

## **ESTETICA E ANTROPOGENESI: IL “NON SIMBOLICO” NELLE ARTI<sup>1</sup>**

---

di Francesco Lesce

1. Si assiste oggi a una singolare convergenza: mentre, da un lato, le tecnologie digitali modellano gli ambienti sociali, affinando i dispositivi di controllo sulla vita, l'attitudine, tipicamente umana, a tracciare confini simbolici sembra da più parti inibita. La propensione dell'animale-umano a stabilizzare in strutture simboliche la sua natura indeterminata, sembrerebbe, dunque, destinata a recedere di fronte all'influenza degli apparati tecnici sulle forme produttive e sui costumi sociali.

Fin da principio, nella tradizione occidentale, la vita umana è pensata come crocevia di istanze contrapposte (natura e tecnica, divino e mondano, sensibilità e linguaggio, esposizione e protezione), la cui articolazione si manifesta in ogni tentativo di qualificare con figure “culturali” l'esposizione al mondo. La comprensione di tale *apertura*, specifica del “divenire umano”, ha avuto il tempo di rivestire coloriture differenti: religiose, nel caso in cui si cercò di rinvenire la genesi creaturale dell'uomo nel divino, decretando i modi dell'esposizione umana alla trascendenza; antro-po-tecniche, quando si pensò la tecnica come forma costitutiva di svelamento del mondo umano mediante l'impiego di strumenti logici e materiali.

La svolta che la cultura europea conobbe nel XIX secolo provocò una caduta dello “sbarramento teologico” dalla quale scaturì una «ricerca mondana sulla *conditio umana*, fondata su leggi proprie»<sup>2</sup>. Da quel momento, l'animale umano si distinse per l'attitudine a ritrarsi da un ambiente (*Umwelt*) ancora segnato dalle occorrenze naturali, dunque per la sua capacità di formare un mondo culturale (*Welt*), più coerente e ordinato. Emerse così l'idea che l'e-stasi umana si basi unicamente sugli andamenti incerti della sua stessa “energia valorizzante”. L'animale umano vivrà nell'aperto di un mondo, «come se fosse incaricato di ripetere tecnicamente e poeticamente, in un secondo ciclo, l'opera di sei giorni della *Genesis*»<sup>3</sup>. D'ora in poi, si dovrà far fronte all'illimitata contingenza, confidando nella forza di uno slancio oramai privo di un garante trascendente. Ogni concreta forma, che dalla forza di tale slancio emana, deciderà l'approdo temporaneo di un viaggio mai concluso dove l'essere naturale-animale è trasceso in un orizzonte mondano di operabilità. Tanto più fragile si rivelerà ogni atto di simbolizzazione in quanto è possibile che la stessa “energia valorizzante”, entro certi limiti, ceda di

---

<sup>1</sup> Questo articolo trae spunto dalla lettura dell'ultimo libro di Vincenzo Cuomo, *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non-simbolico*, Cronopio, Napoli 2017. Nel ripercorrere le tesi di Cuomo, si cercherà di individuarne lo specifico orizzonte problematico, puntando l'attenzione sul rapporto che lega in maniera stringente l'estetica, la tecno-arte e l'antropogenesi.

<sup>2</sup> P. SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Bompiani, Milano 2004, pp. 124 sgg.

<sup>3</sup> Ivi, p. 130.

fronte alle spinte del *negativo*<sup>4</sup>. Nei frangenti più critici della sua storia, lo slancio umano non giunge a *oscurarsi* e *coprirsi* nelle opere e nei giorni<sup>5</sup>. Non soltanto può accadere che i frutti di una pratica culturale marciscano (il senso di stabilità si usura e i valori decadono), ma le stesse prerogative basilari che guidano l'attività simbolica possono recedere. In questi casi, mentre i valori storici di un'intera civiltà vanno in frantumi, lo slancio che regola la loro costituzione viene alla luce nella sua inquietante inoperosità. Il che giustifica l'uso di alcuni sintagmi, solo in apparenza enfatici, i quali hanno costellato gli scenari filosofici più recenti: “fine della storia” (Kojève); “fine del mondo” (de Martino); “cataclisma antropologico” (Pasolini); crisi delle “poetiche del mondo” (Sloterdijk); “poetica dell'inoperoso” (Agamben), ecc.

2. La tendenza a smantellare ogni ordine simbolico tradizionale si evidenzia in maniera vistosa nel quadro delle forme di vita contemporanee, la cui “esemplarità antropologica” è rivelata dalla *messa a profitto*, nei circuiti tecno-capitalistici, dei requisiti basilari della natura umana. Quando l'incidenza dell'evoluzione tecnica sulla vita potenzia in misura crescente le prestazioni umane e il linguaggio, la prassi e la sensibilità (*aisthesis*) si traducono in risorse economiche primarie, a quel punto l'attitudine a far fronte alle incertezze mediante forme culturali protettive, stabili e sensate entra in crisi. Le attitudini basilari del vivente umano, divenute oggetto dello scambio mercantile, non trovano più il modo di “oscurarsi” nelle opere e nei giorni: esse si mostrano *utili* in quanto tali, nella loro amorfa potenzialità. Gli effetti di crisi del capitalismo contemporaneo si riverberano così nel cuore degli istituti culturali. In questo quadro, l'arte rappresenta un caso emblematico di “crisi dell'antropogenesi” – soprattutto là dove essa assolve ancora al compito di rimettere in causa, nel contesto di determinati esperimenti, le condizioni generali dell'esperienza sensibile del mondo. Quando non è avvinta nei circuiti autoreferenziali del suo “mondo” (*artworld*, come lo definì Arthur Danto), l'arte gioca un ruolo esemplare nel rivelare, in forma d'opera – cioè mediante una prassi creativa e riflessiva – l'originaria apertura al senso, l'esperienza elaborativa di un mondo “sensato”. In questa prospettiva essa può diventare, kantianamente, il luogo nel quale l'artefatto sembra in grado di rimandare al lavoro che scaturisce dalla libera sinergia di immaginazione e intelletto. Così l'opera d'arte esibirà “idee estetiche”: rappresentazioni dell'immaginazione che allargano i confini del pensabile senza che nessun concetto determinato possa rivelarsi per loro adeguato e che nessun linguaggio può pienamente esprimere<sup>6</sup>. Da una diversa prospettiva, Hegel scorgeva nell'opera d'arte il riflesso di un'azione libera mediante la quale lo spirito umano imprime sul mondo esterno il sigillo del suo “interno”, ritrovando

---

<sup>4</sup> E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002. Lo studio di De Martino condiziona in maniera decisiva l'interpretazione che, in forma succinta, si vuole offrire in queste pagine dell'antropogenesi.

<sup>5</sup> E. DE MARTINO, *Scritti filosofici*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2005, p. 167.

<sup>6</sup> I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi 1999, § 49. Un'inedita riattualizzazione della teoria kantiana delle “idee estetiche” è presente nelle tesi di Arthur Danto sull'arte contemporanea. Si veda, in particolare, Id., *Significati incorporati come idee estetiche*, in «Rivista di Estetica», n. 35 (2/2007), anno XLVII, pp. 15-29; Id., *Kant e l'opera d'arte*, in *Che cos'è l'arte*, Johan & Levi Editore, Milano 2014, pp. 87-97.

così nel *fuori* il riflesso delle sue proprie determinazioni. Tale è la forma di *soggettivazione del mondo sensibile* nella quale Hegel rinveniva “la necessaria origine” e il fine stesso dell’arte<sup>7</sup>.

In entrambi i casi, per quanto eterogenei, traspare l’idea che l’opera d’arte sia una messa in forma esemplare dell’apertura di senso dell’umano esperire.

3. Alcuni studi hanno evidenziato il legame esistente fra l’uso di tecniche (che noi oggi definiremmo “artistiche”) e la vocazione umana a creare strutture protettive, cioè ordini simbolici. Nel suo ultimo libro<sup>8</sup>, in cui esamina l’incidenza del non-simbolico sulla techno-arte, Vincenzo Cuomo richiama l’attenzione su uno studio di Christoph Türcke (2012), il quale, riprendendo la nozione freudiana di “coazione a ripetere” e generalizzandola in senso antropologico, la concepisce come «un elemento fondatore di cultura di prima grandezza»<sup>9</sup>. Türcke riconduce la coazione a ripetere all’origine stessa dell’umano: essa replica in forma ritualizzata il terrore vissuto e lo riplasma in forme culturali accettabili. Tale «fissazione difensiva dell’evento traumatico», già rinvenibile nei riti sacrificali, rappresenta, secondo Türcke, un tratto caratteristico dell’arte figurativa delle origini e forse dell’arte figurativa in generale. La si ritrova anche in espressioni più recenti. Pensiamo, ad esempio, alla tendenza della fotografia di fissare un episodio violento per poi ripresentarlo nell’apparenza di una raffigurazione. Cristallizzando l’esperienza scioccante, l’immagine fotografica la separa dalla realtà in maniera tale da consentirne il controllo in forma ritualizzata. È soltanto un esempio di come un “meccanismo antropogenico” – quello della coazione a ripetere – possa agire al fondo del linguaggio artistico. Tanto più rilevante appare il fatto che tale meccanismo riaffiori nel cuore di alcune fra le più recenti esperienze artistico-estetiche.

Non è un caso – scrive Cuomo – che un intero ambito di sperimentazioni artistiche del Novecento – le poetiche della *crudeltà*, quelle della *metamorfosi* e quelle dell’*ibridazione* [...] – possa essere fruttuosamente interpretato attraverso il meccanismo della coazione a ripetere: messa a distanza del trauma attraverso la sua ripetizione rituale<sup>10</sup>.

L’installazione di Riley Harmon (*What It is Without the Hand That Wields It*, 2008), richiamata nelle battute iniziali dell’opera di Cuomo, offre un esempio a sostegno di questa tesi. Si immagini una centralina telefonica: dai suoi cavi, lungo una parete bianca, cola del sangue finto, a fiotti. La centralina è collegata al sito di una versione modificata di un video-gioco *on line*, il *Counterstrike*, il quale consente ai fruitori di sparare a persone reali. Così ad ogni persona virtualmente uccisa corrisponde un fiotto finto che cola lungo la parete della galleria.

Un ulteriore paradigma interpretativo, riconducibile al particolare meccanismo del “clima del vizio”, Cuomo lo rinviene nel lavoro sulle “sfere antropogeniche” di

---

<sup>7</sup> G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, Tomo I, pp. 39-40.

<sup>8</sup> V. CUOMO, *op. cit.*.

<sup>9</sup> CH. TÜRCKE, *La società eccitata. Filosofia della sensazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

<sup>10</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 26.

Peter Sloderdijk<sup>11</sup>. Anche in questo caso, l'ambito del vizio viene evocato come "l'ambiente umano per eccellenza", poiché in esso è consentita «la messa tra parentesi, l'*epoché*, dei meccanismi biologici della selezione naturale»<sup>12</sup>. I "viziati" godono di una singolare protezione ("un'isola umana") che consente loro sia di maturare delle abilità cognitive e relazionali, sia di sviluppare delle differenze individuali e/o di gruppo. Una singolare riedizione in chiave artistica di questo meccanismo, Cuomo la ritrova nel video-gioco di Bill Viola, *The Night Journey* (2010). Qui l'esperienza immersiva consente al fruitore di muoversi lentamente in un ambiente notturno, generando un effetto estetico-emozionale estremamente rasserenante.

Il terzo meccanismo, preso in esame da Cuomo, concerne la "rottura dei limiti corporei" che trova la sua ragion d'essere nella "protesizzazione tecnica del corpo biologico". Anche in questo caso è interessante notare il modo in cui la tecnica, sia quella strumentale che quella meccanica, contribuisce a «produrre gli *habiti* operazionali, gli automatismi neuro-percettivi di base della nostra vita»<sup>13</sup>. Tanto più rilevante appare tale meccanismo in seguito alla diffusione della macchina informatica come tecnologia di base delle tele-comunicazioni e delle tele-interazioni umane, le quali condizionano nel profondo la sfera emozionale e, come si vedrà, le stesse "relazioni etiche". Anche in questo caso, i riferimenti all'arte contemporanea sono diversi: si pensi, ad esempio, all'importanza della pratica metamorfica nelle *performance* body-artistiche degli anni Settanta-Novanta (Orlan, Marina Abramović, Sterlac, La Fura dels Baus, Antúnez Roca), dove la sperimentazione dei limiti corporei mette in discussione sia la normale strutturazione biologica del corpo della specie, sia l'organizzazione "standard" del sensorio (si veda l'installazione *Osmose* di Charlotte Davies). Inoltre, buona parte della video-arte esplora le trasformazioni dei corpi, rendendo visibile in modo *figurale* le forze invisibili che li attraversano, li deformano e li fanno *divenire*. Più in generale, tutte quelle sperimentazioni artistiche che trovano nella *protesizzazione tecnica* del corpo una loro ragione profonda, si muovono nella direzione di una "rottura dei limiti del corpo", la quale gioca un ruolo cruciale tra i più importanti meccanismi antropogenici che modellano la prova dell'umano.

4. Cuomo evidenzia, dunque, come le pratiche artistiche che affiorano tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del secolo scorso siano in grado di mettere a nudo alcuni dei dispositivi antropogenici elementari che, sin dalle origini, presiedono al processo di costituzione dell'umano dentro ordini simbolici.

Con la messa in chiaro dei meccanismi antropogenici della *coazione a ripetere*, del *vizio*, e della *liberazione tecnica dai limiti corporei*, abbiamo la possibilità di comprendere come le principali operazioni sperimentali dell'arte contemporanea, in particolare quella tecnomorfa, non siano affatto stramberie di intellettuali e artisti marginali e senza orientamento, ma, al contrario, siano caratterizzate da una ricerca dell'*elementare* in un'epoca in cui – con la crisi

---

<sup>11</sup> P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle. Microsferologia*, Raffaello Cortina, Milano 2014; Id., *Sfere II. Globi. Macrosferologia*, Raffaello Cortina, Milano 2014; Id., *Sfere III. Schiume*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

<sup>12</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> Ivi, p. 38.

definitiva degli ordini simbolici che ancora sopravvivevano nella tarda modernità – sono le forme di vita stesse che appaiono attraversate e ricondotte – ma per ragioni sociologiche e medialità – ai meccanismi antropogenici originari<sup>14</sup>.

Sarebbe, tuttavia, un errore pensare che l'arte contemporanea muova nella direzione di un ritorno all'arcaico. Cuomo aggira l'equivoco formulando una delle tesi centrali del suo libro. Egli sostiene che con la crisi delle "sfere simboliche" (Sloterdijk), alimentata dall'alto "potenziale eccitativo" dei media della comunicazione, l'arte riproduca i meccanismi antropogenici nella loro forma più pura: tale è il segno – egli aggiunge – di «uno svelamento, del tutto "contemporaneo", dell'*originario*»<sup>15</sup>. Lo scarto che qui viene istituito rispetto ad una qualsiasi forma di vagheggiamento dell'arcaico, fa venire alla luce la *novità del contemporaneo*, vale a dire la maniera singolare in cui l'attuale tempo storico (*l'ora del presente*) esibisce le prerogative basilari della specie umana (*l'originario*). In quest'ottica, la vera differenza che il "contemporaneo" inaugura rispetto al passato consiste nel riuscire a far mostra di quelle prerogative sul terreno di una crisi strutturale della prestazione simbolica. Ora, che vi siano profonde ragioni psico-economiche e libidiche dietro la crisi dell'attività simbolica, Cuomo non cessa, a più riprese, di rammentarlo. La fuga dal simbolico collima perfettamente con una deregolamentazione che ha investito i flussi psico-economici nel mondo capitalistico avanzato. Il crollo della "barra significante", il transito dalla "partizione asimmetrica" ad una logica "simmetrico-reversibile" dei sessi, dei ruoli e delle funzioni sono il portato psico-economico di un sistema nel quale il piano simbolico, della verità e del senso, è rimesso radicalmente in discussione<sup>16</sup>. Dove tutti i limiti simbolici sono stati sommersi dalla decodificazione consumistica e monetaria, il crollo delle "poetiche del mondo" («le grandi religioni, le culture in quanto universi simbolici, le grandi filosofie»), rende quindi più fragile la dimora umana nel mondo. Questa è affidata a "bolle psico-sociali effimere" che si mantengono – come suggerisce Sloterdijk – in "aggregati schiumosi". Allora le opposizioni distintive classiche (dentro-fuori, normale-anormale, umano-naturale, maschile-femminile, ecc.), sulle quali si fondavano gli ordini simbolici, entrano fatalmente in crisi. Il transito al "non simbolico" è inevitabile, con esiti destinati a riflettersi nell'ambito delle ricerche estetico-artistiche. In generale, la diffusione degli "ambienti medialità" ha favorito alcune mutazioni profonde negli assetti sociali e negli equilibri psichici degli individui. Il fatto che la relazione umana con l'ambiente sia essenzialmente mediata dalle immagini introduce un cambiamento sostanziale nel modo stesso di rapportarci al "reale". Gli ambienti medialità esaltano l'eccitazione, favoriscono modalità simbiotiche di relazione, obbligano alla partecipazione immersiva e a forme di ricezione narcotizzante. Essi riscrivono i termini di una relazione con lo spazio pubblico della *polis*, rimodellando il rapporto tra la sfera delle emozioni e i nuovi sistemi sociali, la sfera psichica e quella politica.

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>15</sup> Ivi, p. 89.

<sup>16</sup> A tal proposito, i tre libri-chiave pubblicati in Francia nei primi anni Settanta che accompagnano l'analisi di Cuomo sono: G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975; J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2009; J.-F. LYOTARD, *Economia libidinale*, Pirella Göttsche Edizioni, Milano 2012.

Neppure vanno celati quelli che, a lungo termine, posso rivelarsi come fattori di criticità degli ambienti info-mediali. Uno fra tutti: la messa in questione della “relazione etica”. L’analisi di Cuomo riviene a più riprese su questo punto, mostrando come l’interazione “uomo-ambiente informatizzato” sia caratterizzata da una “logica algoritmica”, non veritativa, in base alla quale è possibile produrre solo “comandi-macchina e reazioni a stati della macchina”, dunque non simboli.

*L’habitus* algoritmico produce così quel che è possibile definire come trasformazione *reattiva* della risposta alla domanda dell’altro. La *reattivizzazione* della risposta deriva dalla tendenziale riduzione della relazione etica a *reazione ambientale*<sup>17</sup>.

Un fenomeno analogo si ripropone nel campo delle arti.

Se osserviamo ciò che è accaduto nell’ambito delle sperimentazioni tecno-artistiche dobbiamo innanzitutto constatare – ci piaccia o meno – che in esse, *assieme* alla problematica del “simbolico”, la questione della *relazione etica* appare del tutto disattivata – o appare messa da parte, “epochizzata”<sup>18</sup>.

Un esempio è dato, in questo caso, dalle poetiche “immersive” o del “vuoto” (si pensi all’opera di John Cage), le quali pongono il problema di cosa significhi abitare in ambienti sempre più ostili ed estranei<sup>19</sup>. Una specifica declinazione di queste poetiche la ritroviamo nella cultura zen, il cui sviluppo avviene «in opposizione alle moderne poetiche dell’espressione soggettiva»<sup>20</sup>. In questo caso, l’arte dispiega una

esperienza puramente *aisthetica* ma *non* simbolica. Non c’è un “messaggio” nell’opera; non c’è alcuna “espressione soggettiva”; non è attivata alcuna attenzione emotivo-percettiva proto-etica né alcun processo sublimatorio; non c’è alcun apparire di un *mondo* di senso<sup>21</sup>.

Non si tratta, quindi, di trasformare un ambiente ostile in un luogo familiare mediante un taglio simbolico. In assenza di una risposta “culturale” in grado di contenere e riplasmare il profluvio di stimoli derivanti dal *fuori*, si sperimentano forme di immersione sensoriale in ambienti inospitali e stranianti. Chiaramente, si è disposti ad attribuire a queste espressioni l’appartenenza al campo dell’operatività artistica a condizione di riconoscere la loro specifica collocazione nell’universo del “non simbolico”. Soltanto qui l’arte si fa “sintomo” di una crisi effettuale e inemendabile delle prestazioni simboliche che hanno guidato l’antropogenesi.

5. Il rapporto fra pratiche artistiche e crisi dell’antropogenesi fu indagato da Ernesto de Martino con esiti di indubbia originalità. Cuomo accenna agli studi preparatori al saggio sulle “apocalissi culturali”<sup>22</sup>, in cui il filosofo italiano individuava la presenza di una tematica apocalittica nel cuore della letteratura e

---

<sup>17</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 40.

<sup>18</sup> Ivi, p. 129.

<sup>19</sup> Ivi, p. 130.

<sup>20</sup> Ivi, p. 133.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 136-137.

<sup>22</sup> Ivi, p. 146, nota 3.

delle arti figurative contemporanee. Nella visione di de Martino le opere del contemporaneo traducono in forme sensibili la crisi che corrode i valori borghesi; esse sono il sintomo di una perdita strutturale e profonda per l'intera civiltà occidentale. Tuttavia il filosofo non si limita a censire i segni sensibili della decadenza: questi appaiono come riflessi di un deperimento più profondo che ha intaccato gli attributi salienti dell'animale umano (la semanticità, l'autocoscienza, l'esperienza mondana). Allo slancio primordiale che definisce i requisiti primari dell'esperienza, de Martino aveva dato un nome: "ethos trascendentale del trascendimento", riconoscendo ad esso il ruolo di fondamento dell'esserci-nel-mondo. Se questa forza primordiale ha rilievo di *ethos* è perché de Martino riconosceva in essa l'eventualità di un mutamento di segno: il rischio del crollo come sua intima possibilità. In quest'ottica, il mondo artistico contemporaneo rivelava agli occhi del filosofo il collasso della forza primordiale. L'opera d'arte non è più la *messa in opera* di un mondo simbolico stabile e sensato, essa non riflette la coscienza più alta di un popolo, il contenuto sociale e politico dei suoi valori storici. L'arte mostra invece la caduta degli "orizzonti simbolici di ripresa e reintegrazione". La disorganizzazione musicale di Cage, la noia di Moravia, la nausea di Sartre, il teatro dell'assurdo di Beckett, sono alcuni dei segni di un "annientamento" degli orizzonti di operabilità creativa, testimonianze di una crisi che insidia non soltanto i valori storici, ma la possibilità stessa che l'"ethos del trascendimento valorizzante" possa garantire all'uomo una reintegrazione nel mondo. Questo punto di vista ammette, dunque, che una cultura simbolica possa includere al proprio interno l'inoperosità della forza primordiale che la istituisce. Il tema rivestirà una funzione politica cruciale nel contesto del capitalismo pienamente sviluppato. Difatti saranno i rapporti di produzione dominanti ad incaricarsi di conferire stabilità e permanenza a questa potenza inoperosa nel momento in cui il potenziale amorfo, la non specializzazione, il disambientamento, il vuoto simbolico si trasformeranno in pregevoli risorse economiche<sup>23</sup>. La crisi dell'antropogenesi – e con essa la disattivazione della prestazione simbolica – è, dunque, l'inevitabile correlato della nuova economia capitalistica. Quel che nell'orizzonte di de Martino si annunciava come tragica eventualità, viene ad assumere un profilo prosaico nelle forme quotidiane dei nuovi sistemi sociali. Gli effetti di tale svolta, ovvero l'impossibilità del simbolico, rendono possibile un ripensamento radicale dell'umano rinvenibile anche nel campo della tecno-arte. Da qui Cuomo coglie lo spunto per enucleare una delle tesi centrali del suo libro.

Se nell'attività *simbolica* è possibile pensare il luogo dell'*umano* come sottratto alle inesorabili leggi della natura [...] essa può essere concepita solo nella *forma* della sua impossibilità. Questa "verità" è al centro delle più importanti opere d'arte del Novecento<sup>24</sup>.

6. Cuomo mette in luce le opportunità derivanti dalla "fuga dal simbolico".  
Scrive, difatti:

---

<sup>23</sup> Si veda, a tal proposito, P. VIRNO, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

<sup>24</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 146.

nella crisi del simbolico si manifesta un campo di operatività artistica apparentemente del tutto nuovo ma che, con il suo apparire contemporaneo, è in grado di aprirci prospettive inedite, o poco percorse sulla stessa storia delle arti del passato<sup>25</sup>.

Viene alla luce il singolare punto di vista che questo discorso assume sulla crisi delle forme di plasmazione simbolica del mondo. Potremmo dire che, là dove de Martino mostrava i segni di un preoccupante declino che occludeva l'accesso a pratiche di reintegrazione simbolica, Cuomo rinviene le tracce di un positivo programma artistico ispirato a nuove poetiche non-simboliche. Queste vengono rubricate sotto le categorie cartografiche di "crudeltà", "metamorfosi", "sensazione", "ibridazione", "immersione" e "vuoto". Il loro tratto comune è da ricercare nel punto in cui l'esposizione dei meccanismi antropogenici (coazione a ripetere, vizio, superamento dei limiti del corpo), sui quali si fonda la prestazione simbolica, coincide con la manifestazione di una loro clamorosa riattivazione in forma de-simbolizzata. I riferimenti all'arte, al riguardo, richiamano l'attenzione su esperimenti che rispecchiano sia la deregolamentazione dei flussi psico-economici, dai quali è scaturita la crisi del simbolico, sia la produzione di "rifiuti eco-antropologici" che quella deregolamentazione ha generato. Abbiamo fatto un cenno alle poetiche "immersive" o del "vuoto", nelle quali l'impossibilità di attenuare il disambientamento viene esibito come tale e tradotto nelle forme paradossali di un abitare estraniante. Si pensi, inoltre, alla poetica *Fluxus*, che esalta lo scatenamento dei flussi energetici e delle intensità, oppure alla valorizzazione artistica dei rifiuti nell'*arte povera*, o ancora al modo in cui la video-arte ha dato accesso, in alcuni casi, a flussi temporali sottratti alla presa della coscienza, dunque refrattari a risolversi entro quadri antropomorfici.

Ad un certo punto, l'analisi di Cuomo insiste sui "contromovimenti" interni alla deriva dei flussi psico-economici e alla caduta dei regimi simbolici tradizionali, i quali – come nel caso delle sperimentazioni body-artistiche – orientano le forme del *sentire* in una direzione di contrasto al godimento consumistico<sup>26</sup>. Vi sono casi in cui tali movimenti sperimentano una pratica metamorfica che spinge il corpo umano a lambire il limite della propria organizzazione, verso i campi della *sensazione* e dell'*ibridazione*. Su questo terreno – dove sorge una "estetica della sensazione" – Cuomo rinviene gli elementi di contrasto che l'arte oppone al vitalismo delle intensità e al sensazionalismo mediale<sup>27</sup>. Già Deleuze aveva distinto la sensazione sia dall'ambito della percezione, sia da quello dell'emozione. Egli chiamava "percetti" e "affetti" le opere di un'arte capace di dispiegare "paesaggi non umani della natura" e "divenire non-umani dell'uomo"<sup>28</sup>. Creare "blocchi di sensazione" voleva dire, per Deleuze, «rendere sensibili delle forze insensibili che popolano il mondo». Sicché la musica può rendere sonore "forze non sonore", così come la pittura può restituire al mondo visibile "forze non visibili". Dare visibilità a queste *forze non antropomorfe* vuol dire per l'arte spiegare la potenza di un tempo sottratto

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 147.

<sup>26</sup> Ivi, p. 92.

<sup>27</sup> Ivi, p. 70.

<sup>28</sup> G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995; G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, pp. 167-209.



alla coscienza, che sfugge alla plasmazione simbolica dell'uomo. Tuttavia, ciò che nelle tesi di Deleuze sull'arte sembra emergere è non soltanto la crisi del simbolico, quanto l'estremo tentativo di "contro-effettuare" tale crisi.

7. In che senso si può, dunque, parlare di "programmi artistici"? Tale è l'interrogativo che accompagna le battute finali dell'opera di Cuomo.

Domandiamoci, innanzitutto, in che cosa queste sperimentazioni, pur corrispondendo a questi processi di messa a nudo dei meccanismi antropogenici, non ne sono un semplice rispecchiamento e una semplice amplificazione<sup>29</sup>.

D'altronde, se la tecno-arte si limitasse a mimare il collasso del simbolico non si potrebbe parlare di "programma", né vi sarebbe agio per l'artista di esercitare una funzione critica secondo le linee di tendenza appena descritte. L'arte sarebbe, in tal sorta, soltanto "sintomo" della crisi, senza alcuna ripresa contro-effettuale del reale non-simbolico. La tesi di Cuomo su questo punto è chiara: le sperimentazioni artistiche, quando sono "autentiche", si assumono il compito di *sospendere* e al contempo di *eccedere* quei meccanismi che l'istituto dell'arte ha, sin dalle origini, messo in mostra. In tale scarto si rivela la *novità* del contemporaneo e il suo *ritorno alle origini*. Il *già da sempre* delle forme basilari dell'essere vivente-umano si ripropone, *qui e ora*, nella versione dislocata che fa capo ad un radicale "vuoto" della prestazione simbolica, a sua volta *sospeso* e *oltrepassato* dalle pratiche non simboliche. Nell'ultima parte del libro, Cuomo richiama la nostra attenzione su due distinte forme di "dis-locaemento" dei meccanismi antropogenici operanti nel campo del non simbolico.

Il primo dislocamento consiste nella *sospensione* del meccanismo: tale appare la "trasformazione *celibe* delle macchine", già praticata da Duchamp<sup>30</sup> e teorizzata da Deleuze e Guattari nel loro *Anti-Edipo*. In questo caso, lo scopo è quello di perlustrare le risorse di un campo al quale si accede mediante la disattivazione rituale dell'accoppiamento. Si tratta di sperimentare nuove possibilità di *sentire* entro gli ingranaggi inceppati della macchina artistica classica: genio, creazione, orizzonte di attesa, spettatore, gusto, giudizio estetico. L'impossibilità di far agire produttivamente i meccanismi di inclusione del *fuori*; la crisi delle strategie di protezione dal trauma attraverso la ripetizione del trauma stesso in forma controllata; l'invalidamento degli *habiti* operazionali tecnicamente prodotti per fini etico-culturali: sono questi i presupposti di un nuovo gioco creativo che sviluppa le risorse offerte dalla crisi dell'antropogenesi.

Il secondo dis-locaemento consiste nel *non passaggio* o nell'*aporia*. Anche in questo caso l'arte non mette in opera un mondo simbolico (ciò a dispetto di una visione che si è tradizionalmente affermata tra Hegel e Heidegger), mostrando così «quanto *patire* ma anche quanta *serenità*, quanta *energia* ma anche quanta *entropia*, quante *qualità* e quanti gradi di qualità, quanta creatività e intelligenza ci siano "fuori" dal recinto simbolico e indipendentemente da esso»<sup>31</sup>. Si può dire che il *non passaggio*

---

<sup>29</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 149.

<sup>30</sup> Cfr. M. CARROUGES, *Les machines célibataires*, Arcanes, Paris 1954.

<sup>31</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 151.

declini in chiave artistica le potenzialità non-antropomorfe dell'animale indeterminato, a-topico, potenziale che è l'uomo prima di ogni sua prestazione simbolica. L'arte si apre così ad un mondo ibrido, «che è sia quello delle “cose che sentono” – siano esse animali o macchine – sia quello più generale delle dimensioni (per noi) invisibili dell'essere»<sup>32</sup>. La soglia del “non simbolico” offre, in questi casi, l'accesso a quel “luogo vuoto” che è l'animale-umano prima di ogni sua prassi culturale, cioè prima che un simbolo giunga ad abitarlo. «Questo luogo è quello dell'umano, sempre più impossibile da raggiungere e forse sempre raggiunto in quanto impossibile»<sup>33</sup>.

Cosa possa accadere in futuro nel campo delle arti non simboliche non è dato prevederlo. Si può immaginare che questo nuovo campo artistico diventi «un germe *transduttivo* nelle relazioni etiche e sociali»<sup>34</sup>. Gilbert Simondon, il quale concepiva la “trasduzione” come «un'operazione – fisica, biologica, mentale, sociale – con cui un'attività si propaga a poco a poco all'interno di un certo ambito, basando tale propagazione su una strutturazione dell'ambito compiuta posto per posto», ammetteva l'ipotesi che «non tutte le trasduzioni generano nuova forma»<sup>35</sup>. Tale appare il rischio di qualsiasi forma di vita in un certo ambiente, che essa produca entropia. Malgrado ciò, Cuomo ritiene che siano possibili «forme di vita umane in grado di vivere fuori dal sacro, dal sublime e dal sublimatorio, in ultima istanza dal simbolico»<sup>36</sup>. Il campo artistico del non simbolico è una via di accesso al luogo dell'umano finalmente e consapevolmente *vuoto*. Da questo “luogo vuoto” può ripartire l'avventura di un simbolo che si trattiene fuori dal recinto simbolico: «un simbolo del *fuori-simbolico*, che possa farci abitare anche le stelle, gli animali, le macchine»<sup>37</sup>.

Superando i limiti di una prospettiva antropocentrica, il libro di Cuomo ci invita a ripensare il legame fra l'opera dell'arte e la radura dell'uomo. In questione è nulla di meno che l'antropogenesi: il divenire-*Dasein* del vivente uomo. Nelle sperimentazioni tecno-artistiche contemporanee – lo si è visto – tale *divenire* apre il campo di un'esperienza puramente *aisthetica* ma *non* simbolica. Si può chiudere senza concludere, dicendo: nel cuore di una crisi radicale che investe la prestazione simbolica è finalmente possibile scorgere il vuoto da cui ebbe inizio la prova mai conclusa dell'umano.

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> Ivi, p. 152.

<sup>35</sup> G. SIMONDON, *L'individuazione psichica e collettiva*, DeriveApprodi, Roma 2001, pp. 37-39 e p. 83.

<sup>36</sup> V. CUOMO, *op. cit.*, p. 153.

<sup>37</sup> Ivi, p. 154.