sottoposto, nei limiti del possibile, al controllo di un “centro” – è corpo vissuto trasformato in corpo agito.

Questo però accade, in una certa misura e con infinite differenze, anche in ogni animale, poiché ogni animale non solo vive il proprio corpo, ma lo *usa* per vivere (ad esempio, per cercare il nutrimento, catturare la preda e sfuggire al predatore, accoppiarsi, costruire la propria dimora, etc.) – ed è questo che lo distingue dalla pianta e, tanto più, dalla pietra. Anche l'animale quindi è sia “acentrico” sia “centrico”. Ma per quanto viva e agisca “intelligentemente”, per motivi pragmatici, la distinzione tra *Leib* e *Körper*, l'animale rimane totalmente immerso, assorbito nel rapporto *Leib-Körper*, non ne ha mai una consapevolezza trascendente, *totalmente riflessiva*, astratta, mediata, distaccata, quindi non può in alcun modo “oggettivarlo” e “rap-presentarlo” *in-quanto tale*, né a sé né ad altri. L'animale “è il portatore della propria esistenza [vita, corporeità] e tuttavia la sua esistenza non gli è data in quanto tale, non è per lui osservabile” (Plessner 2006: 263). L'uomo, invece, in virtù, appunto, di una totale riflessività oggettivante e rap-presentativa rispetto a se stesso, quindi anche al nesso vitale *Leib-Körper*, è in grado di porsi, nel medesimo istante, *al centro e alla periferia di se stesso*, cioè di decentrarsi-distaccarsi dal suo stesso centro, assumendo una posizione “eccentrica” a se stesso, il che gli consente, nel suo essere-*Leib* e avere-*Körper* – nel suo vivere – di trascender-si e di essere simultaneamente oggetto a se stesso: l'uomo

ha se stesso, sa di sé, è percettibile a se stesso e per questo è un io, il punto di fuga, collocato “dietro di sé”, della propria interiorità, che [...] forma lo spettatore

che sta di fronte allo scenario di questo ambito interiore [...]. La cosa vivente è ora realmente giunta dietro di sé [...], è in grado di distanziarsi da se stessa, di spalancare un abisso tra sé e le proprie esperienze vissute". (Plessner 2006: 314-5)

In questo senso il rapporto dell'uomo con il suo corpo è *triplice*: egli "è" *Leib* (acentrico), "ha" *Körper* (centrico), ed è, in prospettiva trascendente, "fuori" dal *Leib-Körper* (eccentrico), lo oggettiva per sé e può quindi oggettivarlo rap-presentativamente per altri – e tutto ciò *nello stesso identico momento*. È proprio per questa sua costitutiva capacità di auto-trascendimento e auto-oggettivazione rivolta sia all'interno sia all'esterno che l'uomo può essere, simultaneamente, l'attore, il regista e lo spettatore di se stesso. L'eccentricità è la condizione trascendentale della propria auto-rappresentazione.

Non è un caso che Plessner veda nell'arte mimetica per eccellenza, la recitazione, e nel suo protagonista, l'attore, il luogo precipuo d'emergenza della specificità ontoantropologica dell'umano (cfr. Plessner 1948). L'attore, infatti, *incorporando in real time* il suo ruolo, non solo usa il proprio *Körper* per la sua perfetta resa espressiva – anche la più *leiblich*, drammatica, degradante, dolorosa, erotica, morbosa, perversa, eccitante, etc. –, ma tale espressione risulta tanto più esteticamente efficace quanto più egli, all'interno del ruolo, mantiene "eccentricamente" il *distacco* da esso, in una inesauribile *presence à soi*: "Egli stesso è il suo proprio mezzo", scrive Plessner,

cioè scinde se stesso in se stesso, però, per restare nella parte, rimane, al di qua della scissione, ben saldo dietro la figura che incorpora. Non può perdersi nella scissione – come lo schizofrenico e l'isterico – ma, con il controllo sull'incorporazione plastica, deve mantenere il distacco da essa. *Solo* in tale distacco egli recita. [...] Egli è, solo nella misura in cui si *ha*. (Plessner 1948: 408-9)

Nel momento della recitazione l'interprete-incorporante è massimamente vicino a se stesso (al corpo, alla vita), ma è nel contempo altrettanto distante sia da se stesso sia dalla propria parte, si vede cioè da "dentro" (l'attore), ma anche "dall'alto" (il regista) e "da davanti" (lo spettatore). È in virtù di questa triplice-complessa posizionalità trascendente rispetto al proprio corpo che la *performance* attoriale – naturalmente artificiale e mediamente immediata – acquista la sua qualità ed efficacia *estetica*, cioè artistica, di cui altrimenti andrebbe perduto il carattere intenzionalmente rap-presentativo, simbolico. Anche negli animali infatti vi sono forme di mimetismo (si pensi ai camuffamenti difensivi od offensivi) e di "recitazione" rituale (ad es. i rituali amorosi o di gerarchia); mentre

però l'animale si identifica totalmente con l'istintivo "meccanismo" mimetico del suo corpo, ovvero è, con una reazione istintiva, *automaticamente* questo comportamento innato, non se ne può distaccare, né può mutarlo o *giocare* liberamente e gratuitamente con esso, ma lo applica nella sua strategia vitale – in pratica: *non recita*, cioè non ha in suo libero potere la possibilità di "fingere" e di "atteggiarsi" oppure no (cfr. Plessner 2019: 163-4) –, l'uomo, in virtù della sua capacità eccentrica di oggettivazione e auto-oggettivazione, può (nel caso dell'attore) rap-presentare e re-citare (in tedesco: *spielen*, giocare) se stesso nel proprio ruolo, e, soprattutto, può farlo non solo per perseguire un qualsiasi scopo utilitario, strategicamente biocentrato (ad es. il cacciatore che si mimetizza da animale per ingannare la preda), ma anche per dare libera, gratuita espressione anti-biotica, simbolico-performativa *di sé* tramite il corpo (ad es. il danzatore che danza camuffato da animale per rafforzare il proprio spirito [cfr. Gurisatti 2018: 22-4]).

Ciò che importa, dal punto di vista concettuale, è che per Plessner il comportamento mimico "incorporante" dell'attore – l'eccentricità del suo essere vicino e presente (immanente) a se stesso distaccandosi e differenziandosi da (trascendendo) se stesso – non ha una valenza solo estetica, ma anche *etica*, costituisce cioè quella specifica "dignità" dell'uomo (Plessner 1948: 416) che lo rende non assiologicamente superiore ma ontologicamente differente da tutte le altre specie viventi: *la capacità di trascendere la sua mera vita-corporeità in virtù della sua libertà di rappresentar(se)la in quanto tale, quindi prendendo liberamente posizione nei suoi confronti*. È questo l'*Urphänomen* prettamente est/etico che l'attore – colto dal punto di vista strettamente onto-antropologico – mette in scena, la (ripetiamo) condizione trascendentale di ogni arte *del* corpo.

Ed è evidente come questa peculiare dimensione est/etica dell'umano possa raggiungere la sua acme proprio in quella specifica forma di "attorialità" formativa e performativa che è la *body art*, in cui l'artista, incorporando se stesso, rap-presenta e re-cita se stesso in quanto opera, portando spesso all'*estremo* – e in modo all'apparenza affatto immersivo e immanente – quella eccentricità e trascendenza a se stesso che è il tratto più caratteristico della *humanitas* dell'uomo – e ciò del tutto a prescindere dal significato simbolico-concettuale che egli o altri possono attribuire alla sua *performance*.

## 2. *Etica: l'arte di farsi cane*

Nelle sue tarde ricerche dedicate alla cura di sé, all'arte del vivere e all'estetica dell'esistenza (cfr. Foucault 1984, 1985, 2003, 2005, 2011), Foucault traccia le linee di una est/etica della corporeità che, dal punto di vista teoretico, appare in sintonia con i presupposti dell'antropologia filosofica plessneriana, benché tradotta su un piano maggiormente etico-esistenziale. Mentre infatti Plessner si concentra soprattutto sugli aspetti sociologici "funzionali" dell'eccentricità (cfr. Plessner 2019: 127-61), ciò di cui Foucault va alla ricerca indagando l'antichità ellenistico-romana è una "stilistica dell'esistenza" (l'idea stessa che possa darsi uno "stile di vita" è un'idea est/etica, che, nel segno della *Bildung*, coniuga appunto forma-e-vita) in cui spiritualità e corporeità, *psiche* e *soma*, *ethos* e *aisthesis* non siano contrapposti – come nel platonismo e nel cristianesimo<sup>1</sup> – ma costituiscano l'indissolubile polarità dinamica, circolare-coesistenziale, interna all'unità del Sé psicofisico (da non confondersi con l'"Io" dell'idealismo). In contrasto sia con un'etica metafisicamente sbilanciata sull'anima distinta dal corpo sia con un'estetica teoreticisticamente sbilanciata sull'opera d'arte in quanto oggetto staccato dall'artista che lo produce (cfr. Foucault 2011: 160-1) si apre la possibilità di un'arte della vita stessa in quanto soggetto-oggetto di una forma estetica, quindi *opera corporea*, che il soggetto (il Sé) esercita principalmente in tre modi (cfr. Gurisatti 2016: 234-53):

1) come autoetopoiesi: *epimeleia heautou*, *techne tou biou*, *ars vivendi* in quanto arte (*techne*) della cura, della cultura e della formazione (*poiesis*) di sé (del proprio *ethos*), cioè della propria vita come modo di essere e di comportarsi: dare forma e stile alla propria vita come l'artista dà forma e stile a un'opera d'arte;

<sup>1</sup> Detto *en passant*, ci sembra di grande rilevanza teoretica e storico-filosofica il fatto che Foucault, pur vantando ascendenze nietzscheane, non prenda affatto partito in senso antiplatonico e anticristiano per una liberatoria esaltazione "dionisiaca" del *bios*, del corpo, degli istinti, delle passioni, dell'inconscio, etc., ma punti sempre, nella medesima prospettiva critica, al *governo* consapevole del corpo, degli istinti e delle passioni – un governo *plastico* e *formativo* che, pur avendo uno statuto razionale, non ha nulla a che fare con un controllo dittatoriale del Sé, né tantomeno con una repressione e rimozione dispotica dei suoi elementi irrazionali: "La preoccupazione di se stessi, la cura di sé, hanno come fine la costituzione di un *ethos*, di un modo di essere, di un modo di fare e di un modo di comportarsi che corrispondono ad alcuni principi razionali e che fondano l'esercizio della libertà intesa come indipendenza; lo studio delle pratiche di sé è quindi lo studio di forme concrete [...] assunte dalla cura del sé nel suo ruolo etopoietico" (Foucault 2011: 319n.).

- 2) come esercizio: autoetopoiesi in cui il corpo non è l'ostacolo, ma il *medium* e il luogo della *cura sui*, che deve *necessariamente* passare per il corpo, con forme di meditazione che non hanno solo un carattere mentale o discorsivo, ma sono, appunto, *esercizi*, pratiche fisiche, prove finalizzate alla formazione di un soggetto “che deve caratterizzarsi attraverso la capacità di dominare le forze che si scatenano in lui, di mantenere la libera disposizione della propria energia e di fare della propria vita un'opera” (Foucault 1984: 143);
- 3) come espressione: l'autoetopoiesi, l'*ethos* formato (il Sé psicofisico come opera *gebildet*) deve esprimersi visivamente, essere oggetto di *aisthesis*, cioè poter essere *percepito* in quanto *Bild* e *Gestaltung*, appreso con i sensi, concretamente, vivamente sperimentato *hic et nunc* e *vis-à-vis* nelle sue manifestazioni e performance corporee.

L'est/etica dell'esistenza intesa, dunque, come autoetopoiesi, esercizio ed espressione di sé, che attribuisce forma e stile alla “*body art*” del soggetto epimeletico, si dà per Foucault nei termini della *parresia*, cioè della franchezza, trasparenza, apertura di cuore, *assoluta libertà* di “dire tutto”, “mostrare tutto”, con il massimo di *verità* possibile: il parresiaste è *alethes* in quanto non nasconde, non dissimula, non inganna, suggerendo la sua integrità etica con il suo comportamento estetico, visibile e corporeo:

È necessario che la parresia [...] sia suggellata dal comportamento da lui osservato e dal modo in cui effettivamente egli vive. [...] Dire quello che si pensa, pensare quello che si dice; far sì che il linguaggio sia d'accordo con il comportamento. [...] [La parresia consiste] proprio in questa *adaequatio* tra il soggetto che parla e che dice la verità, e il soggetto che agisce, e si comporta come esige tale verità. (Foucault 2003: 363)

Solo in virtù di tale *parresia* al tempo stesso etica ed estetica il soggetto agente può ottenere un effetto *psicagogico* (da *psiche*, “anima”, e *agogos*, “conduttore”) su coloro che assistono alla sua *performance* aleturgica, il cui scopo è sì quello di educarli, ma nel senso di *educerli* (“trarli fuori, farli uscire, condurli fuori, guidarli via”) da una condizione di *stultitia* e *incuria sui*, da intendersi innanzitutto come uno stato di dipendenza nei confronti di motivi, convenzioni, abitudini, illusioni, etc., che alimentano una condizione di illibertà e assoggettamento (cfr. Foucault 2003: 114-8). A tal fine possono non bastare parole, esortazioni, ammonimenti, insegnamenti, pareri, ed è qui che il corpo formato, performante-performativo, dunque espressivo può esercitare un *surplus* di urto, impatto, turbamento che, solo, può indurre una salutare *epistrophe* negli astanti. Ed è

proprio questa chocante centralità del corpo psicagogicamente posto in primo piano che, unita al discorso, può comportare una componente di *rischio e pericolo* per il parresiaste:

Colui che usa la *parresia* è riconosciuto per tale, e merita considerazione come *parresiastes*, solo se il fatto di dire [mostrare] la verità comporta per lui un pericolo. [...] Il *parresiastes* è qualcuno che corre un rischio, [anche se] non sempre è il rischio della vita. [...] La *parresia* dunque è legata al coraggio di fronte al pericolo: essa richiede propriamente il coraggio di dire [mostrare] la verità a dispetto di un qualche pericolo [...]. La funzione della *parresia* non è di dimostrare la verità a qualcun altro, ma è quella di esercitare una *critica*: una critica dell'interlocutore, o anche di se stesso. "Questo è quello che fai e questo è quello che pensi; ma questo è quello che non dovresti fare e che non dovresti pensare". "Questo è il modo in cui agisci, ma quell'altro è il modo in cui dovresti agire". [...] La *parresia* è una forma di critica, verso gli altri o verso se stesso, ma sempre in una posizione in cui colui che parla o che confessa è in una condizione di inferiorità rispetto all'interlocutore. Il *parresiastes* è sempre meno potente della persona a cui sta parlando. La parresia viene dal "basso", ed è diretta verso l'"alto". (Foucault 2005: 6-8)

Esattamente la medesima "eccentricità" che gli consente di essere autoetopietico e di dare uno stile alla propria vita, nonché di fare della propria vita un'opera d'arte, consente al "body artist" parresiastico di mettere consapevolmente ed est/eticamente a rischio se stesso e il proprio corpo in funzione aleturgica e critico-psicagogica, portando all'estremo la rappresentazione, recitazione, incorporazione e teatralizzazione di sé. È appunto questo che accade, per Foucault, nel parresiaste estremo dell'antichità, il "cinico", della cui parresia egli sottolinea i caratteri ribelli e antinomici, irriverenti e dissacranti, in quanto votata alla testimonianza "militante" e sovversiva di una "vera vita" e di un "mondo altro" rispetto a quello del conformismo dominante ("Essere il testimone vivente della verità: con il suo corpo, con la sua vita, con i suoi gesti [...]. Il nucleo storico più importante del cinismo: sapere che la vera vita sarà la vita di verità, che manifesta la verità, che pratica la verità nel rapporto con sé e con gli altri" [Foucault 2011: 171 e 298n]):

Che cos'è la vita impudica [del cinico] se non la continuazione, la prosecuzione, ma anche il rovesciamento e l'inversione scandalosa della vita di chi non dissimula? Questo *bios alethes*, questa vita nell'*aletheia* [...], è una vita priva di dissimulazione, che non cela nulla: una vita nella quale non si ha vergogna di nulla. Ebbene, questa vita, al limite, è la vita svergognata del cane cinico. [...] [È] il capovolgimento scandaloso, polemico e violento della vita diritta, della vita che obbedisce alla legge (al *nomos*). (Foucault 2011: 235)

Al di là delle affinità e differenze tra le privazioni e umiliazioni dei cinici e quelle dei monaci cenobiti, i santi anacoreti, i movimenti spirituali del Medioevo, gli ordini mendicanti, etc. (cfr. Foucault 2011: 170-1, 177 sgg., 299 sgg.), ciò che importa sottolineare qui sono tre aspetti dello *scandalo* (da *skandalon*, “trappola, insidia, inciampo, tentazione, molestia”, da *skandalizo*, “far inciampare, cadere, tendere trappole, molestare, urtare”) costituito dal cinismo (“esercitare nella vita e attraverso la vita lo scandalo della verità: è questo il nucleo centrale del cinismo. [...] La forma d'esistenza come scandalo vivente della verità” [Foucault 2011: 171, 177]):

- 1) ciò che scandalizza, urta e molesta nel cinico è, ovviamente, anzitutto il modo immediato, eclatante e selvaggio in cui la sua corporeità esprime l'esistenza ridotta a se stessa e ai suoi caratteri più elementari: nudità, povertà, frugalità, erranza, solitudine, sporcizia, accattonaggio, impudicizia, lussuria, etc. La sua è la vita “di chi fa in pubblico e davanti agli occhi di tutti ciò che solo i cani e gli animali osano fare, e che gli uomini normalmente nascondono. La vita da cinico è una vita da cane in quanto vita impudica” (Foucault 2011: 234). Il cinico scandalizza in quanto è *un cane e vive come un cane* (in latino *cynicus* significa “cinico”, ma anche “canino”, dal greco *kynos*, genitivo di *kyon*, “cane”; *kyon* usato anche come riprovazione per “sfrontatezza, audacia, impudenza”), e la sua vita è urtante e molesta poiché brutta, volgare, ripugnante, disgustosa agli occhi del conformista; la sua è una scandalosa, provocante, pericolosa presenza di una vita *altra* dentro la vita: “Attraverso un passaggio al limite e senza rotture, [egli mostra] una vita che è esattamente il contrario di quella tradizionalmente riconosciuta come la vera vita. E lo [fa] spingendo queste stesse tematiche fino al loro limite estremo” (Foucault 2011: 220);
- 2) ma ancora più scandaloso, urtante, molesto, provocante e pericoloso appare il fatto che il cinico – eccentricamente – è *cane, si ha come cane, fa il cane e si vede come cane* (è attore, regista e spettatore di se stesso) nell'attuazione di un'animalità *liberamente scelta, praticata e interpretata*, non nel senso (assoggettato) dell'umiltà cristiana, ma in quello (auto-soggettivo) di un'umiliazione est/eticamente e artisticamente *teatralizzata e stilizzata*. In quanto pubblica “messa in forma, messa in scena” (Foucault 2011: 243), la sua caninità costituisce una “smorfia” parodiale e caricaturale, ironica e sarcastica, parodistica e parossistica il cui unico scopo parresiastico è “quello di rompere con la consuetudine, di cambiarla, di infrangere le regole, le abitudini, le convenzioni e le leggi” (Foucault 2011: 233). Il cinico non è solo nudo, povero, sporco, inerme, ma è anche orgoglioso, sfrontato, tracotante, aggressivo *come un ani-*

male (“Diogene parte con il suo osso, poi torna e piscia sui convitati, proprio come un cane” [Foucault 2011: 251]); la sua vita trascendente opposta all’altrui immanenza

è un combattimento, un’aggressione esplicita, volontaria e costante che si rivolge all’umanità in generale, all’umanità nella sua vita reale, con la prospettiva o l’obiettivo di cambiarla: cambiarla nel suo atteggiamento morale (nel suo *ethos*), ma cambiarla, al tempo stesso e perciò stesso, nelle sue abitudini, nelle sue convenzioni, nei suoi modi di vivere. (Foucault 2011: 268)

3) Infine, scandaloso e urtante in senso ancora più profondo appare il fatto che la *performance* “senza pudore, senza vergogna, senza rispetto” del cinico, proprio in quanto frutto est/etico di una *ars vivendi* e di uno *stile* di vita anti-nomici, sia in realtà un *esercizio asketico* di compiuta libertà, indipendenza, autarchia e padronanza su di sé che – in quanto espressione eccentrica di massima dignità umana – ribalta l’umiliazione in *sovranità*: “Tutto ciò che è durezza dell’esistenza” scrive Foucault “tutto ciò che è privazione e frustrazione, si capovolge in un esercizio positivo della sovranità di sé su se stessi” (Foucault 2011: 292). Questo è il punto: nel *bios kynikos* l’animalità, la corporeità, la fisicità, non sono un dato passivo, subito, vissuto, un mero *Erlebnis* – altrimenti non ci sarebbe forma-mimesi –, bensì, come si è detto, un esercizio, una prova, una sfida, una forma di meditazione e di espressione, un modo di essere (*ethos*) e di apparire (*aisthesis*), in definitiva un vero e proprio “modello morale” che ha senso sia autopietico che eteropietico:

*L’animalità è un esercizio.* È un compito per se stessi e al contempo uno scandalo per gli altri. [...] Esercitare una perfetta padronanza su di sé, testimoniarla agli altri e attraverso questa testimonianza aiutarli, guidarli, servire loro da esempio e da modello: questi non sono che i differenti aspetti di una sola e medesima sovranità. Essere padroni di sé ed essere utili agli altri, [...] fornire agli altri l’aiuto di cui hanno bisogno nei loro disagi, nelle loro difficoltà o eventualmente nelle loro sciagure. [...] La vera vita come esercizio della sovranità su di sé che rappresenta al tempo stesso un beneficio elargito agli altri. (Foucault 2011: 255, 261)

In definitiva, è *per non essere inferiori agli animali* – cioè per essere massimamente uomini – che si può eccentricamente assumere l’animalità come “forma prescrittiva” della vita: il corpo non è un dato elementare-naturale “desiderante” in cui regredire, ma il *medium* di una conversione di stile e di un trascendimento est/etico di se stessi, all’apice della propria umanità.

### 3. Estetica: il cinismo dell'arte

Per Foucault la pratica di vita aleturgica e parresiastica del cinico si identifica con il dire, anzi con il *mostrare ed esibire* “teatralmente” – in modo ostentatamente spudorato, ma con stile e forma – il vero senza vergogna né timore, senza limiti e con un coraggio e un’audacia che possono rovesciarsi in “un’intollerabile *insolentia*” (da *in-solentem*; cfr. *solere*, “essere solito, abituale, condiviso”, quindi *insolens*, “insolito, non abituale”, ma anche “smodato, eccessivo, sfacciato, insolente”). Cfr. Foucault 2011: 163). L’arte di farsi cane tende, nella sua sfrontata ostensione, a ottenere un effetto formativo, psicagogico e performativo su di sé e sugli altri, come accade per ogni opera d’arte, dove nel cinico l’opera cui dare forma performativa sono la vita e il corpo del soggetto stesso: perciò il cinico è, *in nuce*, l’archetipo-prototipo est/etico di ogni moderno *performer* e *body artist*, del tutto a prescindere in linea teorica dalle declinazioni effettive – più o meno aggressive o meditative, clamorose o concettuali – delle varie performance.

Nel suo riferimento al cinismo dell’arte, Foucault non si riferisce specificamente alla *body art*, ma a Baudelaire, Bacon, Beckett, etc. Nondimeno, l’intrinseca *bruttezza* concettuale (già di per sé modernamente “anti-classica”, anti-artistica e anti-estetica, dunque “protoavanguardistica”) del *bios kynikos* ben si concilia con la tensione dell’arte e della vita d’artista “come opera d’arte essa stessa” a svolgere la funzione aleturgico-parresiastica, dunque *critica*,

di messa a nudo, di smascheramento, di ripulitura, di scavo, di riduzione violenta alla dimensione elementare dell’esistenza [...], [costituendosi] come il luogo dell’irruzione di ciò che è inferiore, basso, di ciò che, in una cultura, non ha il diritto o almeno la possibilità di esprimersi. [...] L’arte come luogo dell’irruzione dell’elementare, come messa a nudo dell’esistenza. (Foucault 2011: 184-5)

Ci pare che queste parole si adattino tanto più alla *body art*, in particolare degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Nel suo caso specifico, l’arte della nudità e del denudamento aggredisce e rifiuta ogni valore e canone estetico e con esso ogni valore e norma sociale-culturale mettendone sfrontatamente, parossisticamente e parodisticamente a nudo la falsità, la *stultitia* e la disumanità. “L’arte moderna” scrive ancora Foucault

ha una funzione che potremmo chiamare essenzialmente anticultural. Bisogna contrapporre, al consenso della cultura, il coraggio dell'arte nella sua barbara verità. *L'arte moderna è il cinismo nella cultura, è il cinismo della cultura che si rivolto contro se stessa.* È soprattutto nell'arte, anche se non solo in essa, che si concentrano, nel mondo moderno, nel nostro mondo, le forme più intense di un dire-il-vero che accetta il coraggio e il rischio di ferire. (Foucault 2011: 185, corsivo mio)

Esattamente come il cinico antico, il moderno *performer* aggredisce – in modo ora *hard* ora *soft* – la società a lui contemporanea, “ulula, ringhia e abbaia” concettualmente contro di essa per cambiarla nelle sue abitudini, nelle sue convenzioni, nei suoi modi di vivere.

Non è possibile, in questa sede, ripercorrere nemmeno di sfuggita – come del resto è già stato fatto, con ampia documentazione (cfr. Macrì 1996, Savoca 1999, Vergine: 2000, Warr 2010, O'Reilly 2011, Baldacci-Vetese 2012, Abramović 2018) – le varie tipologie di *performance* (rituali, liberatorie, ideologiche, concettuali, asketiche, meditative, etc.) che hanno caratterizzato la *body art*, né è possibile esaurire la lista di gesti e azioni “ciniche” in cui si sono incarnate le varie poetiche dei grandi protagonisti (e protagonisti) dell’arte di *performance*, dagli azionisti viennesi (Nitsch, Brus, Mühl, Schwarzkogler) a Ron Athey e Fakir Musafar, da Vito Acconci a Paul McCarthy e Franko B, da Carolee Schneemann a Valie Export, Yoko Ono, Jana Sterbak e Ana Medieta, da Marina Abramović a Gina Pane e Orlan, da Chris Burden a Joseph Beuys e Oleg Kulik: nudità, anzitutto, e poi autoumiliazioni, mortificazioni di sé, atti sadomasochistici, autotorture, sevizie, brutalità, ferimenti, incisioni, con sanguinamenti, oscenità con emissione di fluidi e sostanze organiche, defecazioni, masturbazioni e copulazioni, atti erotici e autoerotici, autocostrizioni con esposizione al dolore, alla violenza, alla sporcizia, alla fame, privazioni di spazio e movimento, prove estreme di autocontrollo e resistenza alla sofferenza (celebre la *performance Shoot* in cui, nel 1971, Chris Burden si fece sparare a un braccio con un fucile da distanza ravvicinata), allo sforzo, allo stress, e così via. “Eventi” cronotopici, *hic et nunc*, che si svolgono sempre a diretto contatto con il pubblico (o dinanzi a un apparecchio foto-cinematografico destinato alla diffusione dell’evento [cfr. Grazioli 1998: 291-341, Savoca 1999: 154-75, Madesani 2005: 233-51, O'Reilly 2011]), e sempre senza veli e censure – il che creò non pochi problemi di “ordine pubblico” ai *performer*. Non mancano all’appello cani e simili: nel 1968, nell’aula magna dell’Università di Vienna, Günter Brus si denudò completamente, salì in piedi su una sedia, e dopo essersi tagliato il petto e una coscia con un rasoio urinò in un bicchiere da cui poi bevve, defecò e si cosparse il corpo di escrementi, quindi si stese sul pavimento intonando l’inno nazionale

austriaco; nello stesso anno Valie Export portò a spasso per le strade di Vienna il compagno Peter Weibel tenendolo al guinzaglio; in *Trademark*, del 1970, Vito Acconci si morsò tutte le parti del corpo che riusciva a raggiungere; nel 1974 Joseph Beuys convissé per una settimana in uno spazio delimitato con un coyote selvatico; nel 1997 Oleg Kulik (che “incorpora” spesso il cane nelle sue opere), in *I bite America and America bites me*, per due settimane rimase in mostra in una galleria newyorkese in una sorta di gabbia-canile camminando a quattro zampe, mangiando da una ciotola, abbaiano, ringhiando, defecando e urinando in pubblico; dal 2002 al 2007 William Pope.L ha percorso interamente Broadway strisciando e trascinandosi per terra tra i passanti... “Chi manifesta ostilità di fronte a queste operazioni non può comunque fare a meno di restare impressionato da ciò che condanna. Proverà repulsione ma verrà disturbato nel profondo. Respingerà queste pratiche e ne sarà attratto; sentirà la fascinazione dello spettacolo e l’*impulso a confessare*” (Vergine 2000: 16).

Ora, del tutto a prescindere dalle “poetiche” dei singoli artisti – cioè dal significato simbolico che ciascuno di essi attribuisce alla propria *performance* (non è questo il nostro tema), nonché alle forme specifiche in cui ciò avviene – ciò che dal punto di vista concettuale ci interessa ribadire è che proprio là dove il limite tra arte e vita, arte e corpo appare completamente infranto nella più compiuta immanenza di sé a se stessi, con la conseguente dissoluzione del carattere mimetico-rappresentativo “trascendente” del gesto artistico, emerge all’opposto – esattamente nel senso della *humanitas* eccentrica ed etopoietica di Plessner e Foucault – la sua più compiuta realizzazione etica (psicagogica) ed estetica (espressiva), dato che, in termini onto-antropologici, nessuno più del *body artist* può dirsi, al contempo, “attore, regista e spettatore” di se stesso come propria opera. Lo dice bene Marina Abramović (che qui citiamo come *summa* di varie esperienze di *performance*, sempre interrelate con una profonda ricerca interiore) quando, nella sua autobiografia *Attraversare i muri* (Abramović 2018a), rievoca *Rhythm 0*, la celeberrima *performance* da lei attuata nel 1975 presso lo Studio Morra di Napoli<sup>2</sup>; da vittima del pubblico (e di sé) ella ne diventa sovrana:

<sup>2</sup> Secondo un rigoroso copione, l’artista invitò il pubblico a “usare a piacere” su di lei, per la durata di sei ore e sotto la sua totale responsabilità, 72 oggetti di vario genere, tra cui una pistola carica, una sega, un’acetta, un bastone, un coltello, un bisturi, una frusta, un cavo di metallo, un osso, lamette, catene, chiodi, aghi, forbici, etc. Fu denudata dal pubblico e sottoposta a varie sevizie e umiliazioni, via via sempre più intensive, rimanendo impensabile fino alla (forzata) conclusione della *performance*.

Ero in uno stato pietoso: mezza nuda, sanguinante, con i capelli bagnati. A quel punto accadde una cosa strana: d'un tratto quelli che erano lì ebbero paura di me. [...] Quello che era successo [...] era la *performance*. E l'essenza della *performance* è che il pubblico e il *performer* realizzano l'opera insieme. Volevo testare fino a che punto sarebbe arrivato il pubblico se io non avessi fatto nulla. [...] Come in tutte le mie altre performance, in *Rhythm 0* non facevo che inscenare [le paure della sofferenza e della morte] per il pubblico: usandone l'energia per spingere il mio corpo il più lontano possibile. Facendo ciò, liberai me stessa dalle mie paure. E mentre succedeva, divenni uno specchio per il pubblico. (Abramović 2018: 87-8)

E ciò vale tanto più in altre *performance* altrettanto celebri della Abramović, che hanno fatto la storia della *body art* – ad esempio *Rhythm 10* (1973), *Rhythm 5* (1974), *Rhythm 4* (1974), *Lips of Thomas* (1975), *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* (1975) – in cui è l'artista stessa a tormentare e a *rischiare* se stessa sottoponendosi a violente prove di resistenza secondo un copione predefinito e “recitato” fin nel minimo dettaglio. Lo splendido *Balkan baroque* (1997) è solo il perfetto *Gesamtkunstwerk* auto-eteropoietico che segna l'apice della carriera dell'artista.

In sintesi: come l’“essere e farsi cane” del cinico, nella sua apparente degradata spontaneità e naturalezza “animale”, altro non è che un rigoroso esercizio meditativo che richiede all’opposto grandi qualità est/etiche – formative e performative –, così l’“essere e farsi corpo” del *performer*, anche nelle sue espressioni più estreme ed eccessive, consiste comunque in una messa in forma e in scena, in una consapevole *drammatizzazione e stilizzazione* del proprio Sé psicofisico, che implica (tanto più dove il corpo dell’artista viene ferito, lacerato, torturato, umiliato, messo in pericolo dall’artista stesso) una suprema capacità “plessneriana” di giocare/recitare (*spielen*) con il proprio *Leib-Körper*, essendo l’artista al tempo stesso totalmente “dentro” il *Leib* (nessuno può dubitare che la violenza sia violenza, il sangue sangue, il dolore dolore, la sporcizia sporcizia, la fisicità fisicità, il rischio rischio) e totalmente “fuori” dal *Körper* (nessuno può dubitare del carattere di libera e consapevole “esibizione” volontaria della *performance*, anche la più assurda, e del suo significato espressamente simbolico): non solo soggetto-oggetto di se stesso, ma “trascendentalmente” attore, regista e spettatore di questa sua duplicità.

È per questo che, con scandalo dell'uomo comune, che percepisce *pour cause* solo gli aspetti all'apparenza spontanei, estemporanei, immediati, informi e deformi, di provocazione, scandalo, trasgressione, *choc*, etc., della *performance*, nell'ambito della *body art* emergono termini assai più impegnativi come “rito”, “rituale”, “cerimoniale”, “sacrificio” (in

senso mistico, ascetico, sacrale-religioso); “atarassia”, “apatia”, “autarchia”, “padronanza”, “indifferenza” (in senso asketico, di esercizio, con riferimento a cinici e stoici); “meditazione”, “riflessione”, “contemplazione” (nel senso ascetico delle culture orientali); “sperimentazione”, “elaborazione”, “manipolazione” al limite di sé (nel senso delle pratiche asketico-atletiche di sé); “concettualizzazione”, “rappresentazione”, “iconizzazione” (nel senso delle pratiche asketico-estetiche di sé). *Intrinsecamente* ascetico-asketica è la *body art* in quanto – quale che sia il senso simbolico delle singole opere – implica *comunque* una disciplina, un *training* psicofisico, giacché il concetto stesso di *performance* richiama l’idea del *rigore* e della concentrazione su di sé dell’atletismo e del *gymnazein*, e il *body artist* riprende talora alla lettera le pratiche di “meditazione” tipiche della *techne tou biou*, anche quando il governo di sé e della propria fisicità si dà (ad esempio nella *performance* fisiologica, sessuale, sadomasochistica, perversa, autolesionista, etc.) come totale disinibizione di sé, dei propri istinti e della propria carne: proprio nell’apparente catastrofe immanentistica di sé il *body artist* esibisce la sua piena sovranità su di sé – la trascendenza “eautocratica” del suo stile espressivo.

Per questo la *body art* è *intrinsecamente* aleturgica e parresiastica – indipendentemente dal tipo di verità che i singoli *performer* intendono esprimere, e, certo, tenuto conto delle innumerevoli forme di mistificazione, esibizionismo e cialtroneria che l’hanno inquinata e molestata –, giacché il *body artist* mette in gioco tutto se stesso con assoluta franchezza, trasparenza, libertà, prendendosi totalmente il rischio oggettivo e soggettivo (la storia della *body art* è contrassegnata non solo da arresti, denunce, repressioni e censure, ma anche da serie conseguenze – talora addirittura letali – subite per propria mano dai *performer*) di una tale esibizione, che vuol essere, in primo luogo, radicalmente e scandalosamente *vera*. Se così non fosse, infatti, la *body art* non potrebbe pretendere il suo compito eteropoietico e performativo, né il *body artist* potrebbe ottenere quell’effetto-*choc* destrutturante e catartico sul pubblico che lo coinvolge a livello globale: mentale, emozionale e fisico, inducendo in esso – come dovrebbe essere per ogni opera d’arte che si rispetti – profonde trasformazioni non solo spirituali ed etiche, ma ideologiche e politiche.

Intesa in termini concettuali, *in nuce*, dal punto di vista antropologico, etico ed estetico, la *body art* può essere concepita come la testimonianza *estrema*, paradossale e pericolosa del carattere eccentrico, trascendente, eterotopico, dell’arte rispetto alla vita, e ciò proprio là dove l’arte sembra identificarsi *tout court* con la vita stessa, quindi *svanire* nell’immanenza di quest’ultima.

#### 4. Arte e vita: pop art e body art

Com'è noto, nel Novecento l'arte del secondo dopoguerra – dal 1955 al 1970, in Inghilterra e, soprattutto, negli Stati Uniti – si sviluppa nel segno della *pop art*. Anche in questo caso, come in quello della *body art*, si può parlare di una realizzazione estrema, parossistica, della tendenza già presente nelle avanguardie del primo Novecento – si pensi anzitutto al dadaismo e a Duchamp, che possono essere considerati i capostipiti di entrambe le tendenze – a realizzare *tout court* il rapporto arte-vita. Tuttavia la *pop art* si pone nei confronti della “vita” in termini diametralmente opposti alla *body art*: essa non “ulula, ringhia, abbaia” contro la società del *kitsch*, della pubblicità, dei media, dello spettacolo, dunque del conformismo e della omologazione di massa, ma “flirta” ludicamente con essa, introiettandone, esaltandoli ironicamente, i meccanismi comunicativi e le convenzioni di fondo:

Il fascino della pubblicità, della pittura di manifesti anche cinematografici, della confezione dei beni di consumo, la voglia di banalità, semplicità, di cose apparentemente irrilevanti e normali, e comunque superficiali [...]. La *pop art* può essere messa in rapporto con tutte le correnti di realismo della storia dell'arte che intendevano rappresentare in modo armonioso e senza spigoli le contraddizioni e le assurdità del mondo reale. (Osterwold 2011: 143)

“Mentre tutta l'arte fino alla *pop* si fonda su una visione del mondo ‘in profondità’”, scrive Baudrillard ne *La società dei consumi* “la *pop* vuole essere omogenea a quest'ordine immanente di segni [...]. [Essa significa] la fine della sovversione del mondo e della maledizione dell'arte” (Baudrillard 2010<sup>2</sup>: 128)<sup>3</sup>. Già nel 1957 Richard Hamilton – un anno dopo avere creato il suo “manifesto” dell'arte *pop*, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, in cui compaiono, tra l'altro, un *body-builder* e una *pin up* – ne fornisce la definizione: “La *pop art* è: Popolare (concepita per un pubblico di massa) / Effimera (soluzione a breve termine) / Consumabile (che si dimentica facilmente) / A basso costo / Prodotta in massa / Giovane (destinata ai giovani) / Spiritosa / Sexy / Ingegnosa / Glamour / Grande affare” (*Letter to Peter and Alison Smithson*,

<sup>3</sup> Da questo punto di vista, artisti come Robert Rauschenberg e Wolf Vostell, talora inseriti nel contesto della *pop art*, ci sembrano interpretare piuttosto una linea di continuità, in forma “neo-”, con le più classiche sperimentazioni critico-nichilistiche del dadaismo tedesco del primo dopoguerra.

cit. in Mecacci 2011: 35). Si capisce in che senso la vita della *body art* nasca, negli anni Sessanta, in contrasto non solo con la vita nella “società dei consumi”, ma anche con l’arte *popular* che con tale mitizzazione della vita quotidiana si identifica, anche a costo di spersonalizzare (derealizzare) del tutto la soggettività artistica, la quale svanisce, letteralmente, dietro la sua opera, che ha il massimo carattere di “oggetto”: le opere così moltiplicate

divengono effettivamente, in quanto oggetti di serie, omogenei “al pari delle calze e delle sedie da giardino” e assumono il loro senso in rapporto a queste. Esse non si oppongono più in quanto *opere* e sostanza di senso, in quanto significazione *aperta*, agli altri oggetti *finiti*, sono diventate esse stesse oggetti finiti, e rientrano nella panoplia, la costellazione di accessori per cui si definisce lo *standing* “socioculturale” del cittadino medio. (Baudrillard 2010<sup>2</sup>: 117)

Non solo il corpo dell’artista non svolge nella *pop art* alcun ruolo, dissolvendosi nel *design* e abdicando allo spazio anonimo del segno – a parte dove l’artista si fa esso stesso mero segno e icona finzionale e funzionale, “seriale-commerciale”, come in Warhol –, ma i corpi “*pop*” (in particolare femminili) sono quelli, semio(an)estetizzati, iconicamente perfetti e perfettamente iconizzati e oggettualizzati degli spot pubblicitari e dei rotocalchi (Paolozzi, Blake, Hamilton, Wesselmann, Ramos), della moda, della grafica e dei fumetti (Jones, Lichtenstein), della stampa, della TV e del cinema (Grooms, Rosenquist, Warhol). Non è un caso che Warhol – colui che, come scrive Baudrillard, “reintroduce il nulla al cuore dell’immagine” (Baudrillard 1996: 85) – sia stato definito il portatore della “visione post-*pop*” (noi diremmo: “*ultra-pop*”) “di un mondo osservato in assenza dell’umano” (Mecacci 2011: 54). Come si vede, il contrasto “polare” con quanto sopra illustrato riguardo alla *body art* è perfetto.

Nella distinzione tra arte *body* e arte *pop* il rapporto arte-vita perseguito dalle avanguardie primonovecentesche si realizza, nel secondo dopoguerra, nelle modalità opposte che contrassegnano la *polarità interna* dell’arte postmoderna: mentre la *body art* radicalizza, portandola all'estremo e all'eccesso, l'identità tra arte-e-vita, opera-e-corpo, al tempo portando all'estremo e all'eccesso – nelle modalità antropologiche, etiche, estetiche che abbiamo delineato – il carattere *trascendente* (chocante, critico, antinomico, ribelle, sovversivo, trasgressivo, eterotopico)

del gesto artistico (il corpo reale è il grande rimosso *unheimlich* della de-realizzazione mediatica)<sup>4</sup>, la *pop art* radicalizza parimenti, portandola all'estremo e all'eccesso, l'identità tra arte-e-vita, al contempo però portando all'estremo e all'eccesso *l'azzeramento* e *la neutralizzazione* del suo carattere trascendente, con quella totale *immanentizzazione* dell'arte nella vita (e della vita nell'arte: se *tutto* può essere arte, allora l'arte può essere *dappertutto* [cfr. Franck 2010: 126-55]) che è stata definita “sparizione” dell'arte, *vanishing point* dovuto alla sua proliferazione assoluta nella simulazione assoluta e nella estetizzazione totale del mondo (Baudrillard 1995: 7, 20-1). All'opposto di quanto sostiene Foucault, per Baudrillard l'arte contemporanea perde “la sua capacità di negare il reale e di opporre al reale un'altra scena” (Baudrillard 1995: 34).

Ma appunto: con il “collasso” trans-avanguardistico e trans-estetico “della banalità nell'arte e dell'arte nella banalità” (Baudrillard 1999: 52) – esito *pop* inaugurato da quello stesso Duchamp che fu padre anche della *body art*, a dimostrazione della comune origine di questa polarità – ciò che viene meno non è l’“oggetto” artistico in sé (che anzi si demoltiplica a dismisura), ma tutta una ontologia della trascendenza dell'arte come “utopia critica”: la *pop art* “mira non solamente all'immanenza del mondo 'civilizzato', ma anche alla sua integrazione totale con questo mondo. Vi è un'ambizione folle: quella di abolire i fasti (e i fondamenti) di tutta una cultura, quella della trascendenza” (Baudrillard 2010<sup>2</sup>: 128). L'emblema di tale implosione dell'arte nell'immanenza finzionale e simulatoria – quindi ben poco “parresiastica” – della vita non può che essere Andy Warhol, nella cui arte macchinica “meticolosamente inespressiva” e “radicalmente feticistica”

non vi è più trascendenza, ma un potenziamento del segno, il quale [...] risplende nel vuoto di tutta la sua luce artificiale [...]. Questo è Warhol e la sua ipostasi seriale dell'immagine, della forma pura e vuota dell'immagine, la sua serie di icone estatica e insignificante [...]. Ogni immagine resta iniziativa, ma tale da non iniziare a niente. (Baudrillard 1996: 82)

<sup>4</sup> “Il desiderio di autenticità del corpo e/o del sé, nei tardi anni '60 e nei primi anni '70, è la conseguenza dello strapotere del consumismo, o della 'precessione dei simulaci' (ovvero la consapevolezza che il mondo è pura simulazione, priva di una 'realità' preesistente), oggi endemica nel mondo postmoderno. [...] Il corpo dell'artista si fa militante per sottrarre l'individuo alla morsa del consumismo, che appiattisce e omologa i corpi mercificandoli come meri simulaci” (Jones in Warr 2010: 31).

Com'è noto, Warhol fece di se stesso, della propria vita, del proprio volto e del proprio corpo un'icona seriale, macchinicamente producibile-riproducibile, limitantesi a replicare feticisticamente se stessa – una vita-corporeità *gadget* di se stessa come puro oggetto di *marketing*: “*La business art*”, scrive, “è il gradino subito dopo l'Arte. Ho cominciato come artista commerciale e intendo finire come artista del *business*. Dopo avere fatto qualcosa che possa essere chiamata 'arte', o comunque la si voglia definire, mi sono dedicato alla *business art*. Volevo essere un *art businessman* o un *business artist*” (Warhol 2009: 80). La *pop art* di Warhol non crea simboli di presenza e di trascendenza, ma “reintroduce il nulla” al cuore dell'arte e del corpo – esattamente come la *body art*, con la sua assoluta presenza, scatena il corpo-arte contro il “dilagare del nulla”.

Non ci risulta che Baudrillard abbia prestato particolare attenzione alla *body art*, che egli, in parte certo a ragione, considerava probabilmente una delle tante forme di degenerazione simulacrale (e mistificatoria, anzi “pornografica”) della banalizzazione dell'arte e dell'estetizzazione della vita nella società postmoderna: il corpo pornograficamente, oscenamente sovra-esposto come *ready made* propenso a essere ultra-mediatizzato e iconizzato in *real time*, magari sotto l'occhio di fotografi e videooperatori:

Interfaccia e *performance*: i due *leitmotiv* attuali. Nella *performance* si confondono tutte le forme di espressione – arti plastiche, foto, video, installazione, schermo interattivo. Questa diversificazione verticale e orizzontale, estetica e commerciale fa ormai parte dell'opera, il cui nucleo originale è irreperibile. (Baudrillard 2006: 93)<sup>5</sup>

Decretando così “finita”, nel segno della *pop art*, “l'avventura dell'arte moderna” (niente trascendenza, niente divergenza, niente altra scena, niente differenziale dell'arte: solo *transfert* della realtà nell'estetica e *transfert* dell'arte nella realtà. Cfr. Baudrillard 2006: 89-90) – una fine che si inserisce nel più ampio “sciopero degli eventi” che, a suo parere, caratterizza il mondo post-storico –, Baudrillard si trova però costretto a sibi-

<sup>5</sup> In questo senso può essere menzionata la performance *Omniprésence* (New York, 21 novembre 1993) di Orlan, durante la quale l'artista – in una sala operatoria appositamente trasformata in un set cinematografico – fece trasmettere in diretta via satellite, in vari siti connessi, un intervento di chirurgia plastica che prevedeva l'innesto di due protesi sui lati della sua fronte. Durante tutta l'operazione la *performer* fu sempre vigile, interagendo, con l'aiuto del suo staff, con il pubblico sparso in tutto il mondo (cfr. Macrì 1996: 67-1, Savoca 1999: 107-10).

lanciare forzatamente su *uno solo* dei suoi due poli (quello, appunto, simulacrale) la tensione al rapporto arte-vita presente *in nuce* nelle avanguardie del primo Novecento: il suo polo, possiamo dire, *postumano e disumano*, privo di *choc*, ma, perciò stesso, anche privo di *chance*.

Bisognerebbe ripercorrere qui l'intera opera del principale interprete "teologico-politico" delle avanguardie primonovecentesche, cioè Benjamin – che Baudrillard snobba apertamente, proprio per la sua tensione critico-utopica –<sup>6</sup>, per comprendere la portata, ma anche i limiti, di tale sbilanciamento, dato che per Benjamin l'arte è, e non può che essere – nella sua commistione con la vita e la politica – *choc-e-chance*, trasgressione, ribellione, critica e utopia, spesso proprio là dove essa, come accade nel dadaismo e nel surrealismo, acquista tratti parossistici, catastrofici e disumani (cfr. Gurisatti 2010).

Ci sembra in conclusione che quest'altro "polo" del rapporto arte-vita riprenda vigore *estremo* – senz'altro in condizioni e con "soggetti" assai mutati rispetto a quelli a cui pensava Benjamin – nelle *performance* dei *body artists* del secondo dopoguerra, la cui arte è tutt'altro che "popolare / effimera / consumabile / a basso costo / prodotta in massa / giovane / spiritosa / sexy / ingegnosa / glamour / grande affare", anzi è *impopolare e inconsuabile* in quanto impudica, scandalosa, offensiva, sconvolgente, sovversiva, trasgressiva, aggressiva, conturbante, perturbante, ripugnante, brutta, sporca, indegna, esasperata ed esasperante – insomma: *cinica*.

Proprio nel suo sprofondare nell'abisso del corpo rimosso dalla società mediatica, quest'arte anti-artistica mantiene ed esprime, dell'arte, l'essenza antropologica, etica ed estetica consistente nella capacità connaturata all'uomo di trascendere eccentricamente se stesso e il mondo circostante, trasformando anche ciò che, a prima vista, appare *antiumano e*

<sup>6</sup> Alla concezione "disperatamente politica (cioè politicamente disperata)" dell'opera d'arte di Benjamin, Baudrillard contrappone la "logica fantasmagorico-ironica" (non dialettica) di Baudelaire, cioè quella "congiunzione assoluta" tra arte, merce, moda e pubblicità che ne farebbe il diretto antecedente di Warhol (cfr. Baudrillard 1995: 10-2). Il rovesciamento è evidente: mentre per il Benjamin del *Passagen-Werk* Baudelaire è il prototipo dell'avanguardia "rivoluzionaria" dadaista e surrealista, per Baudrillard egli è invece il prototipo della transavanguardia "pop" più radicale: "Quando Andy Warhol sostiene questa esigenza radicale di diventare 'macchina' assoluta [...], è sul filo diretto della merce assoluta di Baudelaire, non fa che eseguire fino alla perfezione la visione di Baudelaire" (Baudrillard 1995: 12).

*sottoumano*, nell'emblema di quella autentica *humanitas* che nell'estetizzazione sexy, ingegnosa e *glamour* di ogni aspetto della vita va definitivamente perduta.

### 5. Epilogo: arte, vita, corpo tra tecnologia e meditazione

Le varie ricostruzioni della vicenda della *body art* si concludono, solitamente, con il confluire – a partire dalla metà degli anni Novanta – della *performance* nella sperimentazione, da parte degli artisti, del rapporto tra arte, vita, corporeità e ultratecnologia. Tramontato – anche se, ovviamente, mai del tutto – il “cinismo” dell’arte, nelle varie versioni da noi richiamate, e, con esso, l’intento di ferire e traumatizzare, con il proprio corpo, il corpo della società, il *performer* sembra accettare con post-transumano entusiasmo la *chance* offerta dalla tecnica e dal suo immaginario, sviluppando inedite forme di ibridazione cibernetica con essa. Si realizza così una sorta di *mésalliance* tra *pop art* (come radicale adesione concettuale allo sviluppo tecnologico ed estrema assimilazione dei suoi modelli) e *body art* (in quanto diretta messa in gioco del proprio corpo da parte dell’artista).

Il principale protagonista di tale paradossale *bodypop-art* ultramacchina e “postorganica” è Stelarc (cfr. Macrì 1996: 77-92), le cui *cyberperformances* interfacciano il corpo con i risultati più avanzati di robotica, elettronica, ingegneria, informatica e micro-nanotecnologie: “Il cybercorpo”, afferma l’artista nel 1994,

non è un soggetto ma un oggetto, [...] un oggetto di ingegneria. Il cybercorpo è irta di elettrodi e di antenne che amplificano le sue capacità e proiettano la sua presenza in luoghi remoti e spazi virtuali. Il cybercorpo diviene un sistema esteso, non semplicemente per sostenere il Sé, ma per enfatizzare l’operatività e l’intelligenza. [...] Il corpo postumano è quello che diventa l’ospite di nanotecnologie che tendono a liberarlo dalla fatica dell’invecchiamento, che lo migliorano nella sua funzionalità. Il corpo postumano si estende a una entità robotica, si connette con la Realtà virtuale e si rapporta a una intelligenza esterna, artificiale, e quindi si potenzia. Il corpo postumano [...] è il luogo [...] dove corpi-macchina [...] diventano nuove forme di vita. [...] La pelle non è più un limite esclusivo, ma un’interfaccia di comunicazione con la macchina e con i sistemi sensoriali tecnici. (citato in Macrì 1996: 88-9)

Le *performance* di Stelarc sono state definite “vertigini biotecnologiche”, “abissi mutanti”, “invasioni transumane”, simbiosi e interfacce corpo-macchina miranti alla *desensibilizzazione* e *desensualizzazione* del corpo,

con un “progetto di liberazione dalle ideologie di morte che dominano il pensiero occidentale” (Macrì 1996: 88). L’arte *bodypop* si pone così al servizio del progetto di sperimentare nuove tecnologie per sistemi di vita in cui “il corpo si sgancia dall’agonia della fisicità subita come territorio immobile e alienante e si proietta come macchina ubiqua” (Macrì 1996: 89-90). Stelarc non fa che anticipare in termini artistici l’idea di *life-extension* che sarà sanzionata – in Italia nel 2008 – dal *Manifesto dei Transumanisti Italiani* di Riccardo Campa: una “rivoluzione morale e intellettuale di orientamento prometeico” in cui le biotecnologie, le scienze cognitive, la robotica, le nanotecnologie, le tecnoscienze e l’intelligenza artificiale possano aiutare l’uomo a porsi “oltre i limiti della sua struttura biologica”, per un futuro di salute e longevità<sup>7</sup>.

Nel cybercorpo transumano di Stelarc svanisce non solo il cinismo dell’arte, ma anche il profondo *umanismo* “trascendentale” che lo caratterizza: in fin dei conti il suo macchinismo *biotech* e quello *glamour* di Warhol sono i due lati della stessa medaglia.

Per tener fede a tale cinismo e al rapporto arte-vita-corpo che lo abita bisogna dunque tornare (o restare, ripetendoli) agli eccessi truculenti e parossistici degli anni Sessanta e Settanta? Crediamo di no – non solo per i pericoli di spettacolarizzazione pornografica, simulatoria e feticistica del corpo denunciati da Baudrillard, ma per il semplice fatto che la storia (dell’arte) non si riscrive, né si riscrivono gli *eventi* che l’hanno caratterizzata. E nella *body art* l’evento crono-topico è tutto, la ripetizione è un controsenso. Quando la Abramović nel 2007, in *Seven easy pieces*, reinterpreta alcune innovative *performance* – sue e di altri artisti – di quegli anni, con la sua testimonianza rimemora un’esperienza, ma, nel contempo, ne dichiara la fine.

Eppure l’artista non abbandona il *fil rouge* che unisce, nell’essenza, l’antico cinismo e la *body art*, l’idea cioè che l’arte eccentrica *del* corpo possa porsi come modello di autopoiesi, esercizio ed espressione di uno stile est/etico di vita libero, indipendente, consapevole e vero, nei confronti del mondo circostante, degli altri e di se stessi. Nei *workshops* (poi ripresi in gallerie e musei) tenuti a partire dalla metà degli anni Novanta, con i suoi studenti, la Abramović – tramite una serie di pratiche che Foucault avrebbe definito “tecnologie del Sé” – allena i partecipanti a un regime di vita speciale e a una serie di esercizi psico-somatici di meditazione

<sup>7</sup> Questo esito è già contenuto nell’opera di Arnold Gehlen, che nel contesto dell’antropologia filosofica si pone come polo opposto a quello rappresentato da Plessner.

volti a potenziare il rapporto tra corporeità e spiritualità. Si tratta, per l'artista, di insegnare-trasmettere “resistenza, concentrazione, percezione, autocontrollo, volontà, confronto con i limiti fisici e mentali” (Abramović 2018a: 251), un magistero psicagogico che alla fine del decennio vedrà il suo frutto maturo nel cosiddetto “Abramović Method”, la cui importanza, dal punto di vista concettuale, sta nel fatto che *la pratica fisica e mentale per la realizzazione della performance artistica si offre come via privilegiata per una pratica fisica e mentale di realizzazione di uno stile di vita*. Nel *Manifesto della vita dell'artista* (cfr. Abramović 2018b: 256-7), che di tale metodo contiene la *summa* parenetica, arte e vita si pongono come i poli in tensione della medesima ellisse, poiché le sue massime indicano sì “come l'artista deve condurre la sua vita” (l'*ethos* dell'arte), ma al tempo stesso come la vita di ciascuno può essere condotta se vuole esserlo, appunto, un'opera di verità (l'*aisthesis* dell'esistenza).

Nei toni pacati del *Manifesto* – che parla, tra l'altro, di franchezza, integrità, moderatezza, sobrietà, sensualità, sofferenza, serenità, autocontrollo, trasparenza, silenzio, solitudine, quiete, lavoro, parsimonia – viene meno l'elemento provocatorio, chocante, urtante, perturbante ed eclatante del cinismo della *body art*, lasciando spazio ai ritmi più contenuti della meditazione e dell'ascesi. Ma ciò che si mantiene è la sua sostanza “umanistica”, cioè la capacità che l'uomo ha di trascendere la sua vita in virtù della libertà di rappresentar(se)la in quanto tale, prendendo posizione nei suoi confronti, tramite un esercizio di libertà, indipendenza e padronanza su di sé. È questa la forma in cui, oggi, il “cinismo dell'arte” mantiene la sua più autentica attualità, e in cui lo scandalo dell'esistenza come *ars vivendi* trova modo di rinnovarsi nella sua irriducibile eccentricità.

Il corpo cibernetico transumanista di Stelarc insegna a combattere la fatica, la paura, la sofferenza, la malattia, l'invecchiamento, la morte ricorrendo alla scienza e alla tecnologia, ed “estendendo” la vita così resa “macchinalmente” oggettiva oltre i limiti della sua fisicità. Il corpo performato ultraumanista di Marina Abramović insegna a combattere la fatica, la paura, la sofferenza, la malattia, l'invecchiamento, la morte ricorrendo alla meditazione e alla spiritualità, ed estendendo la vita così resa “asceticamente” soggettiva oltre i limiti della sua fisicità. Si tratta, evidentemente, dei due poli – o delle due “vie” – della medesima questione antropologica, etica ed estetica riguardante la vita di tutti noi, che la *body art* di questi due artisti ci aiuta “cinicamente” – ovvero “parresiasticamente” – ad affrontare.

## Bibliografia

- Abramović, M., *Attraversare i muri. Un'autobiografia (con James Kaplan)*, tr. it. A. Pezzotta, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2018a.
- Abramović, M., *The Cleaner*, tr. it. F. Frulla, a cura di L. Lessing, Venezia, Marsilio, 2018b.
- Baldacci, C., Vettese, A., *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla body art*, “Art e Dossier”, n. 289 (2012), pp. 5-47.
- Baudrillard, J., *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, tr. it. di Gozzi e P. Stefani, Bologna, il Mulino, 1976, 2010<sup>2</sup>.
- Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, tr. it. E. Grazioli, Milano, Politi, 1995.
- Baudrillard, J., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, tr. it. G. Piana, Milano, Cortina, 1996.
- Baudrillard, J., *Il complotto dell'arte & interviste sul 'complotto dell'arte'*, tr. it. L. Frau-sin Guarino, Milano, Pagine d'Arte, 1999.
- Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, tr. it. A. Serra, Milano, Cortina, 2006.
- Fischer-Lichte, E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, tr. it. T. Gusman, Roma, Carocci, 2014.
- Foucault, M., *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, tr. it. L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Foucault, M., *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, trad. it. L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Foucault, M., *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, tr. it. M. Bertani, a cura di F. Gros, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Foucault, M., *Discorso e verità nella Grecia antica*, a cura di A. Galeotti, Roma, Donzelli, 2005.
- Foucault, M., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, a cura di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Franck, G., *Il fetuccio e la rovina. Società dello spettacolo e destino dell'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Grazioli, E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- Gurisatti, G., *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Gurisatti, G., *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Gurisatti, G., *L'uomo che dunque sono. Appunti esplorativi tra umanismo, post-umanismo e ultra-umanismo*, “*Logoi.ph – Journal of Philosophy*”, IV, n. 12 (2018), pp. 6-24.
- Macrì, T., *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1996.

- Madesani, A., *Storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Mecacci, A., *L'estetica del pop*, Roma, Donzelli, 2011.
- O'Reilly, S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, tr. it. E. Sala, Torino, Einaudi, 2011.
- Osterwold, T., *Pop art*, tr. it. di L. Borro, Colonia, Taschen, 2011.
- Plessner, H., *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften*, vol. VII, a cura di G. Dux, O. Marquard, Frankfurt a. M., Suhrkamp, (1948) 1982, pp. 399-418.
- Plessner, H., *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften*, vol. VII, a cura di G. Dux, O. Marquard, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982.
- Plessner, H., *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, a cura di V. Rasini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Savoca, G., *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999.
- Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee. L'arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, a cura di K. Jaworska, Palermo, Aesthetica, 1993.
- Vergine, L., *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.
- Warhol, A., *La filosofia di Andy Warhol da A a B e viceversa*, tr. it. C. Medici, Milano, Abscondita, 2009.
- Warr, T. (a cura di), *Il corpo dell'artista*, tr. it. M. Mazzacurati, I. Torresi, New York, Phaidon Press, 2010.