

Vincenzo Cuomo

Abitare il fuori.

**L'apertura al non-umano nelle sperimentazioni
tecno-artistiche**

Ouverture (di John Cage)

Spesso accade che una sperimentazione artistica precorra i tempi, anche se tale precorritore dovrebbe essere considerato in effetti come un presentimento, in quanto le autentiche esperienze artistiche sono in grado di intercettare i mutamenti culturali e antropologici molto prima che questi giungano non solo alla consapevolezza dei più ma anche a quella della filosofia. È ciò che è accaduto con John Cage, vero spartiacque, per molteplici ragioni¹, nella (e della) cultura artistica occidentale che, ancora oggi, è in grado di fare luce teorica su un'ampia fenomenografia di sperimentazioni artistiche.

Il mutamento sperimentale di cui Cage si fa protagonista, già negli anni Quaranta dello scorso secolo, consiste a mio avviso in un doppio movimento: da un lato verso il *fuori*, dall'altro verso il *piatto*. Un doppio movimento che indica alle sperimentazioni artistiche l'uscita dai confini del mondo simbolico e l'apertura, estetica e ontologica a un tempo, all'ambiente, anzi agli ambienti.

Ma, dicevo, si tratta di un movimento verso il fuori dal simbolico che, contemporaneamente apre alla più *piatta* assunzione del reale, vale a dire a una concezione del reale massimamente accogliente e non gerarchizzante.

In un passo del suo *Silence*, Cage scrive:

Il divenire [del suono], *impellente, unico, ignaro di teoria e storia*, oltre l'immaginazione, centro di una sfera senza superficie, non conosce ostacoli, si trasmette con energia. Non si può sfuggire alla sua azione [...]. È inestricabilmente sincrono con tutti gli altri, suoni e non suoni, i quali non suoni, *captati da sistemi diversi dalle orecchie*, operano nella medesima maniera.²

¹ Rimando al mio "Il silenzio e la domanda. Su John Cage", in *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, a cura di V. Cuomo e L. V. Distaso, Mimesis, Milano 2013, pp. 61-75.

² J. Cage, *Silenzio*, trad. it. di G. Carlotti, shake edizioni, Milano 2010, pp. 18-23 [corsivo nostro].

Per Cage si tratta di un'apertura sperimentale verso un "divenire" – quello di ogni singolo suono, ma potremmo dire di ogni singola *qualità* di "qualcosa" – che è descritto come *impellente, unico*, "ignaro di teoria e storia" e irradiantesi senza ostacoli e ostruzioni di altri suoni. A questo divenire non ci si può sottrarre ("non si può sfuggire alla sua azione") – quindi si è *passivi* nei suoi confronti; *c'è già*, per cui bisogna *entrarci dentro* e, dal suo interno, paradossalmente *uscirne fuori*. Fuori in un doppio senso: fuori dal mondo simbolico nel quale i suoni, quando sono ri-trascritti in musica, tendono ad essere inclusi (per quanto aporeticamente)³ ma fuori anche, nello stesso tempo, dalla stessa specie umana. Infatti, l'azione del suono, come scrive Cage, non deve essere pensata solo come correlata alle orecchie umane, ma come un'azione che anche sistemi non-umani di ricezione possono captare. Il centro percettivo, espressivo ed ermeneutico non è più quindi il soggetto *umano*.

Cage invita a sperimentare al di là dei confini dei mondi umani e ad adottare la più *piatta (flat)* ontologia possibile, nel cui ambito la relazione soggetto (umano)-oggetto sia concepita solo come un caso particolare della più vasta e inglobante relazione *oggetto-oggetto*. Come si vede, per quanto nelle modalità di una tematizzazione non del tutto esplicita e filosoficamente avvertita, Cage sembra essere già nel campo della (a noi) contemporanea *object oriented ontology*, con un anticipo di mezzo secolo⁴.

Sugli esperimenti sonori cageani aleatori molto è stato scritto. Il più famoso di essi è, senza alcun dubbio, *4'33"* (del 1953)⁵: all'interno dell'intervallo cronologico stabilito dal titolo, in qualsiasi luogo il pezzo sia "replicato", è accolto come suono *tutto* ciò che è udito dagli ascoltatori: voci, rumori, silenzi. Ecco, *4'33"* esprime l'apertura ontologica da cui Cage parte e da cui invita i musicisti e gli artisti in generale a partire.

³ Sull'irriducibile aporia tra suono e musica, vedi le fondamentali riflessioni di Adorno (in particolare Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. it. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001); cfr. anche P. Sloterdijk, "La musique retrouvée", in Id., *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, ed. it. a cura di P. Montani, trad. it. di S. Falone, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, pp. 45-60.

⁴ Vedi G. Harman, *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester (UK) – Washington (USA) 2011; Id., *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Pelican Books, Penguin Random House 2018; T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero, Roma 2018; Id., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; Id., *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London – New York 2017; Id., *Noi, esseri ecologici*, trad. it. Di G. Carlotti, Laterza, Roma-Bari 2018; I. Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2012; L. R. Bryant, *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh University Press 2014; cfr. anche T. Garcia, *Forme et object. Un traité des choses*, Press Universitaires de France, Paris 2010; e cfr. J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham and London 2010.

⁵ Vedi K. Gann, *Il silenzio non esiste*, trad. it. di M. Mele, Isbn Edizioni, Milano 2012.

In quei pochi minuti e secondi ogni suono deve essere accettato come situato sullo stesso piano ontologico di tutti gli altri. Si tratta di un esercizio ascetico che gli ascoltatori sono indotti a svolgere, esercizio niente affatto semplice, non solo perché anche i rumori “interni” ai loro corpi fanno integralmente parte del “pezzo”, ma soprattutto perché ai fruitori si richiede di evitare ogni distrazione psicologica e simbolica, fino a *fare il vuoto* di Sé. L’ascoltatore, indotto a una vera e propria ecologia dell’ascolto, sperimenta così il suo de-soggettivarsi e il *venir meno* dei mondi simbolici in cui quotidianamente (e faticosamente) esiste, fino a immergersi nel flusso dei suoni-rumori, fino a farsi suono tra i suoni e rumore tra i rumori.

La poetica (zen) del vuoto (del soggetto) proposta da Cage è quindi una poetica immersiva e *meditativa*. All’ascoltatore, infatti, non è chiesto di “contemplare” – vale a dire di distanziarsi, in quanto soggetto, dall’*opera* o dallo *spettacolo* – ma è chiesto di “meditare”, cioè di immergersi nel *flusso* delle *qualità*, come cosa tra cose, dovremmo aggiungere, come ente senziente tra enti senzienti, imparando a lasciar cadere la sua presunta *eccezionalità* di specie.

4’33” contiene quindi l’*ontologia* di Cage: un’ontologia *piatta* priva di gerarchie, in cui ogni suono appare, da un lato, nella sua irrelatezza nei confronti degli altri suoni⁶, dall’altro si manifesta come *forza irradiante*, cioè come *qualità* che trasmette la sua energia non solo alle orecchie *umane* ma a tutti gli altri sistemi di captazione esistenti e possibili, viventi o non-viventi.

Tuttavia c’è ancora qualcosa di essenziale da comprendere. Perché non basta riflettere su cosa possa accadere *dentro* la cornice temporale dei 4’33”, nei luoghi in cui il pezzo è “replicato”, ma bisognerà guardare alla *cornice* stessa, vale a dire a quel “recinto” che separa il “dentro” dal “fuori”.

Qui sorge un problema: il *fuori* di cui stiamo parlando seguendo Cage è sonoro quanto il *dentro*. Cage ha sostenuto, infatti, che anche il caotico traffico metropolitano possa e debba essere “ascoltato”, ma a patto che l’esercizio di ecologia di ascolto accada in una cornice, cioè all’interno di un tempo/luogo in cui è possibile sentirsi a casa, potremmo dire. Allora, se il fuori è sonoro quanto il dentro, la differenza (essenziale) sembrerebbe prodotta dalla *cornice*. Cage è l’artista che impone una svolta decisiva e mai più revocata nella sperimentazione artistica contemporanea: la svolta che concepisce l’arte come una *ripetizione* della vita *dentro* una cornice,

⁶ Sull’*irrelatezza* ontologica degli “oggetti”, vale a dire sulla tesi secondo la quale gli oggetti non si “riducono” alle relazioni che essi possono instaurare con gli altri oggetti vedi G. Harman, *The Quadruple Object*, cit., in particolare il capitolo IV (*Indirect Causation*), pp. 69-81; Id., *Object-oriented-Ontology*, cit., capitolo IV (*Indirect Relations*), pp. 149-193; vedi anche Levy Bryant, *Onto-Cartography*, cit., pp. 46-53.

dentro un'installazione, potremmo cominciare a dire. Non si tratta più di opporre il dentro "soggettivo-espressivo" a un fuori concepito come spazio inospitale, se mai sia stato possibile, ma si tratta di creare, nel fuori inospitale, i luoghi/tempo del dentro oppure, radicalizzando il concetto, si tratta di *abitare* l'inabitabile.

Da questa svolta cageana dipartono due linee sperimentali diverse e convergenti a un tempo: la linea sperimentale dell'*ibridazione* e quella dell'*immersione*.

Ibridazioni

L'apertura al fuori è innanzitutto un'apertura al *non-umano*, e, nello specifico, un'apertura alle interazioni – che accadono anche nel nostro corpo – *tra* cose non-umane. A tale immenso universo di interazioni e legami, impossibili da percepire in base ai nostri biologici sistemi di percezione, possiamo aprirci solo *more tecnologico*. E qui non è la tecnica "protesica" a venirci incontro, ma solo quella "macchinica", attraverso le *interfacce* uomo-macchina. Tale inaggirabilità della mediazione tecnologica – perfettamente compresa dagli sperimentatori tecno-artistici – ha distrutto la connessione umanistico-protesica tra corpo umano e strumenti tecnici su cui la civiltà umana si è fondata fino a che lo sviluppo auto-implementantesi della tecnica macchinica ha marginalizzato la centralità empirica e fenomenologica del "corpo proprio".

Dopo la fine della moda ottimistica – ha scritto a tal proposito Peter Sloterdijk – con tono disteso si può finalmente dire quello che la fenomenologia ha significato *de facto* nella sua applicazione ordinaria: essa ha fornito un servizio di soccorso ai fenomeni in un'epoca in cui molti "fenomeni" non si direzionavano più da soli verso l'occhio o gli altri sensi, ma erano portati alla visibilità da esplicitazioni invasive e dalle misurazioni che le accompagnavano (vale a dire, "osservazioni" ottenute grazie a macchine e a sensori artificiali). La fenomenologia ha invitato i suoi adepti a partecipare a un tentativo anacronistico di difesa della preminenza metafisica della percezione contemplativa sulla misurazione, il calcolo e l'operazione.⁷

Questa tesi di Sloterdijk trova una importante anticipazione in un libro del lontano 1970: *Expanded Cinema* di Gene Youngblood, non a caso influenzato dalle sperimentazioni di John Cage, nonché dalle teorie di McLuhan, di Buckminster Fuller e Theillard de Chardin.

⁷ P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, trad. it. a cura di G. Bonaiuti, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 70.

Allo stesso modo in cui il termine “essere umano” sta lentamente inglobando i significati di essere umano/pianta/macchina – scriveva Youngblood –, così anche la definizione di cinema deve essere espansa, per arrivare a includere i dispositivi video, l’informatica, la luce atomica [...]. Si potrebbe dire che l’arte non sarà realmente contemporanea finché non rappresenterà il mondo della cibernetica, la teoria dei giochi, le molecole del DNA, il Principio di Indeterminazione di Heisenberg, le teorie dell’antimateria, la transistorizzazione, il reattore riproduttivo, le armi di distruzione di massa, il laser, l’esperienza anticipata di futuri alternativi.⁸

E ancora:

Le nostre “conoscenze” concettuali hanno superato notevolmente le nostre esperienze empiriche. Stiamo per accettare definitivamente la dura realtà: i nostri sensi ci permettono di percepire solo un milionesimo di ciò che sappiamo essere la realtà dello spettro elettromagnetico. Il 99% di tutte le forze principali che influenzano la nostra vita è invisibile. I nostri sensi non riescono a cogliere la maggior parte dei cambiamenti fondamentali che avvengono nella nostra vita. Fuller afferma: “Più del 99% delle tecnologie moderne fa affidamento su fenomeni fisici che sono *al di sotto o al di sopra* della nostra capacità visiva”.⁹

La tecnica novecentesca, quindi, ha consentito l’accesso conoscitivo a dimensioni del reale naturale (e tecno-naturale) che la strutturazione neuro-corporea della specie umana non sarebbe stata in grado di percepire e sperimentare. Si tratta di dimensioni dell’*impercettibile* all’interno delle quali solo la tecnologia è in grado di operare e che solo la tecnologia è in grado di “trasdurre” (interfacciare) per le modalità neuro-percettive umane¹⁰. Gli impianti (*Gestelten*) tecno-scientifici contemporanei non sono affatto “protesi” del *sensorium* umano, perché non potenziano il corpo e i sensi umani. La potenza è tutta *della* tecnica – per quanto essa *si* potenzi, ovvia-

⁸ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, a cura di P. L. Capucci e S. Fadda, Clueb, Bologna 2013, p. 101.

⁹ G. Youngblood, *op. cit.*, p. 102. Cfr. di R. Buckminster Fuller, *Critical Path*, St. Martin’s Press, New York c1981. Sugli stretti rapporti tra Fuller e Cage cfr. G. Guanti, “John Cage e Richard Buckminster Fuller. Un caso di virtuosa empatia tra inventori”, in *La ricerca di John Cage*, cit., pp. 89-100.

¹⁰ È interessante notare come qui Youngblood stia anticipando ciò che alcuni dei filosofi dell’*ontologia orientata all’oggetto* chiameranno *alien phenomenology* e che si fonda proprio sulla tesi della differente apertura percettiva degli oggetti in relazione agli altri oggetti. Non sono infatti solo le macchine a percepire *qualia* che i nostri sensi non sono in grado di percepire, ma tutti gli oggetti hanno tale caratteristica, o, se seguiamo l’impostazione di Levi Bryant, tutti gli oggetti sono concepibili come “macchine” che possono connettersi solo in certi modi, e non in altri, ad altre macchine (ciascuna macchina è caratterizzata da una specifica apertura ontologica e una specifica chiusura operativa); cadono così tutte le differenze ontologiche tra umano/non-umano, vita/non vita, soggetti/oggetti (vedi Levi R. Bryant, *Onto-Cartography*, cit., pp. 54-74; cfr. anche I. Bogost, *Alien Phenomenology*, cit.).

mente, attraverso l'ingegno umano. Il potenziamento tecnico delle capacità umane è indiretto e deriva da processi di *ibridazione*, e non di proteseizzazione, che intersecano, ormai indecidibilmente, l'umano e il macchinico. Per tale ragione, ciò che risulta definitivamente destrutturato – se non proprio destituito – è quel che la fenomenologia chiama il “corpo-proprio”, inteso come *corpo vivente-vissuto* (*Leib*). La sua radicale messa in discussione deriva proprio dal “fatto” che la tecnica e la scienza contemporanee hanno definitivamente “svelato” che l'originarietà fenomenologica del *Leib* si fonda su una determinata e contingente strutturazione neuro-corporea di specie, quindi su un determinato *Körper*. Le dimensioni dell'*impercettibile naturale* “svelate” della tecnica hanno definitivamente de-centrato la percezione umana e, quindi, hanno contribuito *de facto*, come lucidamente ha osservato lo stesso Sloterdijk, alla crisi del programma fenomenologico.

Le interfacce, che consentono l'osservazione e l'interazione con tali nuove dimensioni del reale, permettono quindi, per ciò stesso, un'apertura all'*invisibile* e all'*impercettibile* “fuori”, a un universo inimmaginabile di *qualia* che le sperimentazioni che ho chiamato *ibridative* non smettono – almeno da sessant'anni – di tematizzare.

Penso, ad esempio, alla famosa performance *Music for solo performer* (1965) di Alvin Lucier, in cui venivano sonorizzate le onde cerebrali (fig. 1); oppure al progetto del *Jardin Bio-acustique* (1978) di Nissim Merkado – che riprende un'ipotesi sperimentale dello stesso John Cage – che avrebbe dovuto sonorizzare – se fosse stato realizzato – anche i processi di germinazione delle piante¹¹; o ancora all'installazione *Altamira* (2004) di Shawn Brixey in grado di far *percepire* ai fruitori le pulsazioni astrofisiche delle stelle *pulsar* (fig. 2); o infine all'installazione *Ecce Homology* di Ruth West, in cui i fruitori potevano interagire, grazie ad un software che sfruttava le conoscenze della genomica comparativa, con una simulazione dei processi di respirazione cellulare che accadono nel nostro corpo quando mangiamo del riso. Un altro campo delle sperimentazione ibridative, in cui in parte ricade anche quella di West, racchiude le tantissime installazioni che consentono complesse e inedite interazioni tra i corpi biologici umani e ambienti virtuali, come è stato il caso della famosa installazione *Osmose* (1995) di Charlotte Davies¹² oppure delle installazio-

¹¹ Vedi G. M. Gatti, *L'erbario tecnologico. La natura vegetale e le nuove tecnologie dell'arte tra secondo e terzo millennio*, CLUEB, Bologna 2005, pp. 45-48.

¹² Rimando al mio “C'è dell'io in questo mondo? Note su *Osmose* di Charlotte Davies”, in *Fata Morgana. Quadrimenziale di cinema e visioni*, n. 5, “Limite”, maggio-agosto 2008, pp. 189-198; cfr. anche C. Davies – J. Harrison, “Osmose: Towards Broadening the Aesthetic of Virtual Reality”, in *ACM Computer Graphics: Virtual Reality*, Vol. 30, n. 4, 1996 (www.immercence.com).

ni di Christa Sommerer e Laurent Mignonneau (ad esempio *Interactive Plant Growing*, del 1992-93, o *Trans Plant* del 1995)¹³ o ancora *Nerve Garden* (1997) di Bruce Damer¹⁴. Ma di esempi se ne potrebbero fare tantissimi, specie se si guarda fuori dall'Italia.



1. Alvin Lucier, *Music for solo performer* (1965)



2. Shawn Brixey, *Altamira* (2004)

Tutte le sperimentazioni prima menzionate non sono solo esempi di *ibridazione* tra umano e non-umano, ma sono anche (tutte) installazioni *immersive*. Il “fuori” inospitale deve essere *abitato*. Questa in estrema sintesi è ciò che fanno *tutte* le sperimentazioni tecno-artistiche. E ciò contribuisce a chiarire le ragioni per le quali esse hanno la caratteristica di “installazioni”.

Immersioni

Torniamo ancora una volta a Cage e all'importanza della “cornice”, o (meglio) dell'*installazione*. Nel “fuori” dal mondo simbolico, infatti, bisogna pur trovare il modo di stare a *casa*.

Tocchiamo qui un punto di convergenza e di incrocio tra esperienze apparentemente eterogenee che, sulla base della ideologia dell'arte che ha prevalso tra il Rinascimento e le Avanguardie storiche, sembrerebbero non aver niente a che fare con l'operatività artistica. Eppure, non solo l'arte *ripete* la vita, per quanto in una *cornice*; non solo la vita, che l'arte ripete, non è riducibile alle angustie della vita *umana*, ma si allarga alle estranianti smisuratezze del fuori *dal* simbolico; ciò che è essenziale è che le sperimentazioni artistiche, quando sono effettivamente tali, consentono alla vita di trovare *casa* nel fuori più inospitale. Ora, se in ciò consiste

¹³ G. M. Gatti, *op. cit.*, pp. 140-151.

¹⁴ Ivi, pp. 151-157.

la sperimentality dell'arte, e se essa *segue* la crisi irreversibile e infinita degli ordini simbolici, allora in essa è continuamente sperimentata la possibilità di forme di esistenza non più (esclusivamente) simboliche, ma non per forza di cose meno "felici".

La pratica delle installazioni artistiche, o meglio la tendenza di quasi tutta la tecno-arte alla modalità operativa dell'installazione immersiva, è strettamente connessa con la questione dell'*abitare* i non-luoghi della trans-modernità.

Il sentirsi *a casa* non ha un fondamento simbolico. Anche se una lunga tradizione umanistica ha pensato l'abitare i luoghi come fondato sul legame simbolico (tutt'al più eco-tecno-simbolico¹⁵), è vero piuttosto il contrario: il sentirsi in una "patria simbolica" è fondato sull'abitare, cioè sul sentirsi immersi in un ambiente intimo, in *simbiosi* con esso. Vilém Flusser lo ha sostenuto con forza:

Si considera la patria come il luogo relativamente permanente, l'abitazione come il luogo intercambiabile e trasferibile. È vero il contrario: è possibile cambiare patria o non averla, ma bisogna sempre abitare da qualche parte, poco importa dove. I *clochards* parigini abitano sotto i ponti [...] e, per quanto spaventoso possa apparire, si abitava ad Auschwitz.¹⁶

La crisi degli ordini simbolici¹⁷ ha reso manifesta, in questo caso, una

¹⁵ Cfr. A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris 1999.

¹⁶ V. Flusser, "Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit", citato da P. Sloterdijk, in *Sfere III. Schiume*, cit., p. 494.

¹⁷ A questo punto vorrei chiarire alcuni presupposti teorici del mio discorso. Il primo di essi è la tesi che, a partire dall'Ottocento i tradizionali ordini simbolici che avevano caratterizzato le società antiche, ma che ancora in parte reggevano in quelle moderne, si sono progressivamente e inesorabilmente sgretolati, sotto l'azione congiunta del capitalismo dei consumi da un lato, delle innovazioni tecnologiche dall'altro, e infine dei *media* di massa, prima analogici e poi informatici. A tali cause di fondo bisognerebbe aggiungere un elemento importante di carattere più specificatamente politico-filosofico, vale a dire l'illuminismo europeo con la potenza nichilista della sua "critica". Il secondo presupposto sostiene che la crisi degli ordini simbolici abbia portato alla luce ciò che Peter Sloterdijk ha chiamato "meccanismi antropogenetici" e che, dapprima l'antropologia filosofica novecentesca – essa stessa sintomo di un'epoca di radicali cambiamenti –, poi la paleontologia evuzionista, hanno variamente studiato. Tali meccanismi devono essere intesi come quelle contingenti e composite condizioni bio-ambientali che hanno prodotto l'emergere della specie umana. Il terzo presupposto del mio discorso è la tesi secondo la quale il crollo degli ordini simbolici e l'emergere dei meccanismi antropogenetici sono segno di un evento più vasto e radicale che è la fine dell'epoca Neolitica (rimando al mio libro *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non-simbolico*, Cronopio, Napoli 2017; e al mio saggio "Global (post)media warming", in *Kaiak. A Philosophical Journey*, n. 5, *Caldo / freddo*, 2018 (www.kaiak-pj.it)).

pulsione *simbiotica*¹⁸ che, come meccanismo bio-ambientale, pur facendo parte dei meccanismi antropogenici che hanno permesso la comparsa della specie umana, è qualcosa che abbiamo in comune con tutte le altre specie viventi, per quanto secondo gradi diversi. Il non riconoscerla *in quanto* pulsione “eterogenea” rispetto a quelle studiate dalla psicoanalisi – e derivanti dalla “macchina significante”¹⁹ – è a mio avviso un grave errore non solo teorico, ma anche politico. Le sperimentazioni artistiche immersive testimoniano, invece, che un altro approccio alla questione è possibile.

Peter Sloterdijk, nel suo terzo e ultimo volume di *Sfere*, si è ampiamente soffermato sulla funzione delle installazioni artistiche.

Nel momento in cui entra nella propria abitazione, l’abitante interrompe immediatamente il comportamento osservativo, per sostituirlo con una partecipazione diffusa, una maniera decentrata di lasciarsi circondare e di lasciarsi andare. L’abitazione è in generale de-tematizzata, dal fatto stesso che il suo significato è quello di produrre assuefazione e banalità. Quando l’abitazione appare nel museo, l’ingresso e l’immersione in essa si rendono visibili in quanto tali.²⁰

Al visitatore dell’installazione artistica viene chiesto di *tematizzare* la sua “pulsione simbiotica”, la sua tendenza bio-psichica ad *abitare* anche l’inospitale.

Ma, innanzitutto, che cos’è la pulsione simbiotica teorizzata da Sloterdijk?

Essa è connessa con il meccanismo antropogenetico dell’*insulizzazione* da lui individuato sulla scorta di una serie di ricerche di paleo-antropologia (Miller, Gehlen, Alsberg, Bolk, Portmann...), rilette in chiave evoluzionistica e, appunto, antropo-genetica. L’uomo, secondo Sloterdijk, è un animale che ha imparato innanzitutto ad *abitare* delle “isole” nelle quali le leggi della selezione naturale sono (temporaneamente) sospese; è un animale che ha imparato a vivere in isole di “vizio”. Se volessimo tentare una sintetica definizione di tali ambienti di vizio, potremmo dire che essi siano quegli ambienti che consentono ai “viziati” la messa tra parentesi, l’*epochè*, dei meccanismi biologici della selezione naturale. Ora, i “viziati” sono in primo luogo i piccoli della specie, i neo-nati, che, “isolati” dall’ambiente naturale, sono protetti in un’*isola* umana che consente loro non solo la maturazione delle capacità cognitive e relazionali ma anche la *fioritura* delle differenze (di gruppo e/o individuali). È anche grazie al meccanismo

¹⁸ Sul meccanismo *simbiotico* il rimando d’obbligo è a P. Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, trad. it. di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2009.

¹⁹ Rimando al mio “Oltre il recinto della sublimazione”, in *Kaiak. A philosophical Journey*, n. 4 (2017), *La sublimazione. Ultimo paradigma del simbolico?*, www.kaiak-pj.it.

²⁰ P. Sloterdijk, *Sfere III. Schiume*, cit., p. 501.

dell'insulizzazione²¹ che i gruppi di pre-ominidi impararono ad *abitare* assumendo così le caratteristiche propriamente umane. Ovviamente, ai bordi di tali isole, c'è stato (e c'è) chi – gli individui adulti – ha dovuto assumersi il compito di difenderle, arginando la violenza delle potenze della natura, ma è al loro interno che, per Sloterdijk, *fiorisce* l'umano. Le “isole di vizio” sono cioè quelle sfere di *comfort* in cui ci si sente “climaticamente” a casa. E la prima sfera è la *diade* bambino-ambiente materno che, per quanto rapidamente perduta, continua ad essere non solo ricercata ma artificialmente ricostruita sia dagli “individui” che dalle stesse comunità umane. Tuttavia, per essere precisi, c'è una sfera che precede la stessa diade bambino-ambiente materno, ed è quella che Sloterdijk, riprendendo il termine e la nozione da Thomas Macho²², chiama sfera *noggettuale* (vale a dire né soggettiva né oggettiva); si tratta della sfera intra-uterina in cui necessariamente ogni individuo umano è stato in una situazione *immersiva* di indistinzione tra sé e l'ambiente. Da questa sfera *noggettuale* la “nascita” segna una fuoriuscita traumatica, ma non una separazione psichica netta, poiché è da quella dimensione *immersiva* che trae la sua origine quel tratto *simbiotico* che, per Sloterdijk, non solo è ripetuto/ricostruito nella relazione paroggettuale madre-infante, non solo rimane come residuo, come *doppio* che accompagna costantemente la vita psichica degli umani²³, ma che, anche (e soprattutto) quando è rifiutato, continua a condizionare le relazioni psicosociali dei presunti “individui” che continuano a ricreare, spesso spasmodicamente e nelle forme apparentemente più estroflesse, legami fortemente simbiotici con l'altro. Tutte le nascite, scrive infatti Sloterdijk

sono gemellari. Nessuno viene al mondo senza accompagnatore di scorta. Ad ogni nuovo arrivato che sale alla luce, succede Euridice, anonima, muta, che non è stata creata per essere vista. Quello che resterà, l'individuo, colui che non è possibile dividere nuovamente, è già il risultato di un taglio che divide gli inseparabili dei primi tempi nel bambino e nel suo resto [placentare].²⁴

Da queste due prime sfere (differentemente) simbiotiche ogni individuo umano è costretto a *uscire* (e in qualche modo a rimanere), come da un paradiso dal quale è necessariamente cacciato. Il venire *al* mondo – in un modo più radicale che l'essere-gettati-nel-mondo di Heidegger – è anche

²¹ Il meccanismo dell'insulizzazione, secondo Sloterdijk, non ha agito da solo ma insieme ad altri tre meccanismi: quello della *liberazione dai limiti del corporeo*, quello della *neotenia* e quello della *trasposizione* (per una sintesi di tale teoria vedi P. Sloterdijk, *Non siamo stati ancora salvati. Saggi dopo Heidegger*, trad. it. di A. Calligaris e S. Crosara, Bompiani, Milano 2004).

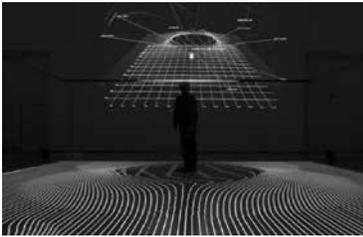
²² Cfr. Th. Macho, *Segni dall'oscurità. Note per una teoria della psicosi*, trad. it. a cura di A. Lucci, Galaad Edizioni, Giulianova 2013.

²³ Ovviamente, non solo degli “umani”.

²⁴ P. Sloterdijk, *Sfere I, Bolle*, cit., p. 391.

sempre una *catastrofe* che si ripete ogni qual volta l'individuo lascia la sua dimora simbolica *abituale*²⁵. Tuttavia, come dicevo, per Sloterdijk ciò che si ripete costantemente nella vita di ciascun individuo – ma anche di ciascun gruppo umano – è la ri-costituzione degli ambienti di *vizio*, la ricostruzione di ambienti-casa anche nelle situazioni più estranianti e spaesanti.

Torniamo così alla questione dell'abitare l'*inabitabile*, che troviamo al centro di un numero davvero imponente di installazioni artistiche (vorrei qui solo suggerire i nomi di Soto Ichikawa e di Ryoji Ikeda: figg. 3 e 4).



3. "Gravicells" di Seiko Mikami e Soto Ichikawa (2004)



4. "The Transfinite" di Ryoji Ikeda (2011)

In queste installazioni, infatti, non si tratta solo di ricreare una casa *nel fuori* inospitale, ma si tratta soprattutto di *abitare il fuori*. Fuori al quale, seguendo Timothy Morton, possiamo ora dare il nome di *non-umano*. Un "non-umano" che è un pullulare di "oggetti" che si intersecano, che entrano in *fase* con la storia umana²⁶. Un non-umano che sinteticamente potremmo definire come ciò che accade *nonostante* la storia umana (ad esempio i processi geologici e cosmici), che accade *contro* di essa (ad esempio il *global warming* oppure i rifiuti tossici e/o radioattivi) oppure *in suo favore* (come ad esempio le miriadi di batteri che rendono possibile la nostra vita di specie).

Cito di nuovo una frase di Youngblood:

[...] Si potrebbe dire che l'arte non sarà realmente contemporanea finché non rappresenterà il mondo della cibernetica, la teoria dei giochi, le molecole del DNA, il Principio di Indeterminazione di Heisenberg, le teorie dell'anti-materia, la transistorizzazione, il reattore riproduttivo, le armi di distruzione di massa, il laser, l'esperienza anticipata di futuri alternativi²⁷

²⁵ Vedi P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, a cura di P. Peticari, trad. it. di S. Franchini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

²⁶ Sulla nozione di *phasing* vedi T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 95-108.

²⁷ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, cit., p. 101.

E anche un'altra di John Cage:

[è possibile] ascoltare tutto nel mondo, dal momento che sappiamo che tutto è in uno stato di vibrazione, e così non soltanto i funghi, ma anche le sedie e i tavoli, ad esempio, potrebbero essere uditi.²⁸

La messa a tema, la presa di consapevolezza della pulsione simbiotica, ha quindi anche, contemporaneamente, la funzione di *apertura* al “fuori”, perché non c'è “apertura” se non a partire da un “dentro” che deve essere necessariamente costruito.

Come siamo da sempre (anche) non-umani

Arriviamo così a riflettere su come la questione del “post-umano” possa essere pensata all'interno del paradigma dell'*object oriented ontology*. Con una battuta potremmo dire che la domanda, a la Hayles, su come siamo *diventati* post-umani²⁹, si trasformi nella seguente: in che modo pensare il nostro *essere* da sempre *trans*-umani o, per evitare qualsiasi confusione con le farneticanti teorie trans-umaniste – del tutto eterogenee, se non opposte, a quelle dell'ontologia rivolta all'oggetto –, la domanda potrebbe diventare: in che modo pensare il nostro *essere* (da sempre) non-umani? Insomma, questa teoria – all'altezza delle radicali trasformazioni che la tecno-scienza ha prodotto nelle società umane, nonché, come abbiamo visto, all'altezza delle sperimentazioni artistiche più radicali dell'ultimo mezzo secolo – ci invita a pensare la natura umana, o meglio la “specie umana”, allargando l'orizzonte ontologico in modo tale che post-umana risulti essere quella teoria in grado di concepire l'umanità senza alcun pregiudizio antropocentrico, quindi come *già da sempre* ibridata e costituita dal non-umano.

Una delle tesi sostenute da Tim Morton a tal proposito è che *esistere significa co-esistere*³⁰, vale a dire che esistere, per quell'iperoggetto che è la “specie umana”, implichi una necessaria e radicale *solidarietà* con il non-umano.

Il significato di questa tesi non è quello, ovvio, per cui esistere significa sempre esistere con gli, ma quello, meno ovvio, secondo cui vivere implichi la necessaria co-esistenza con il non-umano (le altre forme di vita, ma anche gli elementi inorganici naturali o tecnologici).

²⁸ J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, trad. it. di F. Masotti, Edizioni Socrates, Roma 1996, p. 142.

²⁹ Cfr. K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatic*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

³⁰ Vedi T. Morton, *Dark Ecology*, cit.; e Id., *Humankind*, cit.

“Umano” significa me più le mie protesi e i miei simbiotici non umani – scrive Morton –, come il mio microbioma batterico e i miei gadget tecnologici; l’umano è un’entità che non può essere determinata in anticipo entro una sagoma rigida o rigidamente demarcata rispetto al reale simbiotico.³¹

Per evitare di ricadere di nuovo nel pregiudizio antropocentrico, è necessario sottolineare che questa definizione che Morton propone per l’umano deve poter valere, in base alla sua opzione ontologica, per *tutti* gli oggetti, tra i quali valgono certamente differenze di grado, nella complessità delle relazioni inter-oggettive, ma non differenze di natura, così come ancora pensava Heidegger.

Inoltre, la frase non afferma che *bisogna* co-esistere, non indica affatto un dovere morale, ma una verità eco-ontologica: siamo già *da sempre* co-esistenti; già da sempre esseri ecologici.

Infine, “co-esistere” non indica solo una relazione con un non-umano che è *fuori* dall’umano in quanto specie bensì, innanzitutto, una relazione che Morton chiama di *sub-scendenza*: il non-umano non ci trascende, cioè, perché noi *siamo* paradossalmente *sub-scesi* da esso.

Ciò non vale solo per gli esseri umani, perché la relazione di sub-scendenza esprime una caratteristica ontologica di ordine generale che vale per tutti gli oggetti. Ma in che cosa consiste la *sub-scendenza*? Per chiarirlo Morton si avvale di un’altra tesi che suona ancora più paradossale: gli oggetti (tutti gli oggetti) sono sub-scesi dalle loro parti, nel senso che *le parti sono sempre di più del tutto al quale appartengono*.

Per quali ragioni?.

Innanzitutto perché tra il “tutto” e le “parti” *non c’è differenza ontologica*: sia il tutto che le parti sono infatti “oggetti” che, come tutti gli oggetti (compresi quegli oggetti che nella tradizione filosofica occidentale sono chiamati “soggetti”), non funzionano mai perfettamente, per così dire, in quanto non sono degli interi “chiusi” e autosufficienti; quindi mancano sempre di qualcosa, sono cioè, come scrive Morton, forati, incompleti.

In secondo luogo, quando noi pensiamo al “tutto” necessariamente astraiano dalle “parti”, ragion per cui il tutto è sempre più *povero* di tratti caratteristici rispetto all’insieme delle sue parti. La percezione che di un “intero” noi – come qualsiasi altro oggetto – possiamo avere è sempre e necessariamente più astratta e povera della percezione delle sue “parti”. Nel momento stesso in cui percepiamo il tutto perdiamo le parti.

In terzo luogo, e questo è forse il punto essenziale, *le parti di un tutto non sono mai (solo) le parti di quell’intero*, poiché esse sono contemporaneamente parti di *altri* interi.

³¹ Ivi, p. 40.

Morton, per quanto non lo indichi, sembra ri-attualizzare una concezione presocratica, come quella di Empedocle, secondo la quale gli oggetti risultano composti da parti che li sub-scendono poiché sono, nello stesso tempo, parti di altri (iper)oggetti (le “quattro radici” dell’essere).

Ciò significa che, secondo Morton, l’intero, in effetti qualsiasi oggetto inteso come un tutto, è sempre *incompleto* e *sub-sceso* dalle sue parti; e che le sue parti (che sono a loro volta degli oggetti incompleti e sub-scési) sono parti di altri oggetti, per cui più si scende *nelle* parti di un oggetto più si esce *fuori* da esso.

Ora, per comprendere la radicalità post-antropologica di queste tesi, consideriamo le *Umwelten*, vale a dire i mondi-ambiente, come oggetti al pari di ogni altro. Seguendo Morton, dovremmo sostenere che ciascun mondo-ambiente sia incompleto e sub-sceso dalle sue parti. Ciò implica, quindi, non solo che tutti gli esseri viventi abbiano un mondo (e non solo la specie umana), ma anche che tutti gli esseri viventi siano paradossalmente *poveri di mondo* in quanto ciascun mondo non solo, come qualsiasi altro oggetto, è bucato e incompleto – come un giocattolo rotto che, per funzionare, deve connettersi ad altri giocattoli rotti³² – ma, proprio perché è ontologicamente incompleto, è *aperto* e *co-esiste* con altri mondi.

Il discorso di Morton, come si vede, è molto paradossale.

Pensiamo all’opposizione heideggeriana tra *Umwelt* e *Welt*, svolta nel famoso corso del 1929³³. In base a tale opposizione ontologica, mentre gli animali risulterebbero *chiusi* nel loro mondo-ambiente (*Umwelt*) gli umani non solo vivrebbero anch’essi in mondi-ambiente ma, essi soli, sarebbero in grado di uscirne fuori *ek-sistendo* nei *Welten*, cioè di mondi simbolici, strutturalmente “aperti”. Gli umani soggiornano nell’*aperto* (*in der Offene*) affermava Heidegger, mentre gli animali sono chiusi nei loro ambienti.

E invece che cosa sostiene Morton? Afferma che, dal momento che aperti sono tutti gli oggetti, anche le *Umwelten* e le *Welten* lo sono; perché, come tutti gli oggetti, risultano incompleti e sub-scési dalle loro parti, cioè trans-scési verso il *basso* e verso il *fuori* potremmo dire forzando il suo lessico. Quindi, tra mondo-ambiente (o ambiente di vita) e mondo simbolico non ci sarebbe alcuna opposizione di principio, nessuna oppo-

³² Sulla similitudine tra gli “oggetti” e i “giocattoli rotti” vedi T. Morton, *Dark Ecology*, cit., pp. 141-144; sarebbe poi di grande interesse connettere questa teoria del giocattoli rotti con la poetica video-cinematografica dei Quay Brothers (su cui rimando al mio “Generatio aequivoca. Sottosuoli dell’immaginario nella filmografia dei Quay Brothers”, in *Annuario Kaiak* n. 1, *Sottosuoli*, a cura di G. Brindisi, V. Cuomo, E. del Conciliis, Mimesis, Milano 2016, pp. 255-271)

³³ M. Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, trad. it. di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992.

sizione chiuso-aperto, in quanto l'apertura è di entrambi e in entrambi. Tuttavia essa, l'*apertura*, non significa più trascendenza ma sub-scendenza e, soprattutto, non significa più ricchezza ma *povertà*, perché *tutti* i mondi sono poveri e quindi hanno bisogno di arricchirsi attraverso la loro co-esistenza.

In una pagina della sua *Dark Ecology*, Morton ripensa al famoso paragone marxiano tra l'architetto e le api, per cui anche il peggior architetto sarebbe migliore della più brava delle api perché l'architetto *progetta* intenzionalmente mentre le api *eseguono* solo degli algoritmi.

Si potrebbero impostare costosi esperimenti – scrive Morton – per capire come le api immaginano le cose. Per esempio potremmo scoprire che esse *esitano* o si guardano intorno mentre stanno eseguendo un compito, che potrebbe rendere evidente che esse non eseguono un algoritmo in modo cieco.

Noi stiamo cominciando a capire che anche i non-umani hanno una mente.

Allora non siamo così speciali come pensiamo. Diamo poi per scontato che noi possediamo un'immaginazione, ma non abbiamo evidenze certe che un'immaginazione [umana] in quanto tale si dia. Non sto affermando che non ci sia alcuna immaginazione. Chiedo ai marxisti di provare che l'*architetto* abbia immaginazione. Di provare che io, in quanto essere umano, abbia immaginazione. Che sia in grado di immaginare e non di eseguire degli algoritmi. Ancora di più, di provare che la mia idea di non stare eseguendo un algoritmo non sia il risultato di un tipo di algoritmo che sono programmato ad eseguire.

Ci troviamo ad *esitare* profondamente.

Se esiti su questo punto, è fantastico. Significa [...] che hai cominciato il difficile aggiornamento di concetti come *persona*, *cosa*, *specie*, così essenziali al pensiero umano nell'epoca ecologica. Hai cominciato a pensare alla magnitudine terrestre.

A tale magnitudine le antropocentriche distinzioni non hanno più valore. O meglio esse cessano di essere spesse e rigide, come le opposizioni binarie *qui/là*, *persona/cosa*, *individuale/gruppo*, *conscio/inconscio*, *senziente/non senziente*, *vita/non vita*, *parte/tutto*, *esistenza/non esistenza*.

Torniamo alla domanda: sono consapevole? Che si provi che io non sia migliore della migliore delle api. Che si provi che la mia idea di consapevolezza, per non parlare della volontà individuale, non sia un particolare algoritmo.³⁴

Basta allargare e appiattare la prospettiva ontologica perché tutte le “presunte” partizioni simboliche antropocentriche cominciano a sfumare, a non essere più stabili, a rivelarsi illusoriamente difensive.

Compresa la partizione tra umano e post-umano.

³⁴ T. Morton, *Dark Ecology*, cit., pp. 27-28 [trad. nostra].

Bibliografia

- Bennett J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham and London 2010.
- Bogost I., *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2012.
- Bryant L. R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press 2011.
- Id., *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh University Press 2014.
- Braidotti R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Cage J., *Silenzio*, trad. it. di G. Carlotti, shake edizioni, Milano 2010.
- Costa M., *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Castelvecchi, Roma 1998.
- Id., *Dopo la tecnica. Dal chopper alle similcose*, Liguori Editore, Napoli 2015.
- Cuomo V., *Al di là della casa dell'essere. Un cartografia della vita estetica a venire*, Aracne, Roma 2007.
- Id., *Eccitazioni mediali. Forme di vita e poetiche non simboliche*, Kaiak Edizioni, Pompei-Tricase 2014.
- Id., *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non simbolico*, Cronopio Edizioni, Napoli 2017 (ora anche in trad. francese, L'Harmattan, Paris 2019).
- Garcia T., *Forme et object. Un traité des choses*, Press Universitaires de France, Paris 2010.
- Gatti G. M., *L'erbario tecnologico. La natura vegetale e le nuove tecnologie dell'arte tra secondo e terzomillennio*, CLUEB, Bologna 2005.
- Günther G., *La conscience des machines*, trad. franc. par F. Parrot et E. Kronthaler, L'Harmattan, Paris 2008.
- Harman G., *The Quadruple Object*, Zero Books, Winchester (UK) – Washington (USA) 2011.
- Id., *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, Pelican Books, Penguin Random House 2018.
- Id., *Homo ex machina*, F. Laruelle (ed.), L'Harmattan, Paris 2005.
- Id., *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, a cura di V. Cuomo e L. V. Distaso, Mimesis, Milano 2013.
- Morton T., *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero, Roma 2018.
- Id., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- Id., *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, Verso, London – New York 2017.
- Id., *Noi, esseri ecologici*, trad. it. Di G. Carlotti, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Sloterdijk P., *Non siamo stati ancora salvati. Saggi dopo Heidegger*, trad. it. di A. Calligaris e S. Crosara, Bompiani, Milano 2004.
- Id., *Sfere III. Schiume*, trad. it. a cura di G. Bonaiuti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- Youngblood G., *Expanded Cinema*, edizione italiana a cura di P. L. Capucci e S. Fadda, Clueb, Bologna 2013.

**To Live Outside.
Openness to Non-human in Techno-artistic Experimentation**

The essay reflects on some lines of contemporary techno-artistic research (in particular on *immersive* and *hybridizing* poetics), in the light of the philosophical paradigm of *object oriented ontology*, and shows how it was anticipated by the theoretical and experimental work of John Cage in the 1950s. – Sixty of the last century. Assuming this theoretical perspective, the question of how we became “post-human” is necessarily transformed into another: how do we think of our *non-human* being?

KEYWORDS: Cage, object-oriented-ontology, hybridization, immersion.