



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA

Corso di laurea in Filosofia

TRA ESTENSIONE E ALIENAZIONE: CORPO, TECNICA E CHIRURGIA
NELL'ARTE PERFORMATIVA CONTEMPORANEA

Relatore:

Ch.mo Prof. Fabio Grigenti

Laureanda:

Caterina Pollioni

Matricola n. 2018275

Anno Accademico 2025-2026

INDICE

Introduzione	2
 Capitolo 1 - Corpo vissuto e tecnica come estensione - Il pensiero di Maurice Merleau-Ponty	
1.1 Il superamento del dualismo: contro il corpo-oggetto	5
1.2 Il primato dell'esperienza incarnata: il corpo come mezzo di accesso al mondo.....	9
1.3 Critica all'oggettivismo scientifico e il dialogo con Heidegger	14
 Capitolo 2 - Il corpo come oggetto medico - L'analisi di Michel Foucault	
2.1 Lo sguardo clinico	22
2.2 Dispositivo e biopotere: il corpo come oggetto di visibilità e classificazione	26
2.3 Tecnica, vergogna prometeica e trasformazione del corpo	31
 Capitolo 3 - ORLAN e la chirurgia come gesto filosofico	
3.1 Il corpo come dispositivo critico: ORLAN tra arte e tecnica	37
3.2 Il Manifesto della Carnal Art: presupposti teorici e implicazioni estetiche	40
3.3 La sala operatoria come dispositivo esposto	44
 Conclusioni	 49
 Bibliografia	 52

Introduzione

Il presente elaborato affronta una questione centrale del dibattito filosofico contemporaneo: il rapporto tra corpo e tecnica. In epoca moderna, la tecnica è stata prevalentemente concepita come strumento di dominio e di trasformazione del mondo esterno. Nella condizione odierna, tuttavia, essa non si limita più a intervenire sull'ambiente, ma investe direttamente il corpo umano, che non appare più soltanto come supporto naturale dell'esperienza, bensì come ambito privilegiato di intervento, manipolazione e progettazione. Pratiche quali la chirurgia estetica, le tecnologie mediche e i dispositivi biotecnologici non rappresentano più soltanto strumenti terapeutici: esse diventano luoghi privilegiati in cui si ridefinisce il significato stesso dell'incarnazione, aprendo nuove possibilità e tensioni teoriche. Muovendo da tale trasformazione, la tesi si propone di interrogare filosoficamente il rapporto tra corpo e tecnica attraverso l'analisi di alcune pratiche dell'arte performativa contemporanea che impiegano la chirurgia e la medicalizzazione del corpo come gesto artistico, con particolare riferimento alle performance di ORLAN. L'interesse dell'indagine non è primariamente storico-artistico: le opere considerate vengono assunte come spazi teorici entro i quali emergono e si rendono visibili le tensioni strutturali che attraversano il corpo nella società tecnologica. Il filo conduttore dell'analisi sarà costituito dalla tensione tra due possibili interpretazioni della tecnica. Da un lato, la prospettiva fenomenologica, in particolare quella sviluppata da Maurice Merleau-Ponty, consente di pensare il corpo non come oggetto tra gli oggetti, ma come corpo proprio (*Leib*), centro di intenzionalità e condizione di possibilità dell'esperienza. In questa prospettiva, la tecnica non appare soltanto come strumento di dominio, ma anche come estensione dell'azione incarnata, ossia come prolungamento delle capacità percettive e operative del soggetto nel mondo. Dall'altro lato, la riflessione di Michel Foucault mette in luce la dimensione normativa e disciplinare dei dispositivi medico-tecnologici. Attraverso concetti quali *sguardo clinico*, *biopotere* e *dispositivo*, il corpo emerge come superficie di iscrizione di pratiche di sapere e di potere che lo oggettivano, lo classificano e lo conformano a determinati standard. La medicalizzazione contemporanea, quindi, non si limita a curare: produce forme di soggettività e modelli di corporeità socialmente normati. Le performance chirurgiche di ORLAN si collocano precisamente all'incrocio di queste due linee interpretative; trasformando l'atto operatorio in evento pubblico e artistico, esse sottraggono la chirurgia alla sua tradizionale invisibilità clinica e ne mettono in scena i presupposti simbolici, estetici e politici. La sala operatoria diventa, così, dispositivo esposto e il corpo operato si offre simultaneamente come luogo di autodeterminazione e come superficie attraversata da logiche normative.

L'obiettivo dell'elaborato è dunque mostrare come la chirurgia performativa renda visibile l'ambivalenza della tecnica contemporanea: da un lato possibilità di estensione e trasformazione dell'esperienza incarnata, dall'altro rischio di oggettivazione e di riduzione del corpo a materia manipolabile. A partire da tale premessa, l'elaborato si articola in tre capitoli principali. Il primo, *Corpo vissuto e tecnica come estensione - Il pensiero di Maurice Merleau-Ponty*, approfondisce la concezione fenomenologica del corpo come centro di esperienza e di azione, introducendo i concetti chiave del pensiero di Merleau-Ponty — quali corpo vissuto, intenzionalità motoria e ambiguità dell'incarnazione — con alcuni riferimenti alla riflessione heideggeriana sulla tecnica. Il secondo capitolo, *Il corpo come oggetto medico: sapere, potere, normatività*, analizza le modalità attraverso cui il corpo viene oggettivato e normativizzato all'interno delle pratiche medico-scientifiche, soffermandosi in particolare sull'analisi foucaultiana dello sguardo clinico e dei dispositivi biopolitici. Il terzo, *ORLAN e la chirurgia come gesto filosofico*, prende in esame il caso delle performance chirurgiche dell'artista francese, mostrando come esse rendano visibili le tensioni tra estensione tecnica e oggettivazione del corpo e come l'arte possa configurarsi come spazio critico di riflessione filosofica sulla tecnica.

Nel suo complesso, la presente disamina intende mostrare che il rapporto tra corpo e tecnica costituisce una struttura ambivalente della condizione contemporanea. L'analisi filosofica permette infatti di mettere in luce non soltanto i rischi di alienazione e di oggettivazione, ma anche le possibilità di estensione e di ridefinizione dell'esperienza incarnata. In questo senso, la chirurgia performativa può essere letta come un laboratorio concettuale in cui emergono, con particolare evidenza, le tensioni fondamentali che attraversano il corpo nell'epoca tecnologica.

Capitolo 1: Corpo vissuto e tecnica come estensione - Il pensiero di Maurice Merleau-Ponty

Questo capitolo si propone di analizzare come Maurice Merleau-Ponty, attraverso la *Fenomenologia della percezione*¹ e le successive riflessioni ne *Il visibile e l'invisibile*,² ricostruisca la critica fenomenologica alla concezione moderna del corpo come corpo-oggetto e mostra come, a partire da essa, la questione della tecnica divenga accessibile. L'analisi si articola in tre sezioni principali. La prima, *Il superamento del dualismo: contro il corpo-oggetto*, mostra come il filosofo rifiuti la tradizionale distinzione cartesiana tra *res extensa* e *res cogitans*,³ che indaga i limiti della riduzione del corpo a entità esclusivamente quantitativa. Merleau-Ponty, in risposta a tale eredità culturale, elabora una nozione di "corpo proprio" quale condizione di possibilità dell'essere-nel-mondo. La percezione è assunta come esperienza originariamente incarnata e pre-riflessiva, nella quale il primato non spetta all'"io penso", ma all'"io posso". Tale impostazione viene poi precisata attraverso il contributo husserliano (*Idee II*),⁴ mediante la distinzione tra *Leib* e *Körper*,⁵ che consente di mostrare come ogni oggettivazione presupponga un corpo vissuto già operante come centro di orientamento e di senso. La seconda sezione, *Il primato dell'esperienza incarnata: il corpo come mezzo di accesso al mondo*, mette in luce che la coscienza non si dà prima dell'esperienza corporea, ma emerge già situata in essa; il corpo diviene così la condizione primaria attraverso cui il mondo appare come spazio di senso e di azione. L'ultimo paragrafo, *Critica all'oggettivismo scientifico e il dialogo con Heidegger*, esplora le implicazioni epistemologiche e sociali della fenomenologia del corpo. La trattazione introduce la prospettiva heideggeriana: la tecnica moderna viene compresa non come mezzo, ma come modo epocale del disvelamento, nel quale l'ente appare come *Bestand* sotto la configurazione del *Gestell*.⁶ Merleau-Ponty, nella medesima sfera d'indagine, riconosce la legittimità delle scienze, ma ne critica la pretesa di autosufficienza ontologica. In questo quadro, la disamina interpreta gli strumenti e gli artefatti come possibili estensioni incarnate dello schema corporeo: gli esempi merleau-pontyiani dell'abitudine e dell'uso strumentale (bastone del cieco, organista, cappello con piuma) attestano che l'oggetto

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad.it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003

² M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad.it. di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1969; nuova ed. Bompiani, 2003

³ R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, a cura di S. Landucci, Laterza, Bari 1997, Seconda meditazione, pp. 83-89 (sulla definizione della *res cogitans*); cfr. anche Sesta meditazione, pp. 153-159 (sulla distinzione reale tra *res cogitans* e *res extensa*)

⁴ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2: Ricerche fenomenologiche sulla costituzione*, a cura di V. Costa, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2002

⁵ Ivi, pp. 146-149

⁶ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, trad. it. E. Mazzarella, Il Saggiatore, Milano, 1962, pp. 19-27 (sulla tecnica come modo del disvelamento e sul *Gestell* come destino dell'epoca); pp. 28-30 (sul concetto di *Bestand*)

tecnico può integrarsi nella dinamica percettivo-motoria, divenendo trasparente all'esperienza stessa. In ultima analisi, il capitolo si propone di chiarire che il pericolo della tecnica non risiede primariamente nei suoi effetti, bensì nella riduzione dell'ente a pura disponibilità e nella conseguente dimenticanza dell'essere. Questa diagnosi, dunque, apre lo spazio per pensare una possibile svolta: una riflessione sull'essenza della tecnica come destino stesso del disvelamento.

1.1 Il superamento del dualismo: contro il corpo-oggetto

Uno dei contributi più decisivi della fenomenologia del Novecento è la messa in questione della concezione oggettivistica del corpo che domina la tradizione moderna. A partire da Cartesio, il corpo viene concepito come *res extensa*, realtà materiale misurabile, distinta e separata dalla *res cogitans*, realtà immateriale e intelligibile. In questa prospettiva, il corpo, che è uno dei due pilastri su cui si fonda il dualismo cartesiano, è oggetto tra gli oggetti, macchina biologica regolata da leggi meccaniche, ontologicamente distinto dalla mente e definito dalla propria estensione spaziale che si configura come la proprietà metafisica costituente la sua essenza:⁷

«E così, poiché la mia essenza non è altro che un *res cogitans*, cioè un *cogito*, ossia un intelletto, o una mente che pensa, senza alcuna estensione materiale, e poiché, al contrario, la corporeità consiste soltanto in estensione, figura e movimento, devo ammettere che tutte le cose corporee sono quanto a loro solamente *res extensa*: cioè sono, e non possono essere concepite se non come situate nello spazio, dotate di grandezza, figura e movimento, mentre io, per contro, posso ben pensare di esistere senza alcuna di queste qualità».

L'opera di Maurice Merleau-Ponty rompe con questa impostazione. Nella *Fenomenologia della percezione*,⁸ infatti, il corpo non è un oggetto nel mondo, bensì la condizione di possibilità del nostro essere-nel-mondo. Dunque, non si presenta più come ciò che l'umano possiede, ma come entità a sé stante che qualifica la dimensione originaria dell'esistenza.

Qui il dialogo con Martin Heidegger diventa implicito ma significativo. In *Essere e tempo*,⁹ il filosofo descrive l'esserci (*Dasein*) come essere-nel-mondo, superando la tradizionale separazione soggetto/oggetto. Per Heidegger, la modalità originaria dell'esistenza è il coinvolgimento pratico

⁷ R. Descartes, *Meditazioni metafisiche. op. cit.*, p.105

⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad.it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003

⁹ M. Heidegger, *Essere e Tempo*, trad.it. di F. Cacciari, Milano, Rizzoli, 2013, pp.78-85

nel mondo: esso non è una collezione di oggetti teorici da osservare, ma un contesto di utilizzabilità (*Zuhandenheit*), dove tali oggetti si presentano come strumenti e possibilità operative.

Come già anticipato, Merleau-Ponty traduce questa intuizione sul piano corporeo: non c'è un soggetto che osserva il mondo dall'esterno, ma un'esistenza incarnata che vi è già immersa. L'esperienza è quindi pre-riflessiva: il corpo ha un primato sulla riflessione, costituendo la condizione stessa della percezione e dell'azione. Come, infatti, sottolinea il filosofo:¹⁰ «Prima di tematizzare il mio corpo, io lo vivo; prima di oggettivarlo, lo abito».

La distinzione fondamentale, già preparata da Edmund Husserl nelle *Idee II*,¹¹ è quella tra *Körper* (corpo-oggetto) e *Leib* (corpo vissuto): il *Körper* è materia empirica e in quanto tale analizzabile scientificamente; il *Leib* è invece il corpo come centro di orientamento, cioè un “qui assoluto” da cui si apre lo spazio del mondo. Da tale premessa, pertanto, ne deriva che la carne è entità viva non riducibile a mero corpo spaziale. Husserl mostra quindi che ogni oggettivazione presuppone già un corpo vissuto che esperisce:¹²

«È necessario distinguere il corpo come è vissuto soggettivamente (*Leib*) e il corpo come un oggetto tra gli oggetti (*Körper*). Questo ultimo modo di essere cosciente del corpo dipende dal primo: quando il corpo è sperimentato come cosa, è percepito insieme al corpo vissuto che lo accompagna come corpo funzionante, non semplicemente come oggetto neutro».

Husserl si muove entro un contesto di critica del positivismo che reinterpreterà, in ottica fenomenologica, il valore stesso della coscienza. Quest'ultima, infatti, diviene il fondamento della realtà, nella quale ogni “fatto” può essere considerato il prodotto di un processo cosciente. Secondo questa prospettiva, il filosofo analizza il modo in cui gli oggetti si manifestano: studiare l'oggetto significa porre l'accento sul carattere intenzionale della coscienza che non si limita a contenere dati, ma che si determina come realtà dinamica in costante interazione con l'esterno. Interpretare questi oggetti equivale a comprenderli alla luce del loro modo di “darsi” alla coscienza. In tal senso, quest'ultima è sempre andare-fuori-di-sé, poiché si proietta continuamente verso l'altro, trascendendo sia se stessa che l'*ob-iectum*. Conseguentemente, per il filosofo non esiste soggettività

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p.148

¹¹ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2: Ricerche fenomenologiche sulla costituzione*, op. cit.

¹² Ivi, p.58

senza relazionalità: la coscienza si manifesta sempre in interazione con l'altro e con il mondo circostante.

È utile alla riflessione menzionare un'opera postuma di Husserl: ne *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*,¹³ viene analizzato il ruolo della tecnologia nell'epoca contemporanea e si denuncia come le scienze moderne abbiano perso il loro fondamento nella vita vissuta, riducendo la realtà a semplici dati oggettivi e astratti. A detta di Husserl, questo approccio ha generato una crisi di senso, poiché le scienze dimenticano la dimensione stessa della coscienza e dell'esperienza soggettiva da cui ogni conoscenza autentica origina. Il “mondo della vita” è l'insieme prezioso di relazioni affettive, è il mondo della carne e dei bisogni umani, una realtà che la modernità sembra aver obliato. Il filosofo, da matematico, anticipando l'atteggiamento che tornerà in Merleau-Ponty,¹⁴ non condanna la scienza in sé, piuttosto ne precisa i limiti: riducendo l'esperienza a quantità misurabile l'uomo ha svuotato l'esistenza dalle relazioni autentiche, le cosiddette “radici vitali”. Un'ipotesi di miglioramento è dunque possibile: occorre ritornare alle proprietà affettive ed essenziali, ovvero la dimensione qualitativa più autentica della coscienza.

Nel pensiero di Merleau-Ponty, pur non essendoci una filosofia della tecnica formalmente sistematizzata come avviene in altri autori, si riscontra comunque una visione che interpreta gli strumenti, gli artefatti e le tecnologie come estensioni incarnate delle capacità di percezione del corpo. Tale concezione si impernia sulla fenomenologia del corpo vissuto e sulla concezione dell'azione come modo di essere-nel-mondo. La premessa teorica della considerazione merleau-pontyiana consiste nel primato della percezione: percepire non è un semplice atto mentale o astratto, ma una modalità di esistere corporea, situata e incarnata. Merleau-Ponty sostiene, infatti, che non sia possibile separare l'atto percettivo dal corpo che abita il mondo: la percezione trova la propria realizzazione attraverso la corporeità e non accanto ad essa. L'evidente distanza dalla prospettiva cartesiana permette di valutare il corpo non più come supporto biologico naturale, bensì come centro dinamico tramite cui si accede e si genera senso nell'esperienza, incluso l'ambito tecnico. Esempio emblematico, tratto dalla *Fenomenologia*, è quello del bastone per l'uomo cieco: quando un individuo lo usa abitualmente per orientarsi, questo strumento non si limita a essere un semplice oggetto esterno alla percezione, ma si integra nella relazione percettiva del soggetto, facendosi

¹³ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 2015

¹⁴ Cfr. con paragrafo successivo: *Critica all'oggettivismo scientifico e il dialogo con Heidegger*

estensione del corpo stesso. Come afferma esplicitamente il filosofo,¹⁵ dopo aver raggiunto un certo grado di abitudine, il bastone non è più ente esterno, bensì sintesi percettiva e motoria:

«Il bastone del cieco non è più per lui un oggetto, non è più percepito per sé; la sua punta è divenuta una zona sensibile, aumenta l'ampiezza e il raggio attivo del tatto, è diventato l'equivalente di uno sguardo».

Il processo descritto da Merleau-Ponty implica dunque che l'oggetto tecnico, grazie all'abitudine e alla pratica, divenga trasparente alla coscienza: esso si realizza come parte della modalità per cui il soggetto percepisce e si muove nel mondo. L'analisi della fenomenologia declinata all'uso strumentale si articola attraverso altre situazioni esemplari che il filosofo descrive accuratamente all'interno della stessa opera, nella sezione dedicata allo schema corporeo e all'abitudine. Merleau-Ponty parla della figura dell'organista che dopo un periodo di pratica non deve più cercare i tasti, né calcolare mentalmente i movimenti mentre suona. L'organo, quindi, non è più un oggetto esterno che richiede una rappresentazione cosciente: diventa parte del sistema motorio del musicista, «egli si installa nello strumento come ci si installa in una casa».¹⁶ In questo caso lo strumento musicale amplia il campo d'azione del corpo senza essere percepito come qualcosa di estraneo. Il filosofo propone anche l'esempio della donna che indossa abitualmente un cappello con una lunga piuma. Dopo un periodo di adattamento, ella non urta più gli oggetti con l'accessorio: il suo corpo assimila automaticamente la nuova estensione spaziale. Così afferma:¹⁷

«La donna che porta un cappello con una piuma sa esattamente fino a dove arriva la piuma, come noi sappiamo dove arrivano le nostre dita».

Ciò mostra che il corpo non è un insieme fisso di componenti biologiche, ma una struttura plastica capace di integrare oggetti nel proprio campo operativo.

Quando l'artefatto diviene familiare si trasforma in estensione della stessa corporeità, ampliando le possibilità motorie e percettive del soggetto. Sebbene Merleau-Ponty non formuli mai una considerazione specifica circa la tecnica, la sua fenomenologia del corpo vissuto e dell'intenzionalità incarnata fornisce una base filosofica atta a stimolare una nuova riflessione. Quest'ultima non riduce gli strumenti ad accessori esterni alla mente o al corpo che alienano il

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p.176

¹⁶ Ivi, p.177

¹⁷ Ivi, p.178

soggetto, ma figurano come modalità di accesso al mondo più ricche e articolate; la tecnica, mediata dalle capacità percettive, dall'abito e dai rituali operativi, costituisce quindi un prolungamento del corpo e non più un "mezzo estrinseco" di dominio.

1.2 Il primato dell'esperienza incarnata: il corpo come mezzo di accesso al mondo

Nel primo capitolo della *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty critica tanto l'empirismo, che riduce il corpo a recettore passivo di stimoli, quanto l'intellettualismo, che lo subordina alla sintesi della coscienza. Entrambi, tuttavia, mantengono una concezione oggettivante del corpo. Contro tale riduzione, Merleau-Ponty introduce l'idea che la percezione sia sempre già strutturata da un'intenzionalità corporea pre-riflessiva. Il corpo non riceve unicamente dati, ma si orienta nella realtà secondo significati pratici. Come afferma il filosofo, prima ancora di ogni tematizzazione teorica, il mondo è campo di possibilità operative:¹⁸

«Il corpo non è un semplice oggetto tra gli oggetti, né un recettore passivo di stimoli, ma piuttosto il nostro mezzo generale per avere un mondo: la percezione è sempre già strutturata da un'intenzionalità corporea pre-riflessiva, che non riceve semplicemente dati, ma si orienta nel mondo secondo significati pratici e possibilità operative che rendono la relazione con il mondo stesso possibile».

Il corpo proprio si figura, dunque, centro di orientamento spaziale, principio di sintesi percettiva e apertura significativa al mondo. Non esiste uno spazio geometrico neutro: lo spazio è sempre "vissuto" e si organizza a partire dal corpo. La destra e la sinistra, il vicino e il lontano, l'alto e il basso sono coordinate incarnate. In tal senso, l'esperienza incarnata consta di un primato ontologico rispetto all'oggettivazione razionale, dato che la scienza può sì descrivere il corpo come organismo, ma tale descrizione presuppone un'esperienza originaria che essa non può fondare. Nell'opera di Merleau-Ponty,¹⁹ infatti, il termine assume una duplice accezione: da un lato, esso può essere inteso come *corps objectif*, vale a dire come realtà sottoposta alle leggi causali della materia e oggetto di analisi fisiologica, anatomica e biologica; dall'altro, il *corps propre*, ossia il corpo vissuto, esperito come dimensione che risponde alla volontà e alle passioni del soggetto. Non è casuale che vi sia una differenziazione linguistica: nel primo caso afferma «*j'ai un corps*», indicando un possesso; nel secondo utilizza «*je suis un corps*», espressione che sottolinea come il corpo non sia un oggetto di

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p.143

¹⁹ Ivi, pp.110-121

cui si dispone, bensì la modalità stessa attraverso cui si realizza l'esistenza. Si configura così una correlazione strutturale tra soggetto e mondo, all'interno della quale il corpo assume una funzione primaria e fondativa, come sottolinea il filosofo:²⁰

«[...] ritirandosi dal mondo oggettivo il corpo trascinerà con sé i fili intenzionali che lo legano al suo mondo circostante e infine ci rivelerà tanto il soggetto percepente quanto il mondo percepito».

Per comprendere la fenomenologia del corpo, uno dei concetti cardine è quello di intenzionalità motoria. L'intenzionalità non è solo atto della coscienza che si dirige verso oggetti ideali, ma è già operante nel movimento corporeo: il corpo "sa" come muoversi nel mondo prima di ogni riflessione esplicita. Questo sapere è inglobato nello schema corporeo, struttura dinamica che organizza le posture, i gesti e le possibilità d'azione; esso, quindi, non è rappresentazione mentale del corpo, ma sistema pratico di potenzialità. Merleau-Ponty sottolinea ulteriormente che questo sapere corporeo non è semplice somma di abilità o riflessi meccanici, bensì intenzionalità incarnata, intesa come modo di orientarsi nel mondo che precede la coscienza riflessiva. È la percezione stessa ad essere mediata dal corpo: vedere, afferrare, camminare non sono atti isolati, ma comportano già una comprensione implicita delle possibilità e dei limiti del proprio corpo. L'intenzionalità motoria rende ogni gesto significativo e orientato verso scopi, anche quando questi non sono formulati verbalmente o mentalmente. In questo senso, il corpo diventa il mezzo originario della relazione con il mondo, come Merleau-Ponty afferma nella celebre citazione:²¹

«Il corpo non è un semplice oggetto nel mondo, ma il nostro mezzo generale per avere un mondo; esso non riceve passivamente impressioni, ma orienta e struttura la percezione e l'azione».

Nella parte della *Fenomenologia della percezione* dedicata all'analisi del corpo, Maurice Merleau-Ponty sviluppa una riflessione particolarmente significativa a partire da casi clinici di lesioni cerebrali che comportano alterazioni o perdite di qualità sensibili. Tra i fenomeni maggiormente esaminati si menziona la sindrome dell'arto fantasma: il soggetto continua a vivere l'arto amputato come se fosse ancora presente, arrivando talvolta ad avvertire dolore o tensioni muscolari. L'aspetto teoricamente rilevante di tali fenomeni consiste nel rifiuto, da parte del filosofo, di una spiegazione

²⁰ Ivi, p.119

²¹ Ivi, p.146

unilaterale: egli non accetta un'interpretazione puramente fisiologica — che ridurrebbe l'arto fantasma alla persistenza di stimolazioni enterocettive — né una lettura esclusivamente psicologica, per cui lo stesso verrebbe assimilato a un ricordo o a un giudizio affermativo. Come afferma Maurice Merleau-Ponty:²²

«Io osservo gli oggetti esterni con il mio corpo, non osservo il corpo stesso: per poterlo fare, sarebbe necessario disporre di un secondo corpo che a sua volta non sarebbe osservabile».

Analogo è il processo della coscienza: sperimentiamo i nostri pensieri, ma non possediamo un accesso oggettivante al nostro io. In questi casi non si rimane entro le categorie rigide dell'oggettività, né si può stabilire una netta alternativa tra presenza e assenza: l'arto fantasma, infatti, non equivale a una semplice rappresentazione mentale, perché esso manifesta una presenza ambigua che non coincide né con l'essere, né con il non-essere. Ciò implica che il soggetto non si limita a registrare stimoli, ma li struttura secondo la propria intenzionalità:²³

«Avere un braccio fantasma significa rimanere aperti a tutte le azioni di cui il braccio è capace, conservare il campo pratico che avevamo prima della mutilazione».

Il corpo si rivela così come il luogo in cui si esprimono volontà, passioni e intenzioni, ma anche come ciò che rende manifesto il limite: esso dischiude ciò che al paziente rimane invisibile. Dunque il soggetto non si dà a posteriori; al contrario, solo attraverso l'intreccio della propria carne con quella del mondo egli costituisce uno sguardo simbolicamente strutturato. La perdita di una singola capacità non produce un'alterazione locale, bensì una trasformazione complessiva del vissuto.

Un ulteriore argomento a favore della tesi dell'ambiguità dell'essere emerge sia nella *Fenomenologia della percezione*, sia nell'opera tarda e incompiuta *Il visibile e l'invisibile*, ove viene tematizzato il fenomeno delle “sensazioni doppie”.²⁴ Sulla scia della critica alla concezione meccanicistica del corpo, il filosofo analizza il tatto: quando la mano sinistra tocca la destra, quest'ultima non è soltanto oggetto toccato, ma anche soggetto che sente; non si tratta, pertanto,

²² Ivi, p.142

²³ Ivi, p.130

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., pp.147-170 (in part. sulle “sensazioni doppie”, pp.155-159)

della somma di due sensazioni distinte, bensì di un'alternanza ambigua tra le funzioni di “toccante” e “toccato”. Ne *Il visibile e l'invisibile*, si legge:²⁵

«Toccare e toccarsi [...] non coincidono nel corpo: il toccante non è mai esattamente il toccato. [...] Perché la giunzione si realizzi è necessario qualcosa di diverso dal corpo: essa si realizza nell'intoccabile. Il corpo, in questa esperienza, si sorprende e si riscopre nell'incontro con il mondo.»

L'ambiguità deriva anche dalla complessa articolazione tra soggettività e oggettività, segnata, come precedentemente menzionato, dall'eredità cartesiana. Durante tutto il suo percorso teorico, Maurice Merleau-Ponty si confronta criticamente con Cartesio, individuando negli esiti del razionalismo la conseguenza di una separazione troppo netta tra mente e corpo. Solo nel tentativo di elaborare una nuova ontologia — fondata su un essere originario da cui emergono le differenze a partire da quella corporea — tale ambiguità troverà una parziale ricomposizione.

Gli esempi clinici analizzati da Merleau-Ponty, in particolare il caso Schneider,²⁶ illustrano in maniera eloquente l'importanza dello schema corporeo. Schneider era un paziente che aveva subito un grave danno cerebrale, perdendo la capacità di coordinare movimenti fini e gesti complessi. Sebbene molte funzioni motorie isolate fossero rimaste intatte, la sua capacità di agire nel mondo in maniera significativa era compromessa: il corpo non sapeva più orientarsi in spazi e compiti che prima erano spontanei. Ciò dimostra che lo schema corporeo non è solo motricità fisica, ma modalità di accesso: quando lo schema viene alterato, l'esperienza stessa del mondo cambia, dato che la relazione del soggetto con l'ambiente è mediata dalla corporalità. La riabilitazione di Schneider non consisteva soltanto nel recupero di movimenti meccanici, ma nel riapprendere un “modo di essere nel mondo”. In termini fenomenologici, il caso Schneider mostra che il corpo è soggetto di azione e non oggetto di rappresentazione e che quindi non può essere ridotto a mera macchina o a insieme di segmenti controllabili. Il corpo non è oggetto che la coscienza manipola, ma soggetto originario dell'esperienza. Esso costituisce un “io posso” prima di essere un “io penso”: l'azione precede e condiziona la riflessione.

A tal proposito, altri filosofi contemporanei dialogano con questa prospettiva. Hannah Arendt, in particolare, documenta il valore della dimensione corporea nella sua analisi circa l'agire umano, sottolineando come l'esperienza sia originariamente pratica, prima di divenire riflessiva o teorica.

²⁵ Ivi, p.273

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., pp. 141-170

Nella celebre opera *Vita activa. La condizione umana*,²⁷ critica la tradizione filosofica che privilegia la vita contemplativa, sostenendo piuttosto che la condizione umana è anzitutto strutturata a partire dall'attività pratica. La vita umana si realizza, quindi, attraverso ambiti entro cui l'esperienza è originariamente $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\iota\varsigma$ prima di tradursi in riflessiva o teorica. Come osserva Hannah Arendt:²⁸

«La condizione umana non si riduce alla vita contemplativa, ma è essenzialmente strutturata da attività concrete come labor, work e action, che esprimono la nostra capacità di essere nel mondo con altri».

Tale prospettiva è correlata alla fenomenologia incarnata. L'esperienza umana non si origina dal pensiero astratto, ma dall'azione nel mondo: essa implica un corpo che agisce, parla e crea uno “spazio comune” con l'altro. La vita attiva diviene, quindi, il fondamento di ogni esperienza e comprensione. In sintesi, la fenomenologia merleau-pontyiana e la dialettica implicita con Arendt e Heidegger permettono di comprendere che la coscienza è sempre già incarnata, che il corpo è soggetto e mezzo dell'esperienza e che l'accesso al mondo è orientato praticamente ancor prima di essere concettualmente rappresentato. Il mondo non si vota come oggetto esterno, ma come campo di possibilità operative, mediate dall'”io posso” corporeo: Merleau-Ponty, infatti, attraverso una rilettura di Edmund Husserl, sostituisce il cogito cartesiano dell'”io penso”, rileggendo il movimento come espressione di modalità d'esistenza. Ogni gesto reca in sé l'intenzione verso l'oggetto con cui entrerà in rapporto:²⁹ «non si deve dire che il nostro corpo è nello spazio [...] Esso abita lo spazio e il tempo».

Tale “sapere incorporato” media ogni gesto, ogni orientamento spaziale e ogni percezione, pertanto la modificazione dello schema corporeo implica una vera e propria alterazione della capacità di esistere nel mondo. Inoltre, si può osservare che l'intenzionalità motoria ha anche implicazioni teoriche per quanto concerne la tecnica e la manipolazione del corpo. Quando la chirurgia, la performance artistica, la manipolazione robotica o l'uso di protesi intervengono su di esso, questi interagiscono con uno schema corporeo già strutturato e non con un oggetto “neutro”. In quest'ottica, il corpo vissuto si fa criterio fondamentale e tessuto dinamico per valutare gli effetti di ogni intervento tecnico o medico, come sottolineano anche Husserl e Merleau-Ponty. Conseguentemente, l'alterazione di questo tessuto — come nel caso Schneider — non è solo perdita

²⁷ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. di S. Finzi, Milano, Bompiani, 2002

²⁸ Ivi, p.47

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p.194

di funzione, ma discontinuità dell'essere-nel-mondo, confermando che la fenomenologia del corpo è la chiave per comprendere l'esperienza incarnata prima ancora di qualsiasi rappresentazione concettuale.

1.3 Critica all'oggettivismo scientifico e il dialogo con Heidegger

L'oggettivismo scientifico, pur producendo conoscenze valide, è stato materia di critiche per aver trascurato il suo fondamento nell'esperienza incarnata. La fisiologia e la medicina definiscono il corpo come meccanismo, ma questa descrizione è possibile solo perché ne esiste uno vissuto che percepisce, si muove e agisce. Merleau-Ponty non nega la legittimità della scienza, ne critica piuttosto la pretesa di autosufficienza ontologica. Tale giudizio prepara già il terreno per la riflessione foucaultiana che verrà sviluppata nel capitolo successivo: se il corpo può essere oggettivato, classificato e misurato, è perché una certa configurazione "storica" del sapere lo rende tale. Come sottolineato in precedenza, già il concetto husserliano di Leib/Körper esposto in *Idee II*, dimostra come il corpo vissuto (*Leib*) non sia riducibile a corpo-oggetto (*Körper*); esso, infatti, costituisce il centro di orientamento e di esperienza attraverso cui ogni oggettivazione diventa possibile:³⁰

«Ogni oggettivazione del corpo, come corpo esterno e materiale, presuppone l'esperienza originaria del corpo vissuto che costituisce il centro dell'orientamento e della possibilità di azione».

A tale riguardo, la scienza medica o fisiologica può descrivere meccanicamente la circolazione sanguigna, il funzionamento degli organi o la dinamica muscolare, ma questi sistemi risultano possibili solo perché il corpo è già vissuto e agente, capace di orientarsi nello spazio e di interagire con l'ambiente. Il corpo non è mai solo un oggetto di studio: esso è presupposto stesso della percezione e dell'azione e solo da questa condizione primaria possono emergere i dati oggettivi misurabili. Merleau-Ponty estende tale analisi criticando l'illusione dell'autosufficienza della scienza, ossia l'idea che le descrizioni meccaniche o neurofisiologiche possano esaurire la realtà corporea. La distinzione tra corpo-oggetto e corpo vissuto non è quindi una semplice questione terminologica: essa costituisce la base epistemologica per una critica radicale alla pretesa scientifica di conoscere la totalità del corpo senza considerare l'esperienza soggettiva. Gli esempi clinici

³⁰ E. Husserl, *per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2: Ricerche fenomenologiche sulla costituzione, op. cit.*, p.58

proposti da Merleau-Ponty mostrano, dunque, che la fenomenologia non nega la validità del sapere razionale, ma ne contestualizza i limiti. Essa invita a considerare il corpo come soggetto edificante dell'esperienza, senza il quale nessuna conoscenza può emergere. Da ciò si desume che l'oggettivazione scientifica è sempre secondaria rispetto alla vita vissuta: la scienza studia ciò che è reso già disponibile dall'esperienza incarnata o, in altri termini, il corpo-oggetto non ha esistenza autonoma senza il corpo vissuto.

Tema chiave per Merleau-Ponty è inoltre l'idea che il corpo sia strutturalmente ambiguo: esso è al tempo stesso «soggetto e oggetto, visibile e vedente, toccato e toccante».³¹ In altre parole, il corpo è interfaccia tra soggetto e mondo, condizione necessaria sia della percezione sia dell'azione e non è mai pienamente oggettivabile perché, a priori, è soggetto di esperienza. Di conseguenza, è la duplice natura del corpo a definire l'ambiguità ontologica: simultaneamente, il corpo è “proprio” ed estraneo a se stesso. Questa ambivalenza risulta manifesta anche nella percezione: quando osservo la mia mano, essa è, al tempo stesso, soggetto che percepisce e oggetto percepito. Il corpo si riconsidera, dunque, come luogo d'incontro tra visibile e invisibile, tra ciò che può essere conosciuto e ciò che resta esperito. Ne deriva, pertanto, che tale vaghezza è indispensabile per cogliere la tensione autentica tra estensione e alienazione. Il corpo può essere oggettivato: la scienza, la medicina e la tecnica possono descriverlo, misurarlo e manipolarlo, ma al contempo, non possono ridurlo a oggetto, perché la sua stessa essenza è saldamente fissata alla percezione incarnata e alla possibilità di azione. In merito a ciò, la riflessione fenomenologica incoraggia l'approccio critico circa le considerazioni puramente tecniche o meccanicistiche: ogni intervento sul corpo deve misurarsi con la soggettività incarnata, che non si può completamente subordinare alla tecnica; quest'ultima può essere accolta dallo schema corporeo, come nel caso di protesi o interventi chirurgici consapevolmente inclusi nell'esperienza individuale, oppure può trasfigurare il corpo in pura materia manipolabile, come accade quando le pratiche medico-performative e la stessa tecnologia cancellano la dimensione del vissuto. Questa fenomenologia proposta da Merleau-Ponty permette di superare la concezione dualistica e oggettivante del corpo: esso si profila, in tal modo, come condizione originaria dell'esperienza, centro di intenzionalità e apertura. La distinzione suddetta tra *Leib* e *Körper* mostra che ogni processo di oggettivazione presuppone una realtà esperita che la eccede e inoltre tale impostazione non elimina la possibilità di ridurre il corpo a entità tecnica, ma piuttosto la relativizza e la problematizza. Il corpo non è originariamente oggetto:

³¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., pp. 128-130

lo diventa entro regimi di sapere e di pratica determinati a posteriori. È proprio in questa tensione tra esperienza incarnata e oggettivazione che si radica la questione della tecnica contemporanea.

Nell'affrontare tale argomento è opportuno richiamare il contributo di Martin Heidegger, che ha delineato un quadro concettuale di grande rilevanza per la riflessione filosofica contemporanea. Egli ha analizzato la questione della tecnica, non più considerata nel suo uso strumentale, ma nella dimensione costitutiva del rapporto dell'uomo con l'essere.

Il punto di partenza per la riflessione, è il saggio *La questione della tecnica (Die Frage nach der Technik)*³² che rientra nella fase matura del pensiero heideggeriano, il cosiddetto “secondo Heidegger”, qualificato dallo spostamento dell'indagine dall'analitica esistenziale di *Essere e tempo*³³ a una riflessione storico-ontologica sul destino dell'essere nella modernità. In tale contesto, la tecnica viene reinterpretata come ambito privilegiato attraverso cui si manifesta la modalità epocale del disvelamento dell'essere. L'argomentazione prende le mosse dall'esame critico della definizione corrente della tecnica, intesa sia in senso strumentale, come mezzo in vista di fini, sia in senso antropologico, come attività dell'uomo. Heidegger riconosce la correttezza di tali definizioni, ma ne evidenzia al contempo il carattere derivato e non essenziale. Esse non colgono la tecnica nella sua essenza, piuttosto si limitano a descriverne gli effetti o le modalità operative. Al fine di comprenderne il concetto in profondità, è necessario risalire al suo fondamento ontologico e partire dall'esperienza greca dell'ente, inteso come ciò che si manifesta all'uomo e che questi ha il compito di accogliere. La ricezione dell'ente si concretizza nella responsabilità degli uomini di “disvelare” l'essere presente nell'ente stesso.³⁴ Il termine “disvelare” indica il fatto che l'essere non si mostra immediatamente, ma deve essere portato alla luce dall'uomo in modo che emerga dalla sua condizione di nascondimento: così riaffiora l'idea della verità come *ἀλήθεια*. Heidegger richiama il pensiero greco e in particolare l'idea che la produzione poteva coincidere anche con la *φύσις*, cioè il sorgere-di-per-sé,³⁵ che il filosofo considera la forma più elevata di *ποίησις*, poiché ciò che si manifesta possiede già in sé il movimento iniziale della produzione. Al contrario, nella *ποίησις* dell'arte o del lavoro manuale, il movimento iniziale proviene dall'artista o dall'artigiano.

Ne consegue che la tecnica, pur derivando dal termine greco *τέχνη*, ha un significato diverso: la *τέχνη* appartiene alla *ποίησις* e rappresentando un atto poetico non si limita al fare artigianale, ma

³² M. Heidegger, *La questione della tecnica*, op. cit.

³³ M. Heidegger, *Essere e Tempo*, trad. F. Cacciari, Milano, Rizzoli, 2013

³⁴ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, op. cit., p.9

³⁵ Ibidem

include anche “l’arte superiore e le belle arti”.³⁶ Fino a Platone non esisteva distinzione tra tecnica e arti, ripartizione che sarà avanzata solo successivamente da Aristotele, il quale sosteneva che la *τέχνη* disvela ciò che non si produce da sé e non è ancora davanti all’uomo.³⁷ Secondo Heidegger, l’uomo dispone di tre modalità principali per attuare il disvelamento: l’arte, il linguaggio e la tecnica. Quest’ultima non è un semplice “fatto”³⁸ dell’uomo, ma un mezzo attraverso cui egli sceglie di disvelare. In tal senso, il disvelamento, inteso come cura e custodia dell’essere, costituisce il destino dell’uomo che «così diventa un ascoltante». ³⁹ La *τέχνη* greca, quindi, si differenzia dalla concezione della tecnica moderna: nell’era del progresso, essa è ridotta a semplice strumento, volto al dominio sulla terra e sugli enti, perdendo così il proprio carattere di disvelamento. Heidegger, in tal modo, traspone la questione dell’essere in una meditazione sul destino della tecnica, che simboleggia la sorte della metafisica intesa propriamente come allontanamento dall’essere.

La differenza tra “fare” antico e moderno risiede nel modo in cui esso si manifesta. Nell’antichità la *τέχνη* comprendeva sia la tecnica, sia «la produzione del vero nel bello»,⁴⁰ cioè la *ποίησις* delle belle arti. In altre parole, l’arte, intesa nella sua totalità, rappresentava un unico disvelamento finalizzato alla difesa della verità. La tecnica antica consentiva all’uomo di diventare il soggetto responsabile di questo processo, stabilendo un rapporto diretto con la natura. Heidegger, a titolo esemplificativo, descriveva l’agricoltura del passato come un’attività in cui il contadino collaborava con l’ambiente: seminava le proprie sementi e ne seguiva lo sviluppo, cooperando così con le forze naturali. La tecnica moderna perde tali elementi, poiché diventa un mezzo per dominare il mondo, fondandosi sulle scienze esatte e generando un’azione progettuale sull’ente. La scienza quindi, unita alla tecnica, conferma la supremazia dell’uomo sul mondo in linea con la metafisica occidentale che, come precisa Umberto Galimberti:⁴¹

«Ha separato l’ente dall’essere che lo fa essere, per affidarlo dapprima a quel Superente che la speculazione medioevale ha chiamato Dio, e poi a quell’ente-soggetto, o uomo, che ha ridotto la totalità dell’ente a sua rappresentazione».

³⁶ Ivi, cit. p.10

³⁷ Si fa riferimento ad Aristotele, *Poetica*, trad. it. G. N. N. De Lellis, Bompiani, Milano, 1966, p.83 (1447b)

³⁸ Con il termine “fatto” si intende qui la produzione tecnica, cioè l’atto del *fare* o del *fabbricare* mediante cui qualcosa viene portato all’esistenza attraverso l’intervento umano. In senso heideggeriano, tale produzione può essere ricondotta alla *ποίησις*, intesa come il processo attraverso cui ciò che non era presente viene condotto alla presenza

³⁹ M. Heidegger, *La questione della tecnica* (originale tedesco: *Die Frage nach der Technik*), trad. it. E. Mazzarella, Il Saggiatore, Milano, 1962, p.18

⁴⁰ Ivi, p.26

⁴¹ U. Galimberti, *Heidegger e il nuovo inizio. Il pensiero al tramonto dell’Occidente*, Milano, Feltrinelli, 2020, p.190

La tecnica moderna nasce quindi all'interno del pensiero rappresentativo sviluppatosi dopo Cartesio, portando all'estremo l'occultamento dell'essere che scompare dietro la logica soggetto-oggetto: tutto ciò che è reale diventa oggetto di manipolazione e di leggi causali certe. In questa prospettiva, il disvelamento tecnico⁴² assume il carattere dello Stellen (letteralmente, "porre" o "rappresentare"),⁴³ ma con il significato di costringere le cose a manifestarsi. Le "forze misteriose della natura", una volta rivelate, vengono raccolte e utilizzate dalla tecnica moderna e dall'industria, che si fondano sul concetto di Bestand (fondo).⁴⁴ Heidegger mostra come questa logica superi la relazione dicotomica cartesiana soggetto-oggetto: ciò che emerge dal disvelamento appare solo come fondo e l'uomo si limita a utilizzarlo. Il disvelamento secondo il criterio dello Stellen provoca l'uomo, inducendolo a trattare la natura come oggetto di ricerca e come riserva di energie da accumulare, che devono essere "riservate". La forza che spinge l'uomo a ridurre la natura a un insieme di risorse disponibili è il Ge-stell (traducibile come "imposizione").⁴⁵ Questi, principio fondante della tecnica moderna, finisce per occultare il disvelamento come *ποίησις*, subordinando ogni manifestazione alla logica del controllo e della riserva. Heidegger descrive l'agricoltura moderna come «industria alimentare meccanizzata»,⁴⁶ in cui il lavoro agricolo non è più atto di cura, bensì di ordine e sfruttamento delle risorse. Ordinare, per il filosofo, non è scopo di profitto, ma significa fare in modo che tutto ciò che esiste si presenti come qualcosa da sistemare e costringere a manifestarsi. Il Gestell si fa essenza della tecnica moderna, che ostacola l'Esserci nell'avvicinarsi alle cose per accoglierle. In questo processo, l'*ἀλήθεια*, il disvelamento della verità dell'essere, viene obliata e sostituita dalla logica dell'ordinare. La tecnica, tuttavia, non agisce autonomamente: essa collabora con la scienza moderna che, a differenza di quella teorica antica, interviene nel reale, modellandolo e sollecitandolo a rivelarsi come concatenazione causale. In questo modo, il reale diventa oggetto calcolabile e perseguibile e la natura è rappresentata come un sistema di forze e di movimenti spazio-temporali prevedibili. Per ottenere tale disvelamento, l'uomo utilizza la «scienza esatta della natura»,⁴⁷ ossia la fisica, che considera l'esperibile come un insieme

⁴² Heidegger, ne *La questione della tecnica*, *op. cit.*, p.11, descrive la tecnica come atto di provocazione

⁴³ Ivi p.12

⁴⁴ Ivi p.13

⁴⁵ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, *op. cit.*, p.14

⁴⁶ M. Heidegger, *L'impianto*, trad. it. di G. Gurisatti in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 2002, p.49

⁴⁷ M. Heidegger *La questione della tecnica*, *op. cit.*, p.16

di forze calcolabili e utilizzabili. La causalità è reinterpretata come il manifestarsi provocato di questi fondi che vengono messi al sicuro, mentre l'imposizione guida l'utilizzo delle scienze esatte per fini pratici. Sebbene l'uomo possa illudersi di essere padrone della terra, tale inganno gli impedisce di incontrare non solo la realtà esterna, ma anche la propria essenza. Il destino del disvelamento, modellato dal Bestellen (l'impiego), rappresenta quindi il rischio più grave. Come osserva Galimberti:⁴⁸

«La tecnica funziona, e siccome il suo funzionamento è divenuto planetario, anche l'uomo, da soggetto è diventato oggetto dell'operare tecnico».

Affermare che l'uomo impiega il fondo implica che egli stesso sia già inserito nella dinamica del disvelamento tecnico. Il Gestell lo destina, attraverso un «appello provocante»,⁴⁹ a rapportarsi all'ente come pura disponibilità, riducendo ciò che si manifesta a Bestand. In tal senso, la tecnica moderna, come sottolinea Heidegger, «non è un operare puramente umano»⁵⁰, ma un destino del disvelamento che precede e orienta l'agire dell'uomo. Il mondo tecnico, affermatosi dopo la svolta cartesiana, non è più l'ambito del dominio sovrano del soggetto, bensì l'orizzonte entro cui l'uomo stesso viene compreso e assoggettato. Benché la tecnica moderna possa apparire come una forza inevitabile nella storia dell'uomo, Heidegger chiarisce che non si tratta di una fatalità cieca. La tecnica è originariamente un modo del disvelamento, un invio (Geschick)⁵¹ dell'essere che determina il modo in cui l'ente si mostra. Non nasce come volontà di dominio, ma come *τέχνη*, partecipazione al manifestarsi della verità. Nella sua configurazione moderna, tuttavia, il disvelamento si irrigidisce nella forma del Bestellen, riducendo ciò che appare a “fondo” (Bestand), pura disponibilità per l'impiego. In tal modo si consuma il pericolo essenziale: l'ente non è più accolto nel suo manifestarsi, ma soltanto ordinato e sfruttato. L'uomo può così illudersi di essere «signore della terra»,⁵² mentre in realtà è già inserito nell'invio del disvelamento che lo dispone. Il rischio più radicale non consiste nella distruzione materiale, bensì nella dimenticanza dell'essere, cioè nella chiusura della differenza ontologica. Tuttavia, proprio perché la tecnica è un modo del

⁴⁸ U. Galimberti, *Heidegger e il nuovo inizio. Il pensiero al tramonto dell'Occidente*, op. cit., p.34

⁴⁹ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, op. cit., p.14

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, op. cit., pp. 23–27

⁵² Ivi, p.21

disvelamento, essa appartiene all'evento dell'essere (Ereignis)⁵³ e custodisce, nel pericolo stesso, la possibilità di una svolta. Come Heidegger afferma, non è la tecnica in quanto tale a essere minacciosa, ma l'essenza che le è propria. Tale essenza coincide con il destino del disvelamento e sulla base di questo può condurre al supremo nascondimento dell'essere, riducendo il pensiero a funzione rappresentativa orientata al controllo del reale. Nella società tecnologica l'uomo non percepisce il rischio che lo circonda e per questo vive nell'illusione di poter adoperare la tecnica per rendere gestibile e piacevole la propria condizione. In realtà, nell'epoca della tecnica egli perde la centralità storicamente attribuitagli, delegando alla tecnologia la soluzione dei problemi che essa stessa genera. Se la tecnica antica, intesa come *τέχνη*, appartiene al disvelamento e partecipa della verità come *ἀλήθεια*, portando alla luce ciò che era celato in un rapporto originario con il manifestarsi dell'essere, la tecnica moderna si distingue radicalmente da tale forma. Essa non si limita a lasciar emergere l'ente, ma impone alla natura una modalità di svelamento che la riduce a fondo disponibile e sfruttabile. Heidegger, come già affermato, definisce questa struttura Gestell, né uno strumento tra gli altri né una semplice organizzazione tecnico-industriale, ma la configurazione ontologica che determina il modo in cui l'ente appare, riducendolo a Bestand, riserva permanente di energia e risorse. Il pericolo non risiede dunque negli effetti distruttivi della tecnica o nel suo uso improprio, bensì nella trasformazione dell'ente in pura disponibilità e nella conseguente dimenticanza dell'essere. Il rischio estremo è che l'uomo stesso venga assorbito in questa dialettica, perdendo così l'accesso ad altre modalità di disvelamento. Alla luce di ciò, proprio perché la tecnica è un modo del manifestarsi dell'essere, essa custodisce anche la possibilità di una svolta. Come afferma Heidegger, citando Hölderlin, «là dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva»:⁵⁴ la salvezza non viene dall'esterno, ma dalla meditazione circa l'essenza stessa della tecnica. Solo riconoscendo la tecnica come destino del disvelamento — e non come semplice mezzo disponibile al dominio umano — può riaprirsi lo spazio della differenza ontologica tra essere ed ente, progressivamente occultata dalla tradizione metafisica occidentale. Pensare autenticamente l'essenza della tecnica significa sciogliere l'illusione che oppone un soggetto sovrano a uno strumento neutrale. Fintanto che l'uomo si concepisce come padrone, resta prigioniero dell'impianto che lo dispone e lo orienta. Solo quando la tecnica viene ricondotta alla sua originaria appartenenza all'*ἀλήθεια*, come modo del manifestarsi dell'essere, si dischiude nel cuore stesso del pericolo la possibilità di un nuovo inizio: non il dominio sull'ente, bensì l'ascolto dell'essere.

⁵³ Cfr. per una trattazione esplicita dell'Ereignis in M. Heidegger, *Identità e differenza*, trad. it., Adelphi, Milano, 1982, pp. 37-45

⁵⁴ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, op. cit., p.22

Capitolo 2: Il corpo come oggetto medico - L'analisi di Michel Foucault

Nel quadro della modernità occidentale, il corpo umano viene investito da una profonda ridefinizione teorica e pratica. Difatti, se nelle epoche precedenti esso appariva anzitutto come unità vissuta in cui esperienza, simbolo e funzione risultavano strettamente interconnessi, con la medicina moderna il corpo viene progressivamente ricondotto a oggetto di osservazione sistematica e di intervento tecnico-scientifico. Tale mutamento non va interpretato come un semplice perfezionamento del sapere anatomico o terapeutico, ma come una più ampia riconfigurazione epistemologica: il corpo, infatti, entra in un orizzonte di visibilità regolata che ne ridefinisce insieme il significato ontologico e il ruolo sociale. Lunghi dall'essere un dato naturale immediatamente accessibile, il corpo medico si assembla attraverso pratiche storiche, apparati istituzionali, codici linguistici e dispositivi che ne organizzano la leggibilità secondo specifiche forme. La clinica, l'ospedale moderno, i sistemi nosografici, la statistica sanitaria e gli strumenti diagnostici non si limitano a descrivere una realtà biologica preesistente, ma concorrono attivamente alla formazione del corpo come oggetto scientifico, analizzabile nelle sue parti, misurabile e comparabile in base a criteri codificati. In questo processo, dunque, la dimensione vissuta e incarnata del corpo tende a essere progressivamente dissociata dalla sua definizione e oggettivazione clinica, fino a produrre una scissione tra il soggetto che fa esperienza di sé e il corpo in quanto oggetto di sapere. Il presente capitolo si propone di interrogare tale alterazione a partire dalla considerazione di Michel Foucault, che individua nella nascita della clinica non soltanto un progresso della conoscenza medica, ma anche la costituzione di nuovo regime di verità. Lo sguardo clinico, infatti, istituisce una modalità di conoscenza fondata sulla visibilità, sull'esame e sulla classificazione, mediante la quale il corpo viene normativamente formato e definito come oggetto osservabile. A partire da questa prima oggettivazione, che funge da premessa teorica, emergeranno forme più complesse di organizzazione, disciplinamento e gestione della vita che Foucault, negli anni Settanta, tematizzerà mediante i concetti di dispositivo e biopotere. Il corpo come oggetto medico, pertanto, non si riduce al corpo affidato alla cura; piuttosto, esso designa un corpo reso accessibile, classificato e regolato entro specifiche reti di sapere e di potere. La medicina moderna, di conseguenza, non opera esclusivamente sul piano terapeutico: essa istituisce parametri di normalità, produce criteri di salute, definisce forme di deviazione e partecipa della gestione sociale delle popolazioni. In tal senso, l'oggettivazione del corpo segna un passaggio decisivo nell'elaborazione della soggettività moderna, poiché espone una tensione persistente tra il corpo dell'esperienza e il corpo dell'osservazione scientifica, tra l'incarnazione vissuta e la norma istituzionale. La valutazione critica circa lo sguardo clinico, i dispositivi medico-istituzionali e il biopotere consentirà, quindi, di mettere in luce come la medicina sia uno dei luoghi in cui il nesso tra sapere, tecnica e potere si

manifesta con maggiore evidenza. Comprendere il corpo come oggetto medico significa, in ultima istanza, interrogare non solo la storia della scienza, ma anche una delle matrici fondamentali della modernità, ove la visibilità del vivente diviene condizione stessa della sua presa in carico, della sua regolazione e del suo controllo.

2.1 Lo sguardo clinico

Il concetto di *sguardo clinico* costituisce una delle intuizioni più rilevanti di Michel Foucault, approfondito nella sua opera *Nascita della clinica (Naissance de la clinique, 1963)*.⁵⁵ Il filosofo descrive come la medicina moderna, a partire dal XVIII secolo, abbia trasformato radicalmente il modo di percepire e trattare il corpo umano, imponendo una nuova modalità di conoscenza basata sulla visibilità e la classificazione dei sintomi e delle patologie. Prima di tale mutamento, il corpo era prevalentemente colto nella sua interezza funzionale e simbolica: i segni della malattia erano spesso interpretati in relazione al vissuto del paziente, alla sua esperienza soggettiva e ai contesti sociali. Con l'emergere dello sguardo clinico, invece, il corpo viene osservato come oggetto interno, campo di segnali visibili che possono essere isolati, confrontati e classificati secondo una logica scientifica. Foucault descrive questa trasformazione come un autentico cambiamento epistemico, che ridefinisce la medicina:⁵⁶

«Il medico smette di interrogare i sintomi come racconti individuali e comincia a vedere il corpo come un insieme di lesioni visibili, uno spazio in cui la malattia si manifesta in maniera indipendente dalla soggettività del malato».

Il sottotitolo originale dell'opera, *Une archéologie du regard médical*, rende esplicito il progetto foucaultiano: non offrire una ricostruzione lineare della storia della medicina, bensì individuare, attraverso il metodo archeologico, le condizioni di possibilità che hanno reso pensabile e praticabile la medicina clinica moderna. L'opera tematizza, dunque, il mutamento strutturale nella concezione della malattia e del corpo umano. Secondo Foucault, tra la medicina classica del XVIII secolo e la clinica ottocentesca si produce una cesura epistemica decisiva. Prima di questa svolta, la malattia era concepita come una realtà astratta, riconducibile a modelli teorici generali e inscritta entro

⁵⁵ M. Foucault, *La nascita della clinica*, trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1998

⁵⁶ Ivi, p.22

sistemi nosologici di tipo tassonomico.⁵⁷ Come nelle scienze naturali, le patologie venivano ordinate in “specie” secondo criteri classificatori, senza che l’attenzione si concentrasse sul corpo individuale nella sua concretezza materiale. Con la nascita della clinica moderna, tale assetto viene profondamente convertito: la malattia viene situata nel corpo del paziente e letta come alterazione localizzabile. L’osservazione diretta, l’esame meticoloso dei sintomi e il consolidarsi dell’anatomia patologica ridefiniscono, pertanto, lo statuto del sapere medico e la malattia non è più categoria astratta, bensì lesione inscritta in uno spazio corporeo preciso. In tale contesto, dunque, si afferma ciò che Foucault chiama “sguardo clinico”: una modalità inedita di cogliere, analizzare e rendere intelligibile il corpo patologico. Le trasformazioni politiche e istituzionali, che accompagnano la dissoluzione dell’Ancien Régime e la Rivoluzione Francese, svolgono una funzione decisiva nell’emergere della clinica moderna. In questo quadro, l’ospedale viene progressivamente riconfigurato come luogo privilegiato dell’osservazione medica e della produzione di sapere. Da spazio destinato prevalentemente all’assistenza, esso si tramuta in un ambiente in cui la presenza concentrata dei malati consente la comparazione dei casi, la registrazione sistematica dei sintomi e la costruzione di regolarità patologiche. Figure come Xavier Bichat assumono qui un ruolo centrale: il suo studio dell’anatomia dei tessuti⁵⁸ permette infatti di articolare con maggiore precisione il rapporto tra manifestazione clinica e alterazione organica. In particolare, l’autopsia acquista una rilevanza decisiva: la conoscenza del corpo vivo si costruisce attraverso l’analisi del corpo morto. È proprio a partire da tale riorganizzazione del sapere medico che si comprende il nucleo teorico più determinante dell’opera di Foucault, concernente il nesso tra sguardo, linguaggio e sapere. Il filosofo mostra come la nascita della clinica comporti una profonda riorganizzazione del discorso medico, che assume un carattere descrittivo e analitico, fondato sull’osservazione empirica. Lo sguardo medico, dunque, non si riduce a mera tecnica di rilevazione, ma si configura come una vera e propria struttura conoscitiva che rende il corpo leggibile. Il medico, pertanto, è chiamato a “interpretare” la superficie e la profondità del corpo come un testo, ove la malattia rende manifeste tracce che posso essere osservate. *La nascita della clinica* non restituisce la storia lineare del progresso di una disciplina, ma porta alla luce il nesso strutturale tra sapere e potere. Il nuovo sguardo medico prende forma entro determinate condizioni politiche e istituzionali contribuendo, di conseguenza, alla ridefinizione del rapporto tra l’individuo e gli apparati statali. Il corpo del malato

⁵⁷ Si rimanda, nello specifico, alla descrizione di Foucault della nosologia classica come una "classificazione" o "tassonomia" in cui le malattie vengono organizzate in famiglie, generi e specie, proprio come le piante in botanica. Questa procedura, ampiamente criticata, si focalizza sulla malattia in sé (un'essenza quasi naturale) e non sul paziente.

⁵⁸ Con il termine *anatomia dei tessuti* si fa riferimento al programma di ricerca avviato da Xavier Bichat, anatomista e fisiologo francese, alla fine del XVIII secolo (1798 ca.), volto a individuare nei diversi tessuti dell’organismo l’unità fondamentale delle alterazioni patologiche.

viene così assunto come oggetto di osservazione sistematica, classificazione e controllo. Attraverso l'analisi della medicina, Foucault evidenzia che ogni forma di sapere è storicamente situata e dipende da configurazioni specifiche di pratiche, istituzioni e linguaggi. La clinica moderna, pertanto, non origina da una semplice scoperta scientifica, ma da una conversione profonda del modo in cui la società occidentale rende intelligibili il corpo, la malattia e la vita stessa. L'oggettivazione del corpo non può essere ricondotta solamente allo sviluppo della tecnologia o al progresso delle conoscenze epistemiche, ma va compresa come esito di una più ampia riorganizzazione storica del sapere medico, che Foucault designa come "nuovo ordine clinico".⁵⁹ La riqualificazione dell'ospedale moderno e il consolidarsi di pratiche di osservazione interna, come l'auscultazione, rendono possibile un regime di visibilità regolata entro cui il corpo viene trattato come campo di dati, separato dal soggetto che lo abita. Tale trasformazione incide profondamente sia sulle modalità di produzione della conoscenza medica sia sulla relazione tra medico e paziente: il corpo si offre, a questo punto, come superficie registrabile, analizzabile e confrontabile. L'analisi foucaultiana dello sguardo clinico può, quindi, essere posta in relazione con la fenomenologia del corpo, che ne illumina il rovescio esperienziale. Come afferma Merleau-Ponty:⁶⁰

«Il corpo non è mai semplicemente oggetto. La sua visibilità clinica presuppone sempre una modalità di esperienza incarnata che ne rende possibile la percezione».

La medicina moderna, dunque, assume il corpo come oggetto visibile di osservazione, senza che tale visibilità possa tuttavia esaurirne la dimensione soggettiva e incarnata. Per tale ragione, anche nello sguardo clinico permane una tensione strutturale tra il corpo vissuto e il corpo oggettivato: il medico osserva, quantifica e classifica, ma interviene sempre su una corporeità che esiste anzitutto come esperienza. L'affermarsi dello sguardo clinico implica inoltre la formazione di un linguaggio medico specialistico, ove i sintomi cessano di essere segni interpretabili nella loro immediatezza dal paziente o dal contesto sociale e divengono elementi leggibili secondo codici condivisi, standardizzati e verificabili. In questo senso, Foucault mostra che il sapere medico si organizza come pratica della visibilità: ciò che può essere osservato entra nel dominio della razionalità, mentre ciò che sfugge alla misurazione o all'evidenza empirica resta escluso dalla costruzione clinica della malattia.

⁵⁹ M. Foucault, *Nascita della clinica*, op. cit., pp. 13-15

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p.146

Così afferma il filosofo:⁶¹

«L'apparato medico moderno consiste nel rendere il corpo leggibile, osservabile, articolato in segni e sintomi, in modo da creare un sapere scientifico fondato sulla visibilità».

Le implicazioni di tale processo eccedono il piano conoscitivo e investono direttamente il rapporto tra sapere e potere: il corpo diventa così oggetto di controllo, regolazione e normazione. La sua classificazione e la sua esposizione alla visibilità rendono infatti possibile l'esercizio di pratiche disciplinari, anticipando nuclei teorici che Foucault svilupperà più chiaramente nelle opere dedicate alla biopolitica, come *Sorvegliare e punire*⁶² e *La volontà di sapere*.⁶³ Da questa prospettiva, la medicina oltrepassa la sola funzione curativa e si configura anche come pratica che orienta il corpo verso forme di normalità e salute stabilite entro coordinate socialmente determinate.

La meditazione circa lo sguardo clinico può essere ulteriormente approfondita attraverso il contributo di diversi autori. Tra questi Georges Canguilhem, ne *Il normale e il patologico*,⁶⁴ evidenzia che la nozione di malattia non è mai puramente descrittiva, ma si fonda su un criterio normativo: il patologico prende forma all'interno di una rete conoscitiva che stabilisce ciò che vale come normalità biologica e sociale. In questo senso, la visibilità clinica è sempre orientata da una logica epistemico-normativa e non può essere considerata neutrale. Il corpo sottoposto allo sguardo medico si costituisce, così e al tempo stesso, come oggetto di sapere e come punto di applicazione del potere. La medicina moderna, infatti, non si limita a descriverlo, bensì lo organizza entro categorie specifiche, lo scompone nelle sue parti e lo confronta con modelli ideali. Le implicazioni di tale processo si estendono anche alla soggettività del paziente, che viene frequentemente ricondotto a una costellazione di segni e parametri clinici, anziché riconosciuto nella sua qualità di essere incarnato e agente.

L'ospedale contemporaneo si configura, così, come il principale spazio di articolazione del sapere clinico: il corpo vi diventa osservabile, scomponibile in organi, funzioni e lesioni, mentre la malattia si lascia registrare, confrontare e classificare. Ne consegue, pertanto, una pratica medica fondata sulla visibilità e sulla leggibilità del corpo. È precisamente a partire da questa

⁶¹ M. Foucault, *Nascita della clinica*, op. cit., p.36

⁶² M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976

⁶³ M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I.*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 1978

⁶⁴ G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, trad. it. di M. Porro, Torino, Einaudi, 1978, pp. 24-30

trasformazione che Foucault potrà sviluppare i concetti di dispositivo e biopotere, all'interno dei quali la medicina appare non più soltanto come tecnica atta a curare, ma come forma di gestione dei corpi e di amministrazione della vita sociale.

La nascita della clinica non coincide, dunque, con il solo progresso della scienza, ma segna una soglia epistemica e sociale decisiva, ove il corpo umano si fa simultaneamente oggetto di sapere e di controllo. La visibilità clinica, infatti, rende possibili la norma, la classificazione e l'intervento, anticipando tensioni che si manifesteranno compiutamente nella modernità avanzata con la penetrazione diretta dei dispositivi medico-tecnologici nell'esperienza corporea.

Lo sguardo clinico, in ultima analisi, può essere inteso come la prima forma compiuta di oggettivazione moderna del corpo. Esso delimita un ordine del visibile, organizza ciò che può essere studiato e lo sottopone a processi di codificazione e normalizzazione, ponendo così le basi di un sapere scientifico rigoroso. Tale oggettivazione, tuttavia, non esaurisce la realtà del corpo, poiché ogni visibilità medica rinvia comunque a una corporeità vissuta e a un soggetto capace di esperienza, come mostrato dai fenomenologi e dagli storici della medicina. Per tale ragione, l'analisi dello sguardo clinico si stabilisce come soglia teorica essenziale per comprendere la dialettica tra estensione tecnica delle possibilità di intervento e rischio di riduzione alienante del corpo, tema che si imporrà come fulcro nei dispositivi medico-tecnologici del contemporaneo.

2.2 Dispositivo e biopotere: il corpo come oggetto di visibilità e classificazione

L'emergere dello sguardo clinico rende evidente che il corpo umano, nell'orizzonte della medicina moderna, viene progressivamente trattato come oggetto di visibilità, classificazione e manipolazione tecnica. Per estendere tale analisi è necessario introdurre le categorie foucaultiane di dispositivo e biopotere, che trovano una formulazione più compiuta nelle opere degli anni Settanta, *Sorvegliare e punire* (1975)⁶⁵ e *La volontà di sapere* (1976).⁶⁶ Con il termine *dispositivo* (*dispositif*) Foucault indica una configurazione eterogenea composta da pratiche, istituzioni, norme, tecnologie e formazioni discorsive che concorrono a orientare e regolare i comportamenti. Esso non coincide, quindi, con un semplice apparato tecnico, bensì con una rete nella quale sapere e potere si sostengono reciprocamente e plasmano la soggettività. Ne deriva, pertanto, che la medicina moderna non opera unicamente come pratica terapeutica: essa agisce come meccanismo di controllo sociale, in grado di fissare standard, uniformare condotte e rendere manifeste le deviazioni rispetto a ciò che viene assunto come "normale".

⁶⁵ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit.

⁶⁶ M. Foucault, *Nascita della clinica*, op. cit.

Attesta il filosofo:⁶⁷

«Per dispositivo intendo una rete eterogenea che comprende discorsi, istituzioni, strutture normative e pratiche, orientata a rispondere a determinati bisogni di controllo e gestione dei corpi e delle popolazioni».

In tale prospettiva, il concetto di dispositivo mostra che la medicina non può essere intesa come un sapere neutrale, bensì come parte di un sistema in cui si intrecciano strutturalmente sapere e potere, con effetti diretti sulla vita dei soggetti. Esempio paradigmatico è costituito dalla nascita delle cliniche ospedaliere tra il XVIII e il XIX secolo, analizzata da Foucault ne *La nascita della clinica*. In tale ottica, la disposizione degli spazi, l'osservazione sistematica dei malati e la codificazione dei sintomi rendono il corpo oggetto di visibilità, di classificazione e di intervento: il paziente non è più colto principalmente nella propria sofferenza vissuta, ma come insieme di fenomeni analizzabili, ordinabili e suscettibili di intervento tecnico e diagnostico. L'analisi clinica, di conseguenza, non svolge solo una funzione conoscitiva, ma assume il carattere di un dispositivo di normalizzazione che stabilisce la distinzione tra normalità e patologia.⁶⁸ La classificazione delle malattie che prende forma tra la fine del XVIII e il XIX secolo non rappresenta, nella disamina di Foucault, soltanto un avanzamento tecnico della medicina, ma anche una mutazione del regime attraverso cui il corpo viene reso visibile e conoscibile. *La nascita della clinica*, infatti, palesa che il sapere medico moderno si compone mediante una riorganizzazione dello sguardo, per effetto della quale la malattia non è più compresa in termini di paradigma umorale o simbolico, bensì localizzata entro lo spazio anatomico del corpo.⁶⁹ Con il passaggio dalla medicina classificatoria del Settecento alla clinica anatomopatologica dell'Ottocento, si afferma una nuova razionalità medica fondata sulla possibilità di rendere il corpo leggibile, segmentabile e descrivibile secondo criteri sistematici. In tale contesto, i cataloghi nosografici non costituiscono semplici strumenti descrittivi, ma dispositivi concettuali che stabiliscono quali condizioni possano essere identificate come malattie, quali sintomi siano considerati pertinenti e quali anomalie richiedano attenzione clinica. Da ciò deriva il carattere normativo della nosografia: classificando il patologico, essa contribuisce anche a definire il campo di ciò che viene considerato normale. Come scrive Foucault: «ciò che cambia con la

⁶⁷ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit., p.211

⁶⁸ M. Foucault, *Nascita della clinica*, op. cit., p.2

⁶⁹ Ivi, pp. 89-109

clinica è la struttura del visibile e dell'enunciabile».70 La riflessione del filosofo, pertanto, mira a evidenziare che la classificazione medica non è un semplice strumento di descrizione del reale, ma un'operazione che contribuisce a produrlo. Quando una condizione viene nominata, distinta e integrata in un sistema nosografico, essa acquisisce uno statuto ontologico e sociale definito, che la rende oggetto di intervento clinico, di disciplina istituzionale e talvolta di stigmatizzazione. Il ricorso a categorie come "devianza", "degenerazione" o "anomalia", tipiche del lessico medico ottocentesco, mostra quanto il confine tra giudizio patologico e giudizio morale sia spesso labile. Tale processo trova il proprio inquadramento teorico in ciò che Foucault, negli anni Settanta, chiamerà biopotere. In *La volontà di sapere*,⁷¹ egli distingue tra il potere disciplinare, rivolto ai corpi individuali, e la biopolitica, che investe la popolazione nel suo complesso biologico. La classificazione delle malattie opera in entrambe le direzioni: a livello individuale, permette il controllo, la correzione e la normalizzazione dei corpi; a livello collettivo, rende possibile la raccolta di dati, la misurazione delle incidenze e la pianificazione degli interventi sanitari.

Foucault afferma che il potere «prende in carico la vita: non più il diritto di far morire, ma il potere di far vivere e di lasciar morire»;⁷² in quest'ottica, la medicina ottocentesca si fa strumento privilegiato nell'amministrazione del vivente. La raccolta sistematica dei dati patologici, la formazione degli archivi clinici e la standardizzazione diagnostica non rispondono soltanto a finalità terapeutiche, ma contribuiscono a rendere la popolazione oggetto di gestione. La malattia viene così trasformata in un fenomeno calcolabile, governabile e prevedibile. In *Sorvegliare e punire*,⁷³ inoltre, Foucault mostra come le tecniche disciplinari operino attraverso classificazione, esame e registrazione. L'esame, in particolare, coniuga sorveglianza e normalizzazione, producendo individui descritti, comparati e inseriti in serie. L'ospedale, al pari della scuola e della prigione, diviene in tal modo uno spazio in cui i corpi sono osservati secondo criteri standardizzati e trasformati in casi mediante l'archiviazione. Secondo questa chiave interpretativa, l'oggettivazione del corpo non si presenta come un'operazione neutrale, dal momento che determina preventivamente ciò che può essere reso visibile e significativo: solo ciò che risulta leggibile entro le griglie diagnostiche viene, infatti, riconosciuto come pertinente. Alcune condizioni vengono dunque poste al centro dell'attenzione clinica, mentre altre restano ai margini o vengono escluse dalla visibilità medica, secondo una logica che distribuisce valore e rilevanza. Il paziente, inoltre,

⁷⁰ Ivi, p.11

⁷¹ M. Foucault, *La volontà di sapere*, op. cit.

⁷² Ivi, p.137

⁷³ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit.

tende a interiorizzare tali categorie, fino a farne elementi costitutivi della propria identità (“sono depresso”, “sono iperteso”, “sono a rischio”).⁷⁴ Il dispositivo medico va inteso, dunque, come una rete eterogenea di istituzioni, discorsi e pratiche — ospedali, università, manuali diagnostici, statistiche, protocolli terapeutici e legislazione sanitaria — che concorrono a configurare una determinata esperienza del corpo. Non si tratta di una forma di potere centralizzato, ma di un insieme di pratiche coordinate i cui effetti si riflettono concretamente nella vita sociale. Un esempio eloquente è costituito dalla progressiva medicalizzazione di comportamenti un tempo considerati di ordine morale o sociale, come l’omosessualità nel XIX secolo: mediante la classificazione psichiatrica, essi vengono trasformati in oggetti di sapere clinico. In tal modo, la nosografia rivela la propria capacità di convertire una differenza in patologia, incidendo profondamente sia sull’immaginario sociale sia sull’auto-percezione dei soggetti. In conclusione, la classificazione delle malattie consente di cogliere con particolare chiarezza il nesso tra sapere e potere tematizzato da Foucault: il sapere medico non si limita a registrare la realtà biologica, ma la ordina, la struttura e la rende governabile. Il corpo si trasforma, dunque, in un luogo di intervento tecnico e simultaneamente in uno spazio di produzione normativa, entro il quale si ridefiniscono incessantemente le soglie tra salute e malattia, normalità e deviazione, vita da promuovere e vita da correggere. Il concetto di biopotere rinvia, in tal senso, a una modalità di potere che prende la vita come proprio oggetto, ove la gestione dei corpi e delle popolazioni non si riduce più alla punizione, ma si esercita attraverso pratiche di regolazione, ottimizzazione e amministrazione del vivente:⁷⁵

«Il biopotere si esercita su uomini in quanto viventi, su individui che sono insieme membri di una popolazione, interessando fenomeni come la nascita, la morte, la salute e la vita stessa».

In termini concreti, ciò avviene mediante dispositivi quali la vaccinazione, il controllo sanitario, la regolazione della fertilità e la fissazione di standard di salute. Il corpo si fa, pertanto, superficie di iscrizione sulla quale il sapere medico e le istituzioni sociali intervengono per modellare soggettività conformi a determinati criteri. Come precedentemente discusso, l’oggettivazione del corpo non è mai priva di effetti normativi: essa produce modelli di comportamento, canoni estetici, norme sanitarie e protocolli di trattamento. La prospettiva foucaultiana può essere quivi messa a

⁷⁴ Su questo processo di selezione del visibile e di produzione di soggettività attraverso i discorsi medico-scientifici si vedano: M. Foucault, *La nascita della clinica*, op. cit., pp. 108-145; Id., *Sorvegliare e punire*, op. cit., pp. 184-203; Id., *La volontà di sapere*, op. cit., pp. 60-67.

⁷⁵ M. Foucault, *La volontà di sapere*, op. cit., p.142

confronto con la fenomenologia merleau-pontyiana del corpo, ma a partire da una differenza essenziale: se la fenomenologia insiste sul corpo vissuto come centro di esperienza e di intenzionalità, l'analisi del biopotere rileva il corpo nella propria dimensione sociale, istituzionale e normativa. Entro tale cornice, la tecnica medica non si limita a estendere l'azione incarnata: agisce, piuttosto, come dispositivo di disciplinamento e di amministrazione della vita, plasmando il corpo in funzione di esigenze storiche e culturali. In età contemporanea, tra gli esempi più evidenti si possono annoverare le pratiche di chirurgia estetica. La fissazione di modelli estetici e il ricorso a interventi tecnico-medici non sono mai processi disinteressati, poiché rinviano a parametri di bellezza, norme sociali e logiche di mercato che producono corpi conformi a criteri esterni piuttosto che a bisogni individuali. In termini foucaultiani, tali pratiche possono essere comprese come dispositivi di normalizzazione, nei quali la tecnica medica veicola rapporti di potere. Foucault segnala, inoltre, che i meccanismi di dominio non si esauriscono nella relazione con il singolo individuo, ma operano anche su scala populazionale. Il biopotere investe, infatti, non solo la disciplina del corpo singolo, ma anche la gestione della vita collettiva, attraverso strumenti quali le statistiche sanitarie, le osservazioni cliniche sistematiche, le regolazioni normative e le campagne di prevenzione. Tali maniere permettono di intervenire sulla comunità al fine di ottimizzare la salute, limitare le deviazioni e assicurare la produttività sociale. Sotto questo profilo, il corpo particolare risulta come parte integrante di una più ampia rete di dispositivi e di relazioni di potere.

Le speculazioni successive hanno ulteriormente sviluppato questa prospettiva, evidenziando la crescente interazione tra tecnologia, medicina e forme di controllo sociale. Giorgio Agamben, in *Homo sacer* (1995),⁷⁶ interpreta il corpo nella figura della "nuda vita", sottolineando come le istituzioni politiche e scientifiche possano investire direttamente la vita biologica. Thomas Lemke,⁷⁷ parallelamente, mostra come le tecnologie biomediche contemporanee costituiscano dispositivi di biopolitica tecnica, nei quali convergono sorveglianza, registrazione dei dati e interventi manipolativi sulla corporeità. In tale orizzonte, lo sguardo clinico si intreccia con il biopotere: la visibilità del corpo rende possibile la classificazione, la misurazione e l'intervento, mentre la tecnica contribuisce a modellare soggettività conformi, a plasmare i comportamenti e a ridefinire l'ambito dell'esperienza incarnata. Il corpo non è più soltanto vissuto, ma viene a essere esso stesso dispositivo di gestione, insieme oggetto e supporto di sapere e potere. La prospettiva foucaultiana,

⁷⁶ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995

⁷⁷ T. Lemke, *Oltre la biopolitica. Sulla ricezione di un concetto foucaultiano*, in M. Cometa, S. Vaccaro, a cura di Lo sguardo di Foucault, Maltemi, Roma, 2007, pp. 85-107

dunque, acquista una rilevanza decisiva sia per la filosofia contemporanea del corpo sia per la lettura delle pratiche artistiche che impiegano chirurgia e medicalizzazione.

2.3 Tecnica, vergogna prometeica e trasformazione del corpo

Come già precedentemente discusso, l'analisi di Foucault circa lo sguardo clinico e i dispositivi medico-istituzionali permette di cogliere come la corporeità, nella modernità occidentale, venga progressivamente situata entro un regime di visibilità regolata che ne rende praticabile la classificazione, l'osservazione e l'intervento. La medicina moderna, difatti, non si limita a delineare la realtà biologica, ma concorre attivamente alla costituzione del corpo come oggetto scientifico, strutturandone la leggibilità all'interno di specifiche pratiche istituzionali e discorsive: la fisicità, di conseguenza, si reinterpreta come superficie di iscrizione del sapere medico e di tecniche di controllo e normalizzazione. Sotto tale aspetto, il dispositivo clinico descrive uno degli archetipi sistematici attraverso cui la modernità rende manifesto il vivente sulla base di osservazione, controllo e modifica. Ciononostante, se da una parte la meditazione foucaultiana consente di comprendere la dimensione medico-istituzionale dell'oggettivazione del corpo, dall'altra lo status contemporaneo esige di estendere ulteriormente questa visione. Il dispositivo medico, invero, non permane confinato all'interno dell'ambito ospedaliero o delle pratiche terapeutiche: esso, piuttosto, entra progressivamente in relazione con il più vasto sistema tecnico che qualifica la civiltà industriale avanzata. Dall'orizzonte teorico di Günther Anders, formatosi durante il clima incerto degli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale, la tecnica si imponeva già come protagonista storica. Tale prospettiva, pertanto, offre uno strumento concettuale particolarmente efficace per interpretare la trasformazione dell'esperienza corporea nell'era tecnologica. Ne *L'uomo è antiquato*,⁷⁸ il filosofo descrive la condizione paradossale dell'uomo contemporaneo, il quale si trova a vivere in un mondo sottomesso agli apparati tecnici che egli stesso ha creato ma che eccedono, ormai, la sua capacità di controllo e comprensione. In tale ottica, il progresso ha generato una crescente sproporzione tra il potenziale produttivo dell'umano e la sua dimensione morale e cognitiva.

Tanto è vero che:⁷⁹

«Smarrendo questa verità essenziale, l'uomo perde ogni riferimento circa la sua reale condizione e finisce per credersi lui stesso l'autore e il signore della tecnica; in virtù di questo travisamento egli abbandona ogni seria riflessione critica sulle possibili

⁷⁸ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino, 2010

⁷⁹ F. Grigenti, *Filosofia e Tecnologia, La Macchina I (1870-1960)*, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2012, p.76

conseguenze del nuovo stile di vita, esponendosi così a pericoli immensi — non ultimo — quello della sua probabile estinzione».

Anders specifica tale fenomeno attraverso la celebre formula del *dislivello prometeico* (*prometheisches Gefälle*), ossia la sempre più evidente distanza tra ciò che l'uomo è in grado di fare e ciò che è in grado di figurarsi. Scrive infatti: «Tra ciò che possiamo produrre e ciò che possiamo rappresentarci si è aperto un dislivello prometeico».⁸⁰ All'interno di tale quadro, si rileva un cambiamento decisivo della relazione tra l'uomo e il proprio corpo: se la tecnica produce oggetti perfettamente progettati, replicabili e modificabili, la corporeità biologica appare invece contingente, irripetibile e irrimediabilmente data. L'uomo contemporaneo comincia, pertanto, a percepire la propria imperfezione naturale di fronte alla precisione e alla funzionalità della nuova tecnoscienza, avvertendo ciò che Anders definisce “vergogna prometeica”:⁸¹

«Il desiderio dell'uomo odierno di diventare un self-made man, un prodotto, va visto dunque su sfondo mutato: Non già perché non sopporta più nulla che egli stesso non abbia fatto, vuole fare se stesso; ma perché non vuole essere qualcosa di non-fatto. Non perché provi indignazione per essere fatto da altri (Dio, dèi, natura), ma perché non è fatto per nulla e, nella sua qualità di non fatto, è inferiore a tutti i suoi prodotti fabbricati».

Tale sentire investe in particolar modo il corpo organico: come osserva il filosofo, infatti, l'uomo reinterpretava la sua nascita biologica in termini di manchevolezza e si indigna «di non poter intervenire sulla propria dotazione ontica».⁸² Gli oggetti tecnici appaiono progettati, controllati e migliorabili; il corpo umano, dal canto suo, si mostra come qualcosa che semplicemente accade, accidentalmente, senza essere stato “programmato”.

Da questo paradigma concettuale, ne deriva che il corpo non è più soltanto oggetto di osservazione clinica — come nell'analisi foucaultiana — ma si trasfigura anche come oggetto di confronto con la perfezione artificiale della tecnica. Il problema non riguarda più unicamente la malattia o lo scarto rispetto a una norma biologica, ma investe ormai la percezione stessa dell'organismo umano come insufficiente rispetto ai parametri tecnici di precisione ed efficienza. Anders evidenzia, pertanto, che il soggetto contemporaneo tende irrimediabilmente a confrontarsi con i propri prodotti artificiali come con modelli superiori, fino a percepirsi egli stesso come un prodotto difettoso.

⁸⁰ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol I, op. cit., p.34

⁸¹ Ivi, p.33

⁸² F. Grigenti, *Filosofia e Tecnologia, La Macchina I (1870-1960)*, op. cit., p.77

Difatti, afferma:⁸³

«Il nostro corpo di oggi è quello di ieri. [...] È morfologicamente costante; nel linguaggio della morale: non libero, refrattario e ottuso; dal punto di vista delle macchine: conservativo, non progressivo, antiquato, non modificabile, un peso morto nell'ascesa delle macchine [...]».

Tale tensione introduce una nuova forma di rapporto con la corporeità: se nei riguardi del dispositivo medico indagato da Foucault il corpo era esaminato, classificato e normalizzato da un sapere istituzionale, nello scenario tecnico descritto da Anders l'individuo interiorizza lo sguardo artificiale e finisce per trattare se stesso come un oggetto modificabile. Il soggetto contemporaneo tende, dunque, a relazionarsi con il proprio corpo in conformità a una logica progettuale e produttiva, analogamente a quanto avviene per gli oggetti tecnici. Günther Anders descrive questo fenomeno come una forma di auto-reificazione dell'uomo:⁸⁴

«Ed ecco allora che l'uomo tenta questa via, e lo fa per mezzo di certe auto-metamorfosi che chiama Human Engineering; cioè "ingegneria applicata all'uomo". Egli comincia sempre i suoi tentativi di metamorfosi sottoponendo il proprio fisico a condizioni inusitate e innaturali, a "situazioni-limite fisiche" [...] Dunque allo Human Engineer non importa sapere come il fisico è, bensì appurare il "margine estremo" di quel che potrebbe essere [...]».

Da tale ottica risulta, pertanto, una profonda continuità con l'analisi foucaultiana del potere moderno: Foucault ha infatti rivelato che i dispositivi disciplinari e biopolitici producono soggettività che interiorizzano le norme sociali e scientifiche. Il potere moderno, dunque, non agisce principalmente attraverso la repressione, ma mediante la produzione di individui che incorporano i criteri di normalità e li applicano a se stessi. Come osserva il filosofo: «Il potere produce realtà; produce ambiti di oggetti e rituali di verità».⁸⁵ In questa prospettiva la vergogna prometeica teorizzata da Anders, «l'espressione di questo mancato ritorno a sé»,⁸⁶ può essere interpretata come una forma affettiva di soggettivazione tecnica: l'individuo non si limita a subire le norme prodotte dal sistema, ma le interiorizza fino a percepire la propria corporeità come insufficiente rispetto agli

⁸³ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol I, op. cit., p. 40-41

⁸⁴ Ivi pp. 43-44

⁸⁵ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit., p.211

⁸⁶ F. Grigenti, *Filosofia e Tecnologia, La Macchina I (1870-1960)*, op. cit., p.82

standard artificiali della produzione macchinale. Anders sottolinea, infatti, che l'uomo contemporaneo tende a desiderare di divenire egli stesso un prodotto tecnico, rispondendo alle intimità sollecitate dal mondo del progresso, pur essendo consapevole del fatto che:⁸⁷

«[...] Non possiamo essere interamente in sintonia con tali criteri, perché essi ci comandano di migliorare noi stessi in vista di un modello che non potremo mai realmente incarnare».

Questo desiderio di auto-progettazione tecnica inaugura un mutamento decisivo nella concezione del corpo: se prima — in termini foucaultiani — figurava come oggetto di disciplinamento e normalizzazione, nella condizione tecnica contemporanea esso si fa materia disponibile alla progettazione artificiale. Il corpo non è più soltanto organismo da curare o da correggere, ma struttura modificabile secondo criteri estetici, funzionali o simbolici. In tale contesto, la medicina e la tecnica tendono progressivamente a convergere: l'intervento medico non si limita più alla dimensione terapeutica, ma si estende alla trasformazione intenzionale del corpo. La chirurgia contemporanea costituisce uno degli esempi più evidenti di questa metamorfosi: il corpo diventa superficie su cui la tecnica può intervenire per produrre nuove configurazioni corporee.

È precisamente entro questo orizzonte che si collocano le performance di ORLAN, che saranno approfondite nel capitolo successivo e che rappresentano un caso emblematico di valutazione sistematica. A tal riguardo, la sala operatoria cessa di essere spazio terapeutico per trasformarsi in luogo di esposizione critica, nel quale i meccanismi dello sguardo clinico e del biopotere diventano visibili e questionabili. L'intervento chirurgico non appare più come atto puramente medico, ma come dispositivo tramite cui emergono le tensioni che attraversano la corporeità contemporanea: il corpo operato si presenta simultaneamente come spazio di autodeterminazione e come punto di applicazione di norme estetiche, culturali e sociali. In tal modo, le pratiche di ORLAN rendono tangibile la dialettica tra estensione tecnica delle possibilità corporee e processi di oggettivazione prodotti dai dispositivi medico-tecnologici. L'analisi dei concetti foucaultiani di dispositivo e biopotere consente, dunque, di comprendere come la medicalizzazione contemporanea non si riduca a insieme di conoscenze empiriche o a progresso tecnico, ma si configuri come una vera e propria "forma di governo dei corpi". La medicina, le istituzioni sanitarie, i saperi specialistici e le norme sociali concorrono, infatti, a produrre un sistema coerente di pratiche attraverso cui la corporeità viene osservata, regolata e trasformata. Relativamente a ciò, le performance chirurgiche di ORLAN

⁸⁷ Ibidem

si distinguono come eventi critici nei quali tale rete di poteri e di saperi si rende esplicitamente manifesta: il corpo si rinnova come luogo ove la libertà incarnata e la normatività tecnica si incontrano, si scontrano e si rivelano.

Capitolo 3 - ORLAN e la chirurgia come gesto filosofico

La precedente analisi ha mostrato il corpo dapprima come fondamento dell'esperienza nel quadro della fenomenologia merleau-pontyiana e successivamente come oggetto inscritto nella dicotomia sapere-potere nella riflessione foucaultiana. In questo capitolo, invece, il corpo si offre come scena, materiale e linguaggio dell'atto artistico. Con le pratiche di ORLAN la chirurgia non si riduce né a tecnica medica, né a dispositivo di controllo, ma si impone come gesto performativo e come dichiarazione filosofica sulla corporeità contemporanea. ORLAN, pseudonimo di Mireille Suzanne Francette Porte, ha dato forma, a partire dagli anni Novanta, a un progetto artistico radicale che problematizza i confini tra identità, arte, medicina e tecnica. Le sue operazioni chirurgiche, rese pubbliche, trasmesse in diretta e accompagnate da letture teoriche, costituiscono una delle più intense riflessioni contemporanee sul corpo quale luogo di produzione simbolica e politica. Attraverso la cosiddetta *Carnal Art*, l'artista non persegue la conformazione del corpo ai canoni dominanti di bellezza, ma la loro critica e decostruzione. La corporalità diviene, pertanto, superficie di scrittura, sito di conflitto e strumento di contestazione nei riguardi dei dispositivi che, storicamente, hanno regolato e disciplinato il femminile. In tal senso, la sua pratica si pone all'incrocio tra estetica, filosofia politica e teoria femminista, configurandosi come risposta artistica alle logiche di medicalizzazione e normazione affrontata nei capitoli precedenti. Sottratta alla propria dimensione privata e specialistica, la chirurgia viene esposta come gesto pubblico e la sala operatoria si trasforma da spazio chiuso a scena mediale e dispositivo reso visibile. In questo modo, l'intervento chirurgico, che nella modernità è stato uno dei luoghi privilegiati della produzione del corpo-oggetto, si converte in pratica di riappropriazione simbolica. Questo capitolo si articola attorno a tre nuclei principali: in primo luogo, verrà esaminata la *Carnal Art*, insieme al *Manifesto* in cui ORLAN ne formula i presupposti teorici, al fine di chiarire le implicazioni estetiche e filosofiche della trasformazione volontaria del corpo; secondariamente, sarà analizzata la sala operatoria come dispositivo esposto, mostrando come l'artista renda visibili le strutture di sapere e di potere implicite nella medicina contemporanea, rovesciando la logica del controllo attraverso una spettacolarizzazione critica dell'atto chirurgico. L'obiettivo non è semplicemente descrivere una pratica artistica deliberatamente provocatoria, ma comprendere in che modo essa interroghi radicalmente alcune categorie fondamentali del pensiero occidentale: l'identità, l'autenticità e la presunta naturalità del corpo. Se nella tradizione fenomenologica il corpo costituisce il luogo originario dell'esperienza incarnata e nella genealogia foucaultiana il punto privilegiato di applicazione del potere, nell'opera di ORLAN esso si configura come spazio di sperimentazione ontologica. Il corpo non appare più come un dato naturale stabile, ma come un campo di costruzione e di trasformazione: non essenza immutabile, ma processo aperto; non origine, ma

progetto. In questo senso, la chirurgia assume un valore che eccede la dimensione tecnica dell'intervento medico e si configura come vero e proprio gesto filosofico. Attraverso la trasformazione materiale del proprio corpo, ORLAN mette infatti in atto una tesi teorica precisa: l'identità non coincide con un destino biologico, ma è il risultato di pratiche culturali, simboliche e tecniche. L'intervento chirurgico non si limita, pertanto, a modificare la morfologia corporea, ma si fa atto critico capace di esporre e destabilizzare le norme che regolano la visibilità, la leggibilità e la governabilità del corpo femminile nella società contemporanea. In tal modo, il corpo diventa simultaneamente luogo di conflitto e di invenzione: uno spazio in cui si intrecciano estetica, tecnica e potere, ove la soggettività può essere ripensata non come identità data una volta per tutte, ma come processo di costruzione e di trasformazione continua.

3.1 Il corpo come dispositivo critico: ORLAN tra arte e tecnica

Tra le figure più radicali e discusse dell'arte contemporanea, ORLAN occupa una posizione singolare per aver trasformato il proprio corpo nel luogo di una sperimentazione estetica e teorica senza precedenti. Nata come Mireille Suzanne Francette Porte a Saint-Étienne nel 1947, l'artista adotta il nome ORLAN negli anni Sessanta, scegliendo successivamente di scriverlo stabilmente in maiuscolo. Tale scelta grafica non è mero dettaglio stilistico, ma atto programmatico: la rinuncia al nome anagrafico indica, fin dall'inizio, una presa di distanza dall'origine biologica e una dichiarazione di auto-costruzione simbolica. L'identità, in questa prospettiva, non è data una volta per tutte, ma si fa artificio, costruzione e performance. ORLAN si forma all'École des Beaux-Arts di Saint-Étienne e avvia la propria attività artistica alla fine degli anni Sessanta, in un contesto segnato dalle trasformazioni culturali successive al 1968 e dall'emergere della body art e delle pratiche performative. Le sue prime opere si collocano tra fotografia, messa in scena e installazione e mettono in scena il corpo femminile come spazio di contestazione dei codici religiosi, morali e patriarcali che hanno storicamente regolato la rappresentazione del femminile.

Già nella serie *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974),⁸⁸ l'artista utilizza il proprio corpo per smascherare la dimensione rituale e normativa della femminilità borghese. In tali azioni il corpo non è oggetto di seduzione, ma strumento critico: ORLAN lo espone come costruzione culturale e simbolica. È in questi anni che prende forma una riflessione destinata a

⁸⁸ Performance in cui l'artista utilizza il corredo nuziale come dispositivo simbolico per smascherare la costruzione sociale della femminilità. Esso diviene strumento tramite cui manipolare l'oggetto tradizionale legato alla sessualità e alla sfera domestica in un contesto di ribellione e auto-rappresentazione: in tal senso, i "draps" divengono il simbolo di una costruzione sociale, ma anche di un potere che può essere riconquistato. L'opera è documentata nel catalogo *ORLAN. Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel* (Éditions du Jeu de Paume, 1999)

radicalizzarsi nei decenni successivi: il corpo non è una realtà naturale immediata, ma un linguaggio, un dispositivo di significazione. Come affermerà più tardi in un'intervista: «Non lavoro contro la chirurgia estetica, ma contro l'ideologia che la sostiene».⁸⁹ La questione non riguarda, dunque, semplicemente la trasformazione del corpo, ma il sistema di valori e di norme che definisce ciò che questi dovrebbe essere. La consacrazione internazionale arriva negli anni Novanta con il progetto della *Carnal Art*, formalizzato nel *Manifeste de l'Art Charnel* (1989-1993).⁹⁰ In questa fase, ORLAN decide di sottoporsi a una serie di interventi di chirurgia plastica concepiti come performance artistiche. L'operazione più celebre, *The Reincarnation of Saint-Orlan* (1990-1993), consiste in nove interventi trasmessi in diretta video e accompagnati da letture filosofiche, scenografie barocche e costumi. In tale contesto, la sala operatoria diviene spazio scenico e dispositivo mediale, mentre l'atto chirurgico, normalmente relegato alla dimensione privata della pratica medica, viene esposto come gesto pubblico e spettacolare. La *Carnal Art* si fonda su un principio dichiarato:⁹¹

«Ama il barocco e la parodia, il grottesco e gli stili trascurati, perché la Carnal Art è contro le pressioni sociali che si esercitano sul corpo umano».

ORLAN, pertanto, trasforma la chirurgia da strumento di normalizzazione estetica a pratica critica. Contrariamente agli interventi plastici tradizionali, che tendono ad armonizzare e uniformare i tratti secondo modelli dominanti di bellezza, ORLAN sceglie di incorporare nel proprio volto dettagli tratti dalla storia dell'arte occidentale: la fronte della *Gioconda*, il mento della *Venere* di Botticelli, gli occhi della *Diana* di Fontainebleau. Non si tratta di un'imitazione mimetica, ma di un montaggio concettuale che produce una fisionomia ibrida, dissonante, volutamente anti-ideale, che l'artista descrive esplicitamente: «Il corpo è un ready-made modificato, perché non è più considerato come un ideale dato una volta per tutte».⁹² Il riferimento implicito a Duchamp è evidente: come il ready-made detraeva l'oggetto dalla funzione ordinaria per reinserirlo in un contesto critico, così ORLAN sottrae il corpo alla naturalità per trasformarlo in opera e discorso. L'idea di un "corpo come ready-made modificato" richiama direttamente questa strategia: prendere qualcosa di dato — la

⁸⁹ ORLAN, *Entretiens avec Stéphanie Moïsson*, Paris, Flammarion, 2004. Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni sono riportate in traduzione italiana.

⁹⁰ Nel presente elaborato si prende in riferimento il testo in lingua francese del Manifesto, più precisamente: ORLAN, *Manifeste de l'Art Charnel*, in «La Voix du Regard», n.12, Printemps 1999

⁹¹ Ivi, p.2

⁹² Ivi, p.1

corporalità naturale — e rielaborarlo concettualmente, come nel caso de la “Fontana” (1917) o il “Bicycle Wheel” (1913) dell’anartista⁹³ che, a tal proposito, osservava:⁹⁴

«Un ready-made è un'opera d'arte scelta e modificata dall'artista, non creata da zero e la cui estetica non è giudicata secondo gli standard tradizionali».

La radicalità del lavoro di ORLAN ha suscitato interpretazioni contrastanti. La storica dell’arte Amelia Jones ha letto le performance chirurgiche dell’artista come una decostruzione dell’identità stabile e un attacco alle nozioni tradizionali di autenticità e presenza corporea.⁹⁵ Secondo Jones, ORLAN rende evidente che il corpo è sempre già mediato culturalmente e tecnologicamente e che la pratica chirurgica destabilizza l’idea modernista di autenticità: «ORLAN espone il corpo come luogo di iscrizione culturale piuttosto che come destino biologico».⁹⁶ In una prospettiva analoga, la teorica femminista Griselda Pollock⁹⁷ ha evidenziato la dimensione politica dell’opera, leggendo la *Carnal Art* come critica ai modelli iconografici che hanno storicamente costruito l’immagine della donna nell’arte occidentale. È importante sottolineare come ORLAN inizi a lavorare nello stesso periodo in cui emerge la body art, ma prendendo fin dall’inizio una distanza teorica da questo movimento. Come afferma l’artista stessa:⁹⁸

«A differenza della body-art, non tento di raggiungere i miei limiti fisici o psicologici. Mi oppongo ai dettami della nostra società ostile alla carne».

Tale scarto appare evidente già in opere come *Le baiser de l’artiste* (1977),⁹⁹ in cui ORLAN mette in scena una riflessione sulla costruzione della soggettività femminile e costringe il pubblico a

⁹³ Con *anartista* si fa riferimento a un termine spesso evocato dallo stesso Duchamp per descriversi nell’ottica del proprio rifiuto verso i dogmi artistici e il mercato tradizionale.

⁹⁴ M. Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson, New York, Da Capo Press, 1975, p.138

⁹⁵ A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998

⁹⁶ Ivi, p.231

⁹⁷ G. Pollock, *Differencing the Canon*, London, Routledge, 1999, pp.178-182

⁹⁸ R. Traversa, *La chirurgia come arte*. Intervista a ORLAN, in “Arts Live. The cultural revolution online”, 25 ottobre 2020; <https://artslife.com/2020/10/25/orlan-intervista-carnal-art/> [ultima consultazione: 7/03/2026]

⁹⁹ *Le Baiser de l’artiste* è una performance presentata al Grand Palais di Parigi in occasione della Fiera Internazionale d’Arte Contemporanea del 1977. In questa operazione artistica, la fotografia del busto nudo dell’artista ORLAN viene trasformata temporaneamente in un dispositivo simile a uno sportello bancomat, consentendo all’artista di monetizzare i propri baci. In parallelo, viene esposta un’altra immagine raffigurante la stessa donna con le sembianze della Vergine, alla quale, al medesimo prezzo, è possibile offrire una candela votiva. La scelta tra le due opzioni viene lasciata al pubblico, che determina autonomamente a quale delle due figure rivolgere il proprio gesto e la propria offerta

confrontarsi con i due poli estremi della rappresentazione della donna nella cultura occidentale: la Madonna e la prostituta. Animata dalla volontà di mettere in discussione i concetti di bellezza come prodotti di ideologie dominanti legate a specifici contesti storici e culturali, l'artista intraprende un percorso di trasformazione tecno-corporea che modifica radicalmente il suo aspetto, sottraendolo a qualsiasi canonizzazione estetica tradizionale. Da questo punto di vista, il lavoro di ORLAN non può essere compreso soltanto come pratica artistica, ma deve essere interpretato alla luce di una riflessione filosofica sulla condizione del corpo nell'epoca della tecnica. Se nella modernità, come mostrato da Foucault, il corpo è stato progressivamente oggettivato attraverso i dispositivi medici e disciplinari, nelle performance di ORLAN tale processo viene simultaneamente radicalizzato e reso visibile. Il corpo si fa luogo in cui si incontrano sapere medico, tecnica chirurgica, immaginario artistico e costruzione simbolica dell'identità. La chirurgia, sottratta alla sua funzione puramente terapeutica, si trasforma in linguaggio e in dispositivo critico. In tal senso, la *Carnal Art* rende manifesto un nodo decisivo della contemporaneità: la tecnica non si limita più ad agire sul mondo esterno, ma investe direttamente la corporeità, modificandone forme, limiti e possibilità di significazione. Il corpo cessa di apparire come dato naturale intangibile e si presenta come superficie disponibile all'intervento, alla riscrittura e alla progettazione. Quivi emerge l'ambivalenza del rapporto tra corpo e tecnica: da un lato, la tecnica amplia il campo delle possibilità corporee e dischiude nuove forme di autodeterminazione; dall'altro, essa espone il corpo al rischio di una riduzione a materia manipolabile, assoggettata a modelli estetici, simbolici e sociali. Le performance di ORLAN si collocano precisamente in questa tensione: il corpo cessa di essere soltanto il supporto dell'opera per diventare il luogo in cui la tecnica contemporanea rivela la propria verità filosofica non come semplice strumento neutrale, ma come forza capace di ridefinire l'identità, la visibilità e i limiti stessi dell'umano. È precisamente in questa esposizione radicale della corporalità al sapere operativo che la *Carnal Art* assume il proprio significato filosofico: non semplice pratica di trasformazione, ma gesto critico che interroga le condizioni storiche e culturali entro cui il corpo diventa pensabile come materia disponibile all'intervento.

3.2 Il Manifesto della Carnal Art: presupposti teorici e implicazioni estetiche

Fin dagli inizi, dunque, il percorso di ORLAN si distingue dalla body art statunitense — si pensi, pur nelle differenze, a figure come Marina Abramović o Chris Burden — perché non è orientato né al sacrificio né alla ricerca del limite attraverso il dolore, ma alla messa in crisi dei sistemi simbolici che regolano l'immagine del corpo. Questa deviazione emerge con particolare chiarezza nel *Manifesto della Carnal Art*, dove l'artista afferma: «[...] la Carnal Art non desidera il dolore, non lo

ricerca come fonte di purificazione, né lo concepisce come Redenzione».¹⁰⁰ Qui ORLAN prende esplicitamente le distanze da una certa tradizione performativa degli anni Settanta: il dolore non costituisce né il fine, né il mezzo dell'azione artistica. Al contrario, ciò che viene posto al centro è la trasformazione del corpo come gesto critico, concettuale e tecnicamente mediato.

Per cogliere appieno la complessità teorica di tale posizione, è pertanto necessario esaminare più approfonditamente il *Manifesto* nelle sue formulazioni principali, nei suoi presupposti concettuali e nelle sue implicazioni estetiche. Fin dalla definizione iniziale — «L'Arte Carnale è un'opera di autoritratto in senso classico, ma realizzata con mezzi tecnologici propri dell'epoca»¹⁰¹ — emerge con chiarezza il nucleo della proposta di ORLAN: la *Carnal Art* si presenta come una forma di autoritratto nel senso classico, ma realizzata attraverso le possibilità offerte dalla tecnologia. Filosoficamente, essa si colloca così in una soglia di tensione tra la tradizione estetica dell'autoritratto e la trasformazione tecnica del corpo contemporaneo. In tale contesto, il “ritratto” non coincide con una semplice rappresentazione esteriore, ma si presenta come una costruzione del sé mediata dalla tecnica, capace di incidere sull'identità corporea e sulla sua stessa intelligibilità percettiva. Si legge, ancora, «oscilla tra deturpazione e rifigurazione», espressione che sottolinea precisamente questa dinamica, fondata su un movimento che può richiamare una logica dialettica, tutta hegeliana, di negazione e riconfigurazione.¹⁰² L'artista, dunque, non solo deforma il corpo, ma lo rifigura con un nuovo significato estetico e ontologico, opponendosi agli ideali di bellezza predefiniti e superando, in tale maniera, la tesi di partenza. Questa pratica «non si focalizza sul risultato della chirurgia estetica [...] ma sul corpo modificato che diviene lo spazio di dibattito pubblico». L'elemento decisivo non è quindi il risultato finale dell'intervento, ma il processo stesso della trasformazione, la sua messa in scena pubblica e la tensione critica che essa produce. La pratica chirurgica assume, di conseguenza, il carattere di un dispositivo simultaneamente filosofico e sociale: non semplice strumento di personalizzazione del corpo, ma evento performativo e discorsivo, spazio di riflessione critica sulle norme estetiche, identitarie e tecniche, nonché sul ruolo del corpo come luogo pubblico di confronto. Al tempo stesso, la *Carnal Art* si configura in aperta rottura con la tradizione cristiana e con tutte quelle concezioni religiose che hanno storicamente svalutato la carne e il piacere corporeo. ORLAN afferma esplicitamente che il proprio lavoro «non eredita la tradizione cristiana e la resiste», mettendo in luce la negazione del piacere e rovesciando

¹⁰⁰ ORLAN, *Manifeste de l'Art Charnel*, op. cit., p.1

¹⁰¹ Da qui in poi, per le successive citazioni, si rimanda al Manifesto soprammenzionato (ivi)

¹⁰² Si rimanda, più specificatamente, al concetto di dialettica hegeliana, nella formulazione sviluppata nella sua opera: G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di V. Cicero, Firenze-Milano, Bompiani - Giunti, 2017

il dualismo tradizionale tra corpo e anima: la carne non è più pensata come sede del peccato, ma come fonte di esperienza e di conoscenza. Il *Manifesto* prende dunque posizione contro la tradizione del dolore redentivo, raccogliendo la critica nietzscheana all'ascetismo.¹⁰³ Il filosofo interpreta, infatti, il cristianesimo come una forma di ostilità nei confronti della vita e del corpo, denunciando la svalutazione della forza, della sensibilità e della carnalità. A partire da questa linea critica, il corpo, per lungo tempo iscritto entro la semantica della colpa, del peccato e del martirio, viene sottratto da ORLAN a tale orizzonte: la carne è pensata come potenza plastica e la chirurgia artistica come gesto anti-ascetico. In questa prospettiva, il *Manifesto* rifiuta ogni etica della sofferenza e mette in discussione l'idea che il dolore possieda un valore intrinseco. Inoltre, il corpo si trasforma in linguaggio, capovolgendo la struttura metafisica tradizionale: non è più il *lóγος* a incarnarsi, ma la carne a farsi parola, cioè elaborato, discorso e produzione di senso. Il rovesciamento della formula cristologica del "Verbo fatto carne" si palesa: non più trascendenza incarnata, ma materia corporea che si offre come testo. È evidente, a questo punto, il richiamo a Merleau-Ponty,¹⁰⁴ la cui nozione di "carne del mondo" indica una struttura ontologica anteriore alla separazione tra soggetto e oggetto; ORLAN ne radicalizza la portata, convertendo il corpo in superficie di scrittura culturale.

In questa filosofia del corpo, la percezione occupa una posizione centrale: l'artista può osservare il proprio corpo aperto senza soffrire e ciò introduce un nuovo stadio dello sguardo, una sorta di ontologia visiva in cui l'esperienza percettiva incide direttamente sul significato della corporeità. L'amore per gli organi, dichiarato in forma letterale e non metaforica, segna una rottura con la tradizione romantica e simbolica dell'affettività, facendo emergere una concezione integralmente materiale del corpo, entro cui estetica ed erotismo si compenetrano:

«Posso osservare il mio corpo aperto senza soffrire...una nuova fase della visione [...] tesoro, amo la tua milza, amo il tuo fegato».

La percezione di sé è quivi descritta come esperienza estrema, non più filtrata dal dolore, dalla sofferenza o dalla paura: l'atto più radicale consiste nel rivolgere amore agli organi in quanto materia anatomica, portando la riflessione estetica ed erotica a confrontarsi con la materialità integrale del corpo.

¹⁰³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad.it. di M.F. Occhipinti, Milano, Mondadori, 2001, cap. *Dei dispregiatori del corpo*

¹⁰⁴ Si rimanda, in particolare, alle opere *Fenomenologia della percezione* (1945), Parte I, cap.3; *Il visibile l'invisibile* (1964), nello specifico il capitolo *L'intreccio – Il chiasma*

L'Arte Carnale rivendica, inoltre, l'indipendenza dell'artista e la libertà di disporre del proprio corpo contro i dati di fatto e i dettami imposti collettivamente. Il corpo viene, così, assunto come campo politico e sociale e l'intervento corporeo cessa di appartenere esclusivamente alla sfera privata per entrare in quella pubblica, mediatica e persino giuridica. Proprio per questo il *Manifesto* dichiara che essa «afferma l'indipendenza individuale, resiste ai dati di fatto e ai dettami [...] entra nel sociale, nei media, nella giurisprudenza». Nelle performance di ORLAN tale principio si concretizza con particolare evidenza: la chirurgia, trasmessa pubblicamente, si fa occasione di riflessione condivisa e di esposizione dei meccanismi normativi che gravano sul corpo. A questa concezione si lega anche un'estetica del rovesciamento, per cui ciò che la convenzione bolla come eccessivo o di cattivo gusto viene riutilizzato come strumento di critica nei riguardi delle forme artistiche egemoniche. L'Arte Carnale «ama la parodia, il barocco, il grottesco, l'estremo» e proprio per tale motivo prende le distanze dai canoni estetici dominanti. Quando ORLAN la definisce «antiformalista e anticonformista», ne sottolinea l'opposizione a tutto ciò che l'estetica classica aveva tradizionalmente posto sotto tutela: armonia, idealità e proporzione. Ai valori della compostezza e dell'ordine, l'artista sostituisce, infatti, la parodia, l'ibridazione, il grottesco e l'eccesso. Il *Manifesto* elabora così una tesi radicale che investe direttamente la concezione ontologica dell'essere umano e le forme della sua rappresentazione culturale, mettendo in crisi i modelli tradizionali. Come afferma esplicitamente l'artista:¹⁰⁵

«Voglio dire cose importanti per la mia epoca, interrogando i fenomeni sociali. Ho creato le operazioni-chirurgiche-performance proprio per mettere in discussione, per sregolare la chirurgia dalle sue abitudini di miglioramento e ringiovanimento, realizzando delle operazioni chirurgiche che non erano pensate per apportare bellezza, ma bruttezza, mostruosità, indesiderabilità. L'idea centrale di queste operazioni era combattere gli stereotipi, contrastare i modelli».

Nel cuore del *Manifesto* si trova la messa in discussione del corpo come dato naturale, stabile e immutabile. La corporeità è pensata, al contrario, come costruzione storica e politica, attraversata da norme, dispositivi e codici simbolici che ne determinano forma, valore e riconoscibilità sociale. Ciò comporta, in termini ontologici, una profonda ridefinizione dell'umano: l'uomo non è più sostanza compiuta, ma processo, non più identità chiusa, ma realtà plastica, modificabile e aperta. La carne si fa, pertanto, superficie teorica e operativa, luogo in cui potere, sapere e rappresentazione si

¹⁰⁵ ORLAN, «*Il corpo è la superficie pittorica di un atto di resistenza: intervista a Orlan*», intervista di Giuseppe Simone Modeo, Milano, *Exibart.com*, 7 maggio 2025; <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/il-corpo-e-una-superficie-pittorica-e-un-atto-di-resistenza-intervista-a-orlan/> [ultima consultazione: 9/03/2026]

intrecciano. Da questo punto di vista, il *Manifesto* condensa una posizione sincronicamente anti-essenzialista, anti-ascetica, post-umanista, femminista e performativa: anti-essenzialista, perché nega un fondamento naturale e immutabile dell'identità; anti-ascetica, poiché rifiuta la tradizione che svaluta la carne; post-umanista, dato che concepisce l'umano come ibrido e trasformabile; infine, femminista,¹⁰⁶ giacché decostruisce i codici patriarcali che governano il corpo femminile e performativa, in quanto converte la teoria in azione. Alla luce di ciò, ORLAN mostra che l'identità è costruzione, il genere è dispositivo, la bellezza è norma storicamente situata e la tecnologia può diventare mezzo di sovversione: il corpo non è quindi mero oggetto di potere, ma spazio critico di esposizione, conflitto e riscrittura.

3.3 La sala operatoria come dispositivo esposto

Nel panorama storico-artistico contemporaneo, ORLAN occupa una posizione di soglia tra body art, arte concettuale e pratiche post-umane. Barbara Rose,¹⁰⁷ storica e critica d'arte statunitense, ne ha evidenziato il ruolo di transizione tra la stagione della body art e l'emergere del post-umanesimo, osservando che «ORLAN trasforma la sala operatoria in un teatro dell'identità». Se negli anni Settanta il corpo era stato impiegato come mezzo di contestazione politica e identitaria, con ORLAN esso diventa, negli anni Novanta, il luogo di una sperimentazione biotecnologica e mediale che investe direttamente la definizione dell'identità. Le sue performance anticipano una serie di questioni oggi centrali — dalla modificazione genetica alla chirurgia estetica di massa, dall'identità digitale all'ibridazione uomo-macchina — e rendono visibile la trasformazione del corpo in spazio operativo della tecnica. La sala operatoria si fa così studio d'artista, il chirurgo diviene collaboratore e il pubblico assiste a un atto che unisce dimensione clinica, performativa e filosofica. In tal senso, ORLAN può essere letta come una figura decisiva del passaggio verso un'arte che non si limita a raffigurare il corpo, ma interviene nella sua produzione. Il suo lavoro non si arresta alla denuncia della costruzione sociale dell'identità, ma ne realizza concretamente e materialmente il processo. Il nucleo più emblematico del pensiero artistico e filosofico di ORLAN coincide con la sequenza di nove interventi chirurgici-performativi realizzati tra il 1990 e il 1993 sotto il titolo *The Reincarnation of Saint ORLAN*. Documentate attraverso video e fotografie, queste operazioni vedono l'artista rimanere pienamente cosciente e si configurano come un autentico progetto di ridefinizione dell'identità personale, capace di traslare la riflessione su questioni fondamentali

¹⁰⁶ Afferma a tal riguardo l'artista, nell'intervista: *ORLAN, Provocateur Orlan Reflects on How She Went From Being Reviled for Her Body Art to Claiming Her Place in the Art World*, intervista di Sarah Cascone, *artnet News* New York, 13 settembre 2019: «Lavorare con il mio corpo è stato un gesto politico. Un atto per la donna che sono stata, che sono e che sarò; e per tutte le donne, per rivendicare la libertà loro negata».

¹⁰⁷ B. Rose, *ORLAN: This Is My Body... This Is My Software*, New York, International Center of Photography, 1996

relative alla natura dell'umano. Tra esse, *Omnipresence*, settimo intervento eseguito a New York nel 1993, occupa una posizione di particolare rilievo. La performance venne trasmessa in diretta satellitare in numerose sedi internazionali, tra cui la Sandra Gering Gallery di New York, il McLuhan Center di Toronto, il Centre Pompidou di Parigi e il Banff Multimedia Center in Alberta, insieme ad altri centri collegati. Attraverso tale diffusione, l'atto chirurgico perde il suo carattere rituale e privato, trasformandosi in evento pubblico, condiviso e mediatizzato. Nel corso di *Omnipresence*, ORLAN interviene sul proprio corpo per rimettere in questione il concetto stesso di bellezza, facendosi impiantare due protesi ai lati della fronte e sfidando apertamente i canoni estetici tradizionali. Ha, infatti, affermato: «Non voglio essere bella. Voglio mettere in discussione gli standard di bellezza».¹⁰⁸ La scelta di trasformare la propria fisionomia, tradizionale luogo della riconoscibilità individuale, assume una portata filosofica decisiva. Nella storia del pensiero occidentale il volto è stato infatti associato non solo all'identità e alla soggettività, ma anche, nella tradizione fisiognomica, alla possibilità di leggere nell'esteriorità i tratti essenziali della persona. La sua manipolazione programmata e pubblicamente esposta mette dunque in questione l'idea dell'identità come realtà naturale, stabile e immediatamente leggibile. Il corpo si configura così come spazio di mediazione e di conflitto tra biologia, cultura e tecnica. A ciò si aggiunge la trasformazione della sala operatoria, da luogo invisibile e riservato della pratica medica a scena accessibile e rivelata. Questo slittamento produce un effetto di smascheramento: il dispositivo medico, abitualmente interpretato come neutrale, viene reso percepibile nella sua dimensione rituale, simbolica e politica. La presenza del pubblico, delle telecamere e della mediazione mediatica interrompe l'opacità dell'intimità clinica e mette in evidenza la spettacolarità già inscritta nella chirurgia contemporanea. La Carnal Art intrattiene un dialogo implicito con la nozione foucaultiana di biopotere: se il potere moderno prende in carico la vita e i corpi al fine di normalizzarli, ORLAN riutilizza quegli stessi strumenti tecnici per sottrarre la corporeità alla logica della regola. La chirurgia estetica, abitualmente orientata all'adeguamento agli standard dominanti, viene così riconvertita in pratica di deviazione e di critica. In questo senso, risuona la dichiarazione dell'artista: «Il volto che hai non è qualcosa che scegli. Volevo attaccare Madre Natura».¹⁰⁹ In tale quadro, la nozione foucaultiana di dispositivo si rivela particolarmente feconda: ORLAN non si limita difatti a utilizzare la chirurgia come strumento, ma ne espone l'intero apparato tecnico e istituzionale — strumenti, camici, monitor, anestesia e protocolli diventano parte integrante

¹⁰⁸ ORLAN, intervista in *Art Press*, n. 196, 1994, pp. 24–29, p.26

¹⁰⁹ ORLAN, *Provocateur Orlan Reflects on How She Went From Being Reviled for Her Body Art to Claiming Her Place in the Art World*, op. cit.

dell'opera. Il potere medico non viene negato, ma portato in scena e l'effetto che ne deriva è duplice: da un lato si fa critico, perché rende rilevabili le norme che regolano la trasformazione del corpo; dall'altro ontologico, poiché mostra come il corpo non sia un dato naturale e definitivo, bensì una realtà costruita attraverso pratiche, tecnologie e discorsi. La sala operatoria, tradizionalmente luogo di oggettivazione, si converte così in spazio di auto-rappresentazione e il soggetto operato assume non più il ruolo del paziente passivo, ma quello attivo dell'artista/regista che dirige il proprio intervento. Ne deriva, pertanto, una torsione del rapporto tra sapere e potere: l'intervento chirurgico, invece di conformare silenziosamente il corpo alla prescrizione, viene esibito come evento collettivo e critico, spiegando le condizioni che presiedono alla produzione dell'identità corporea.

Fra le nove operazioni che costituiscono *The Reincarnation of Saint ORLAN* (1990-1993), l'intervento su mento e guance si afferma per la particolare densità estetica e simbolica che lo attraversa. In esso, ORLAN rimodella le strutture ossee del volto sulla base di tratti ideali della femminilità rinascimentale associata a Giorgione, mettendo in relazione armonia formale, identità corporea e costruzione culturale del sé. L'operazione rievoca la nozione classica di proporzione, in cui il volto viene pensato come una composizione armonica e misurabile di piani e linee. Mediante la pratica chirurgica, tali modelli vengono innestati su una corporeità vivente, instaurando un confronto tra l'idealizzazione storica e il corpo contemporaneo. La scelta di mento e guance è tutt'altro che secondaria: queste zone del volto compartecipano in maniera decisiva alla percezione del carattere, dell'espressività e della socialità del soggetto, orientando il giudizio estetico e simbolico che su di esso si esercita. Rimodellarle equivale, dunque, a intervenire sulle coordinate stesse dell'identità visiva e sociale dell'artista. Filosoficamente, l'operazione mette in scena la tensione tra natura e artificio, tra il corpo come fatto biologico e il corpo come esito di un retaggio culturale. In una prospettiva post-strutturalista,¹¹⁰ ORLAN destabilizza l'idea di una corporeità naturale e immutabile, mostrando come l'identità possa essere negoziata performativamente attraverso pratiche materiali e simboliche. La chirurgia assume, ancora una volta, il valore di una metafora del linguaggio: se quest'ultimo modella il senso, l'intervento plasma la forma, rendendo palese il nesso tra estetica, soggettività e potere sociale. L'esposizione aperta dell'atto chirurgico, inoltre, contribuisce a decostruire la separazione tradizionale tra privato e pubblico, tra il corpo come esperienza intima e il corpo come oggetto artistico. L'operazione su mento e guance non è

¹¹⁰ Per "prospettiva post-strutturalista" si intende qui quell'orizzonte teorico che, a partire dagli anni Sessanta, mette in crisi l'idea di identità e soggetto come dati naturali e stabili, interpretandoli piuttosto come effetti di pratiche discorsive, relazioni di potere e costruzioni simboliche.

distinta soltanto nei risultati, ma nel processo stesso della sua attuazione, portando in primo piano la performatività del dolore, della metamorfosi e della vulnerabilità. La platea si confronta così con un corpo in fieri, nel quale precisione medica e intenzione armonica si incontrano in un gesto pienamente concettuale. Infine, l'innesto dei canoni rinascimentali su un volto contemporaneo apre una riflessione sulla temporalità e sulla memoria artistica: Giorgione non viene solamente citato, ma criticamente reinventato nella carne viva. La fisicità si rivela, pertanto, archivio culturale e medium filosofico, luogo in cui vissuto individuale ed eredità estetica si intrecciano. La trasformazione del volto e della corporalità può essere interpretata, in termini fenomenologici, alla luce della distinzione merleau-pontyiana tra corpo vissuto (*Leib*) e corpo-oggetto (*Körper*). Merleau-Ponty insiste sul fatto che ogni forma di oggettivazione corporea presuppone sempre una esperienza incarnata e pre-riflessiva: anche quando il corpo viene reso oggetto di misurazione, di immagine o di intervento chirurgico, esso rimane centro di percezione e di intenzionalità.¹¹¹ Da questo punto di vista, la sala operatoria dispiegata non riduce ORLAN a mero corpo-oggetto; al contrario, la sua coscienza, la sua vigilanza e la sua decisione fanno dell'intervento una pratica incarnata, in cui il soggetto agente continua a occupare una posizione decisiva nella costruzione del senso. A questo proposito, la formula «la mia identità è in continua evoluzione»¹¹² condensa il nucleo del suo lavoro: l'identità non si dà come fattore biotico, ma come edificazione culturale e come scelta prestazionale. In tal modo, ORLAN iscrive il proprio corpo nella storia dell'arte quale luogo di tensione tra natura e artificio, tra norma e deviazione, tra potere e autodeterminazione. Dalla prospettiva foucaultiana, il lavoro di ORLAN mostra come medicina e chirurgia estetica operino pienamente nella forma del dispositivo. Se il potere moderno prende in carico i corpi per sorvegliarli, classificarli e normalizzarli, la sala operatoria dell'artista rende manifesto tale processo invece di lasciarlo agire nell'invisibilità tecnica. Proprio per questo, l'atto chirurgico non si esaurisce nella produzione di un corpo regolato, ma si apre come spazio critico di interrogazione delle pratiche che governano la corporeità contemporanea. Attraverso la messa in scena del dispositivo medico, ORLAN rende nitido ciò che nella pratica clinica resta normalmente occulto: il corpo come luogo di produzione regolamentare e simbolica. La chirurgia, lungi dall'essere un mero intervento tecnico, evolve in spazio di interrogazione valutativa delle forme contemporanee del potere sul vivente. In questa torsione performativa, il corpo non appare più soltanto come oggetto di normalizzazione, ma come campo di possibilità, di soggettivazione e di reinvenzione estetica. Le performance di ORLAN esibiscono, dunque e con particolare chiarezza, come la corporeità sia

¹¹¹ M. Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p.57

¹¹² ORLAN, intervista con Hans Ulrich Obrist, in *Hans Ulrich Obrist Interviews*, Vol. 2, Charta, 2003, pp. 650–657

sempre inscritta in regimi epocali di sapere e di potere; come scrive Michel Foucault: «Il potere produce realtà; produce ambiti di oggetti e rituali di verità».¹¹³

Ne consegue che la corporalità non appare più come fondamento ontologico dell'identità, ma come spazio storico di produzione, conflitto e reinvenzione.

¹¹³ M. Foucault, *Sorvegliare e punire, op. cit.*, p.194

Conclusioni

Al termine di tale percorso, ciò che affiora con maggiore trasparenza non è una soluzione perentoria della relazione tra corpo e tecnica, ma piuttosto l'impossibilità stessa di pensarla conformemente a opposizioni semplici. Non è più sufficiente, difatti, delineare la tecnica come elemento estrinseco che interviene su un corpo previamente dato, né concepire quest'ultimo come nucleo originario e intatto, minacciato dall'artificio. L'una e l'altro, nel quadro della contemporaneità, si trovano già implicati in un rapporto molto più profondo, a tratti ambiguo e strutturale. Il punto decisivo non consiste allora nello scegliere se la tecnica debba essere intesa come estensione o come alienazione, ma nel riconoscere che essa si manifesta oggi precisamente nello spazio instabile ove queste due dimensioni si avviluppano senza mai coincidere del tutto.

La fenomenologia di Merleau-Ponty ha permesso di evidenziare come il corpo non sia un oggetto tra gli oggetti, ma il luogo originario dell'esperienza, il centro di orientamento da cui il mondo si apre come campo di possibilità. In questa prospettiva, la pratica può apparire come prolungamento dell'intenzionalità incarnata, come ampliamento delle capacità percettive e operative del soggetto. Lungi dall'essere necessariamente una forza di estraniamento, essa può entrare nello schema corporeo, divenire quasi comprensibile all'esperienza, mutare in una modalità attraverso cui il corpo abita la realtà in forme inedite. Tuttavia, proprio tale occasione di integrazione non elimina il rischio opposto: se la tecnica è in grado di innestarsi nella dinamica della corporalità vissuta, essa può anche ridefinirne i limiti, strutturarne i gesti, modellarne le immagini e infine modificare le condizioni stesse della propria intelligibilità.

È su tale crinale che la meditazione di Foucault ha rivelato tutta la sua forza critica. Il corpo, a questo proposito, non è solamente il luogo da cui il mondo viene vissuto; è anche ciò che la dottrina osserva, classifica, sorveglia e normalizza. La medicina moderna, lo sguardo clinico, i dispositivi di sapere e potere e le metodologie biopolitiche hanno reso evidente che la corporeità non è mai semplicemente neutrale, ma abitualmente già attraversata da pratiche che la rendono visibile, leggibile e governabile. In tal senso, la tecnica non si limita a potenziare il corpo: lo prende in carico, lo scompone, lo interpreta, stabilendo le soglie di normalità e deviazione. Ciò che risulta come possibilità di trasformazione può, dunque, rivelarsi simultaneamente come assoggettamento a regimi prescrittivi che precedono il soggetto e ne orientano a priori le forme del desiderio, della cura e dell'auto-percezione.

Le performance di ORLAN hanno reso tangibile questa ambivalenza in estrema maniera. Nell'esatto momento in cui la chirurgia viene sottratta alla segretezza del dispositivo medico e convertita in gesto artistico, il corpo si espone come luogo di tensione tra autodeterminazione e

standardizzazione, tra libertà e arresto, tra progetto e vulnerabilità. ORLAN eccede un uso puramente strumentale della tecnica: la costringe a mostrarsi; non assume il corpo come dato naturale da preservare, ma come spazio simbolico da percorrere, riscrivere e mettere in crisi. Eppure, proprio in questa radicale riappropriazione si manifesta l'aspetto più inquietante della controversia poiché il corpo che si vuole liberare dalle norme passa ancora attraverso i mezzi, i linguaggi e gli apparati di quella stessa razionalità tecnico-medica che, storicamente, ha contribuito a oggettivarlo. La sovversione non avviene fuori dal dispositivo, ma al suo interno ed è forse qui che il problema si fa filosoficamente più denso: non esiste più un "fuori" puro da cui opporre il corpo alla tecnica, perché quest'ultima è già divenuta una delle condizioni entro cui la fisicità contemporanea si pensa, si percepisce e si trasforma. Entro tale ottica, la questione non riguarda unicamente la possibilità di modificare il corpo, ma il mutamento del suo statuto ontologico e simbolico: ciò che viene meno è l'idea stessa della corporeità come origine stabile, come evidenza immediata, come fattore sottratto alla mediazione. Il corpo contemporaneo figura sempre meno come presenza compatta e sempre più come soglia tra vissuto e rappresentazione, tra carne e immagine, tra esperienza e progetto, tra dato biologico e costruzione culturale; esso non coincide più pienamente con ciò che è, perché viene costantemente esposto alla possibilità di essere altro. Proprio tale apertura, tuttavia, potrebbe rassomigliare all'indizio di una libertà finalmente conquistata, sebbene porti con sé una domanda più inquieta e cioè fino a che punto la disponibilità alla trasformazione è ancora figura dell'autonomia e a partire da quale soglia diviene, invece, il segno di una nuova dipendenza, più sottile perché interiorizzata e più potente perché desiderata. La tecnica contemporanea non impone soltanto dall'esterno; essa agisce sempre più spesso come orizzonte di desiderabilità: non si limita a costringere, ma seduce; non ordina soltanto, ma promette; non disciplina unicamente, ma offre la forma di un'emancipazione possibile. È per questo che la distinzione tra estensione e alienazione non può più essere mantenuta in modo netto. L'alienazione non si presenta necessariamente come perdita visibile di sé, dato che può assumere il volto di un perfezionamento, di un miglioramento, di una più intensa aderenza a ciò che si crede di voler essere. Simmetricamente, l'estensione non coincide con una liberazione innocente, poiché ogni ampliamento delle possibilità corporee si iscrive entro condizioni storiche, tecniche e normative che non sono mai imparziali. Il corpo, allora, non è né pura resistenza né pura disponibilità: è l'area ove si gioca, sistematicamente, una negoziazione fragile tra appropriazione e dispersione di sé. In base a quanto si può presumere, il punto più decisivo, a questo livello, è riconoscere che il rapporto tra corpo e tecnica non chiede più di essere giudicato esclusivamente in termini morali o strumentali, ma di essere interrogato ontologicamente. Non si tratta soltanto di domandare che cosa

la tecnica faccia al corpo, ma che cosa il corpo diventi quando la tecnica non è più un mezzo esterno, bensì l'ambiente stesso della sua esposizione, della sua leggibilità e della sua trasformazione. La questione non è più, dunque, se il corpo debba essere difeso dalla tecnica o consegnato ad essa: piuttosto il punto è se sia ancora possibile pensare un corpo che non sia già, in qualche misura, tecnicamente mediato; e, insieme, se in tale mediazione sopravviva una dimensione del vissuto che non possa essere interamente tradotta in progetto, funzione o immagine.

Si potrebbe dire, forse, che sia proprio questo il punto dell'analisi ove si manifesta la conseguenza più radicale della disamina. La tecnica non è semplicemente ciò che prolunga il corpo, né soltanto ciò che lo aliena: è ciò che costringe il pensiero contemporaneo a rimettere in questione la nozione stessa di incarnazione. Se il corpo è davvero il luogo in cui si decide il senso dell'umano, allora ogni intervento tecnico sulla carne non modifica solo una forma, ma tocca un'intera idea di soggettività, di presenza e di libertà. Per questo il problema resta aperto, e deve restarlo: non perché manchi una risposta, ma perché ogni risposta troppo netta tradirebbe la complessità di ciò che oggi il corpo è diventato (non una verità immediata da recuperare, né una materia neutra da plasmare), luogo inquieto in cui l'umano sperimenta, insieme, la possibilità di estendersi oltre se stesso e il rischio di non riconoscersi più. Forse è proprio questa la soglia a cui il pensiero viene consegnato: quella in cui l'ampliamento del corpo e la sua possibile espropriazione cessano di essere nettamente distinguibili.

Bibliografia

- G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995.
- G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
- H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano, 2002.
- Aristotele, *Poetica*, trad. it. di G. N. N. De Lellis, Bompiani, Milano, 1966.
- G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, trad. it. di M. Porro, Einaudi, Torino, 1978.
- R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, a cura di S. Landucci, Laterza, Bari, 1997.
- M. Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, edited by M. Sanouillet and E. Peterson, Da Capo Press, New York, 1975.
- M. Foucault, *La nascita della clinica*, trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino, 1998.
- M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino, 1976.
- M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità, I*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano, 1978.
- U. Galimberti, *Heidegger e il nuovo inizio. Il pensiero al tramonto dell'Occidente*, Feltrinelli, Milano, 2020.
- F. Grigenti, *Filosofia e tecnologia. La macchina I (1870-1960)*, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, Padova, 2012.
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di V. Cicero, Bompiani-Giunti, Firenze-Milano, 2017.
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di F. Cacciari, Rizzoli, Milano, 2013.
- M. Heidegger, *La questione della tecnica*, trad. it. di E. Mazzarella, Il Saggiatore, Milano, 1962.
- M. Heidegger, *L'impianto*, trad. it. di G. Gurisatti, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2002.
- E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Vol. 2: Ricerche fenomenologiche sulla costituzione*, a cura di V. Costa, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino, 2002.
- E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano, 2015.
- A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- T. Lemke, *Oltre la biopolitica. Sulla ricezione di un concetto foucaultiano*, in M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Maltemi, Roma, 2007, pp. 85-107.

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003.

M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di M. Carbone, Bompiani, Milano, 1969; nuova ed. Bompiani, Milano, 2003.

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di M. F. Occhipinti, Mondadori, Milano, 2001.

H. U. Obrist, *Hans Ulrich Obrist: Interviews. Volume 2*, Charta, Milano, 2003.

ORLAN, *Entretiens avec Stéphanie Moïsdon*, Flammarion, Paris, 2004.

ORLAN, *Manifeste de l'Art Charnel*, in "La Voix du Regard", 12, printemps 1999, pp. 49-58.

ORLAN, *Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel*, Éditions du Jeu de Paume, Paris, 1999.

G. Pollock, *Differencing the Canon*, Routledge, London, 1999.

B. Rose, *ORLAN: This Is My Body... This Is My Software*, International Center of Photography, New York, 1996.

Sitografia

S. Cascone, *Provocateur Orlan Reflects on How She Went From Being Reviled for Her Body Art to Claiming Her Place in the Art World*, in "artnet News", 13 settembre 2019, <https://news.artnet.com/art-world/orlan-interview-1650289>.

G. S. Modeo, *Il corpo è la superficie pittorica di un atto di resistenza: intervista a Orlan*, in "Exibart", 7 maggio 2025, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/il-corpo-e-una-superficie-pittorica-e-un-atto-di-resistenza-intervista-a-orlan/> [ultima consultazione presente in tesi: 9/03/2026].

R. Traversa, *La chirurgia come arte. Intervista a ORLAN*, in "ArtsLife. The Cultural Revolution Online", 25 ottobre 2020, <https://artslife.com/2020/10/25/orlan-intervista-carnal-art/> [ultima consultazione presente in tesi: 7/03/2026].