



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

Il corpo postumano come icona

Artificio e identità fluide
nell'opera di Pierre et
Gilles

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Adelisa Malena

Laureanda

Sharon Bilotta
Matricola 883701

Anno Accademico

2025/ 2026

Sommario

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. IL CORPO COME COSTRUZIONE CULTURALE.....	6
1.1 DALLA CRISI DELL'UMANESIMO ALLA CONDIZIONE POSTUMANA	6
1.2. GENEALOGIA E DEFINIZIONE DELL'ESTETICA CAMP	16
1.3. CORPO, IDENTITÀ QUEER E POSTUMANO	25
CAPITOLO 2. IL POSTUMANO NELLE ARTI VISIVE	30
2.1 ARTE E CORPO NEL POSTUMANESIMO. DALLA BODY ART ALLA MOSTRA <i>POSTHUMAN</i>	30
2.2. IL POSTUMANO CONTEMPORANEO	42
CAPITOLO 3. PIERRE ET GILLES (CASO STUDIO).....	68
3.1 IL CORPO COME ICONA: TEATRALITÀ, MESSA IN SCENA, ARTIFICIO... 68	
3.2 LA “GALLERIA DEI SANTI”: UN'ICONOGRAFIA POSTUMANA TRA SACRO E PROFANO.	81
3.3 IL CORPO COME IMMAGINE: CONFRONTO TRA PIERRE ET GILLES E LA FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA.....	88
CONCLUSIONI	107
ELENCO DELLE IMMAGINI	109
BIBLIOGRAFIA	112

INTRODUZIONE

Quali forme assume la rappresentazione del corpo nell'arte contemporanea quando le categorie tradizionali di identità, genere e soggettività vengono messe in discussione? In che modo l'estetica Camp, la teoria queer e il pensiero postumanista possono offrire strumenti interpretativi utili per comprendere opere che sembrano sottrarsi a definizioni stabili e univoche? E quale ruolo riveste, all'interno di questo scenario, la produzione artistica di Pierre et Gilles?

La presente tesi nasce da questi interrogativi e si propone di analizzare il modo in cui la rappresentazione del corpo nelle fotografie di Pierre et Gilles si collochi all'incrocio tra estetica Camp, sensibilità queer e immaginario postumano. L'obiettivo principale è comprendere come il loro universo visivo contribuisca a mettere in crisi concezioni essenzialiste¹ dell'identità, proponendo modelli alternativi fondati sull'artificio, sulla contaminazione e sulla continua trasformazione delle soggettività.

Negli ultimi decenni il corpo è divenuto uno dei principali terreni di confronto teorico e artistico della contemporaneità. Lungi dall'essere considerato una realtà naturale, stabile e universalmente definita, esso si presenta oggi come uno spazio complesso di costruzione culturale, attraversato da processi di rappresentazione, trasformazione e negoziazione identitaria. Le profonde innovazioni tecnologiche, l'emergere delle teorie femministe e queer, la crisi dei paradigmi umanistici tradizionali e la crescente centralità dei media hanno contribuito a mettere radicalmente in discussione le categorie attraverso cui l'Occidente ha storicamente definito il soggetto umano. In questo scenario, il corpo non appare più come il fondamento immutabile dell'identità, ma come una superficie mobile, continuamente ridefinita dall'interazione tra dimensioni biologiche, sociali, simboliche e tecnologiche.

Questa riflessione sul corpo assume una particolare rilevanza all'interno del dibattito postumanista, che si sviluppa a partire dalla critica dell'antropocentrismo e dalla

¹ Dove per “essenzialismo” si intende “dottrina che assegna all'essenza una superiorità ontologica rispetto all'esistenza”. Si veda la voce del vocabolario online Treccani: “essenzialismo” <https://www.treccani.it/vocabolario/essenzialismo/> [ultimo accesso 14 giugno 2026].

progressiva decostruzione della concezione umanistica del soggetto. Francesco Viola sostiene a proposito che “è per il corpo che la persona umana è vulnerabile. La corporeità appartiene al mistero della persona umana e rende per essa non superabile il problema della natura umana”². Se la tradizione occidentale aveva posto l'essere umano al centro del sapere e della storia, attribuendogli una posizione privilegiata rispetto agli altri viventi e al mondo materiale, il pensiero postumano mette in discussione tale centralità, evidenziando la natura relazionale e ibrida dell'identità.

Parallelamente, anche il concetto stesso di identità è stato oggetto di profonde revisioni. Le teorie queer hanno contribuito a evidenziare il carattere performativo delle categorie di genere e sessualità, mostrando come ciò che viene generalmente percepito come naturale sia in realtà il risultato di processi culturali e normativi. È proprio all'interno di questo quadro teorico che assume particolare interesse l'estetica Camp, una modalità specifica di guardare il mondo, capace di privilegiare la superficie rispetto alla profondità, lo stile rispetto al contenuto e la performance rispetto all'autenticità, “l'amore per l'eccessivo e per l'eccentrico, per le cose-che-sono-ciò-che-non-sono”³, secondo una delle diverse definizioni date da Susan Sontag nelle sue celebri *Notes on Camp*. Il Camp è dunque uno strumento fondamentale per comprendere le modalità attraverso cui le soggettività marginali, in particolare quelle legate alle culture queer, hanno costruito forme alternative di rappresentazione e di visibilità.

La centralità dell'artificio che caratterizza il Camp presenta significative affinità con molte delle questioni sollevate dal postumanesimo contemporaneo. Entrambi i discorsi, infatti, mettono in crisi l'idea di un'identità originaria e naturale, insistendo sulla dimensione costruita, performativa e relazionale del soggetto. Se il Camp opera principalmente sul piano estetico, trasformando il corpo in spettacolo e in superficie simbolica, il postumanesimo estende questa destabilizzazione fino a coinvolgere la stessa distinzione tra naturale e artificiale, umano e non umano, organismo e tecnologia. In entrambi i casi emerge una concezione dell'identità come processo dinamico, aperto alla contaminazione e all'ibridazione.

² F. Viola, *Umano e postumano. La questione dell'identità*, in F. Russo (a cura di), *Natura, Cultura, Libertà*, Armando, Roma, 2010, p.92.

³ S. Sontag, *Notes on Camp*, in “PartisanReview”, vol. 31, n. 4, (1964), pp.1-14.

Si tratta di riflessioni che trovano terreno fertile soprattutto nel campo delle arti visive contemporanee, dove il corpo diventa uno dei principali strumenti attraverso cui interrogare le trasformazioni della soggettività. A partire dalle sperimentazioni della Body Art degli anni Sessanta e Settanta fino alle più recenti pratiche artistiche legate alla tecnologia, alla fotografia e alle culture visuali digitali, numerosi artisti hanno contribuito a ridefinire il rapporto tra identità, rappresentazione e corporeità.

In questo contesto si colloca il lavoro di Pierre et Gilles, protagonisti di una delle esperienze più originali della fotografia contemporanea. Attivi dalla fine degli anni Settanta, i due artisti hanno costruito un universo visivo immediatamente riconoscibile, caratterizzato da una straordinaria fusione tra fotografia, pittura, cultura popolare, iconografia religiosa, immaginario queer e sensibilità Camp. La scelta di dedicare questa tesi alla loro produzione nasce dalla convinzione che essa rappresenti un osservatorio privilegiato per analizzare alcune delle principali questioni che attraversano il dibattito contemporaneo sul corpo e sull'identità. Le immagini di Pierre et Gilles non si limitano infatti a celebrare l'artificio unicamente come valore estetico, ma mettono in scena una vera e propria ridefinizione del soggetto: i loro personaggi assumono identità multiple e fluide che sfuggono alle classificazioni convenzionali. In questo senso, il loro lavoro può essere interpretato come una significativa anticipazione visuale di molte delle riflessioni sviluppate dal pensiero postumano e dalle teorie queer.

Per affrontare queste questioni è stato adottato un approccio interdisciplinare che integra strumenti metodologici provenienti dalla storia dell'arte, dalla filosofia, dagli studi visuali e di genere. La ricerca è stata sviluppata principalmente attraverso l'analisi di monografie, saggi critici, cataloghi di mostre, articoli scientifici e contributi teorici, in cui particolare attenzione è stata riservata ai contributi di Susan Sontag e Fabio Cleto per quanto riguarda la definizione e l'evoluzione dell'estetica Camp, alle riflessioni di Judith Butler e Paul B. Preciado per l'approfondimento delle questioni legate alla performatività del genere e alle identità queer, e agli studi di Donna Haraway, Rosi Braidotti, Nancy Katherine Hayles e Roberto Marchesini per la definizione del quadro teorico postumanista. Accanto alla bibliografia critica, sono stati inoltre consultati

cataloghi espositivi, apparati iconografici, interviste agli artisti e materiali relativi alle principali mostre dedicate a Pierre et Gilles.

Dal punto di vista strutturale, la tesi si articola in tre capitoli principali. Il primo è dedicato alla ricostruzione del quadro teorico di riferimento. Nella prima parte viene affrontata la crisi dell'umanesimo tradizionale e l'emergere della condizione postumana, con particolare attenzione alle trasformazioni che hanno interessato il concetto di soggetto nella contemporaneità. Successivamente, viene ricostruita la genealogia dell'estetica Camp, dalle prime formulazioni teoriche fino alle interpretazioni più recenti, evidenziandone le connessioni con la cultura queer. L'ultima sezione del capitolo approfondisce infine il rapporto tra corpo, identità e postumanesimo, mostrando come questi differenti ambiti teorici convergano nella critica alle concezioni essenzialiste dell'identità.

Il secondo capitolo approfondisce il rapporto tra postumanesimo e arti visive, soffermandosi sulle principali trasformazioni che hanno interessato la rappresentazione del corpo dalla seconda metà del Novecento fino alle esperienze artistiche contemporanee. Attraverso l'analisi di pratiche quali la Body Art e la Performance Art il capitolo evidenzia come il corpo sia progressivamente diventato uno spazio di riflessione critica sulle dinamiche identitarie, sulle relazioni tra organismo e tecnologia e sulle possibilità di ridefinizione del soggetto.

Il terzo capitolo è infine dedicato al caso studio di Pierre et Gilles. Dopo una ricostruzione del loro percorso artistico e del contesto culturale in cui si sviluppa la loro ricerca, vengono analizzati alcuni nuclei tematici centrali della loro produzione: la costruzione iconica del corpo, la teatralità dell'immagine, il rapporto tra sacro e profano, l'estetizzazione dell'artificio e la rappresentazione di soggettività fluide e ibride. L'obiettivo è mostrare come le loro opere costituiscano un luogo privilegiato di incontro tra sensibilità Camp, immaginario queer e prospettive postumaniste. Se la critica ha spesso evidenziato il rapporto della loro opera con la cultura queer, con la fotografia contemporanea e con l'estetica Camp, minore attenzione è stata riservata proprio alle possibili connessioni con il pensiero postumanista. La tesi si propone pertanto di

contribuire a questo campo di studi attraverso una lettura interdisciplinare capace di evidenziare la complessità delle dinamiche identitarie presenti nelle loro fotografie.

Il lavoro di Pierre et Gilles incarna dunque non soltanto un'esperienza artistica di straordinaria rilevanza estetica, ma anche un dispositivo critico capace di interrogare le trasformazioni culturali che caratterizzano il presente, le loro immagini rendono visibile la crisi delle identità stabili e la progressiva affermazione di soggettività ibride, performative e relazionali, offrendo una rappresentazione particolarmente efficace della condizione contemporanea. In esse il corpo diventa il luogo privilegiato in cui si incontrano estetica e politica, desiderio e rappresentazione, memoria culturale e immaginazione del futuro, configurandosi come uno spazio aperto di possibilità e di continua reinvenzione.

CAPITOLO 1. IL CORPO COME COSTRUZIONE CULTURALE

1.1 DALLA CRISI DELL'UMANESIMO ALLA CONDIZIONE POSTUMANA

Il concetto di postumano si colloca all'interno di una profonda trasformazione epistemologica che investe la definizione stessa di ciò che, storicamente, è stato inteso come "umano". Se per secoli l'uomo ha rappresentato la *misura di tutte le cose*, secondo l'ideale classico formulato da Protagora e successivamente rinnovato dal Rinascimento italiano, attraverso la figura dell'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, oggi tale centralità appare irrimediabilmente incrinata. Questi modelli fondativi presupponevano infatti una concezione dell'umano come entità compiuta, armonica, autosufficiente, dotata di una perfezione tanto esteriore quanto interiore, e capace di offrire una definizione stabile e universalizzabile di ciò che è umano.

Il cosiddetto antropocentrismo manifestava, quindi, l'idea di una superiorità dell'essere umano rispetto al non umano, articolandola in tre ambiti tra loro connessi: ontologico, epistemologico ed etico. In altre parole, l'uomo veniva visto come un essere vivente privilegiato, unica fonte della conoscenza e solo depositario di valori morali.

Proprio questa visione ristretta e normativa dell'umanità costituisce il punto di partenza necessario per comprendere il percorso teorico che, attraverso successive fasi di crisi e decostruzione, conduce all'elaborazione del postumano. Secondo il filosofo Paramod Nayar⁴, la critica all'umanesimo avanzata dal pensiero filosofico e scientifico finisce nel suo complesso per mettere in discussione il mito dell'uomo come centro dell'universo, la presunta "razionalità autonoma" della mente umana, la capacità dell'azione individuale di incidere attivamente sulla propria vita e sul corso della storia, la convinzione che il linguaggio sia un mezzo trasparente di espressione dell'individualità e dell'esperienza e l'esclusione di alcuni gruppi (donne, neri, ebrei, schiavi, caste di "intoccabili") dalla stessa nozione di umano.

⁴ P.K. Nayar, *Posthumanism*, Polity, Cambridge, 2014, p.22

Parte di queste critiche si fonda sulla tesi che l'idea di un umano universale sia stata costruita attraverso processi di esclusione, che hanno penalizzato gruppi o popolazioni considerati carenti rispetto a un modello di umanità ritenuto pieno e compiuto.

Nel corso del Novecento, e in particolare nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, il paradigma umanista entra quindi progressivamente in crisi. Gli anni Sessanta e Settanta segnano l'emergere di movimenti anti-umanisti — tra cui il femminismo, i processi di decolonizzazione e le lotte antirazziste — che mettono radicalmente in discussione l'ideale umanistico classico.⁵ L'uomo vitruviano viene dunque sottoposto a una critica sistematica, volta a smascherarne il carattere storicamente situato, culturalmente esclusivo e politicamente normativo. Parlare di “uomo” in senso classico significa, in questa prospettiva, riferirsi a un costrutto storico specifico, legato a valori, contesti e geografie ben determinate, e dunque distante dalle urgenze della lotta politica e sociale contemporanea. Tra le caratteristiche fondamentali di questo costrutto emerge l'individualismo, inteso come disposizione culturale fondata sull'auto-determinazione e sull'autosufficienza del soggetto.⁶

Tale modello si rivela tuttavia problematico proprio perché incapace di tenere conto delle relazioni di dipendenza, interconnessione e vulnerabilità che strutturano l'esperienza umana: l'umanesimo appare dunque come un movimento attraversato da tensioni interne, contraddizioni e ambivalenze, ed è proprio in risposta a queste fratture che si configura il postumanesimo.

La condizione postumana segna dunque un cambiamento qualitativo nel modo di pensare la base comune di riferimento valida per l'intera specie. Come osserva Rosi Braidotti «il comune denominatore della condizione è l'ipotesi secondo la quale la struttura della materia vivente è in sé vitale, capace di autorganizzazione e al contempo non-naturalistica»⁷. Il postumano prende avvio proprio da questo *continuum tra natura*

⁵ R. Braidotti, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. DeriveApprodi, Roma, 2014, p. 21.

⁶ Ivi, p.29.

⁷ Ivi, p.6.

e cultura⁸, mettendo in discussione le dicotomie fondative del pensiero occidentale e proponendo nuove modalità di concettualizzazione del soggetto.

La trasformazione della soggettività umana nell'orizzonte postumano non può essere compresa senza analizzare il ruolo centrale che scienza e tecnologia hanno assunto nel ridefinire il rapporto tra corpo, mente e ambiente. Se l'umanesimo classico aveva posto il soggetto razionale al centro di una storia lineare e progressiva, fondata sull'idea di perfezionamento continuo dell'uomo, la condizione postumana si sviluppa invece all'interno di una temporalità frammentata e segnata da discontinuità e accelerazioni improvvise. In questo scenario, la tecnologia non si limita più a essere uno strumento esterno all'uomo, ma diviene un elemento costitutivo della sua stessa ontologia, e le teorie del postumano possono in tal modo definirsi come «nuovi modi di vivere le identità attraverso un corpo mutante, mai finito e definito, ibridazione di organico e inorganico, tra biologico e tecnologico, tra carne e circuiti»⁹.

La prima dichiarazione di Robert Pepperell nel *Posthuman Manifesto* recita infatti: «è evidente che oggi gli uomini non sono più la cosa di maggior importanza nell'universo. Questo è qualcosa che gli umanisti devono ancora accettare»¹⁰. I limiti di ciò che è considerabile umano possono e devono essere spostati, addirittura dissolti, in quanto diventa ormai impossibile distinguere dualisticamente ciò che è umano da ciò che non lo è.

Francesca Alfano Miglietti afferma che «nell'era post- tecnologica o virtuale il soggetto è un elemento indistinguibile di un unico sistema uniformante che ha inglobato in sé oggetti — e soggetto, trasformando quest'ultimo in una sorta di terminale di reti multiple»¹¹. La condizione contemporanea che ci circonda configura infatti uno scenario inedito in cui le tradizionali dicotomie — naturale/artificiale, maschile/femminile,

⁸ Ibidem

⁹ Combi, 2000, p.119

¹⁰ *Manifesto del Post-Umano*, di Robert Pepperell, s.d.

¹¹ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Contaminazioni tra corpi e macchine, carne e tecnologia nelle arti contemporanee*, Shake Edizioni, Milano, 2023, p. 104.

reale/rappresentazione — tendono a dissolversi all'interno di una trans-umanità consapevole e trasformata, che pervade i luoghi e gli spazi, rendendoli istantanei e moltiplicati, intrecciando e ibridando linguaggi e corpi nella costituzione di un nuovo universo sensoriale.

È in particolare dal rapporto sempre più stretto tra corpo e macchina che emerge la comparsa di organismi cibernetici caratteristici della società dell'informazione e della tecnologia. Secondo Alfano Miglietti

Il corpo umano [...] si apre ad invasioni microbiche, scatena mutazioni somatiche e neuronali, e il sistema nervoso si ramifica nella rete comunicativa del pianeta, annullando il rapporto esterno/interno per effettuarsi solo nel rapporto interfaccia uomo/macchina.¹²

Questa riconfigurazione del corpo solleva questioni cruciali intorno al tema della soggettività: il soggetto postumano, infatti, non è più definito da una identità chiusa, ma da una relazionalità estesa che si dispiega lungo un *continuum tra natura e cultura*. È a tal proposito che Mark Poster conia, in una conferenza del 2003, il termine *humachine*¹³, intendendolo come un intreccio indissolubile tra uomo e tecnologia, in una relazione che eccede il tradizionale dualismo soggetto/oggetto.

Lo sviluppo delle biotecnologie e della biologia sintetica rende oggi possibile intervenire non soltanto sugli individui ma sulla specie stessa, attraverso la ricombinazione del DNA e il trasferimento di informazioni genetiche tra organismi differenti. Ciò introduce un'incertezza radicale circa il confine tra umano, transumano e postumano, ponendo interrogativi sulla possibilità di modificare l'identità naturale della specie e sulla legittimità di tali interventi.

Francesco Viola sostiene infatti che:

¹² Ibidem

¹³ N.K. Hayles, *Refiguring the Posthuman*, in "Comparative Literature Studies", vol. 41, n.3, 2004, p. 312.

il passaggio dalla biotecnologia alla biologia sintetica, supportata dalle nanotecnologie, non si muove più entro l'ottica ripartiva o sostitutiva, ma si dirige speditamente verso una vera e propria creazione di nuovi apparati biologici¹⁴.

Di fronte a ciò occorre chiedersi dove si trovi il confine tra ciò che è umano e ciò che va *oltre* l'umano.

In questa prospettiva, la tecnologia non è più una semplice estensione delle facoltà umane, ma agente che partecipa attivamente alla produzione della soggettività. Il rapporto tra uomo e macchina non è più di tipo imitativo o strumentale, come avveniva nella modernità, ma si fonda su processi di simulazione e mutua modificazione. La tecnologia exteriorizza e duplica il sistema neurale umano, producendo uno slittamento nel campo della percezione e rendendo necessario un ripensamento radicale delle categorie epistemologiche tradizionali.

All'interno del dibattito postumano, il transumanismo (o transumanesimo) rappresenta una delle correnti più controverse e al tempo stesso più influenti. Pur collocandosi storicamente e concettualmente nel più ampio panorama del postumanesimo, esso se ne distingue per un'impostazione marcatamente progettuale e normativamente orientata al futuro. Il transumanismo si fonda infatti sull'idea che l'essere umano, in quanto organismo biologicamente imperfetto e limitato, possa e debba migliorare la propria condizione attraverso l'uso sistematico delle tecnologie emergenti. In questa prospettiva, la tecnica non è soltanto un elemento costitutivo dell'umano, ma il mezzo privilegiato attraverso cui superare le vulnerabilità fisiche, cognitive ed emotive che caratterizzano la specie.

Sostiene ancora Alfano Miglietti:

La prima transumanità [...] si sta già delineando con incrementi neurologici, neurochimici, cognitivi che alterano le normali funzioni vitali, con l'estensione della durata della vita oltre il normale limite genetico [...] tramite strumenti quali

¹⁴ F. Viola, *Umano e postumano. La questione dell'identità*, in F. Russo (a cura di), *Natura, Cultura, Libertà*, Armando, Roma, 2010, p.93.

droghe, trapianti di organi (nuovi o artificiali), con significative modificazioni genetiche, con una notevole integrazione diretta con tecnologie, computer o macchine, che potenziano le normali capacità umane.¹⁵

Con queste parole la critica si riferisce a diverse modalità attraverso cui è possibile alterare alcune delle più comuni funzioni umane, contribuendo a determinare trasformazioni sempre più profonde, oltre i limiti umani.

All'interno del movimento stesso è possibile distinguere almeno due orientamenti fondamentali. Da un lato, una visione forte e utopica, che mira alla rimozione totale dei limiti biologici e alla trasformazione radicale dell'umano in una forma post biologica; dall'altro, una posizione più moderata, che vede nel potenziamento tecnologico uno strumento di miglioramento progressivo, senza una rottura netta con la condizione biologica.

In entrambi i casi, il corpo umano viene concepito come una piattaforma modificabile, un insieme di funzioni che possono essere ottimizzate, sostituite o eliminate. Questa visione implica una riduzione del corpo a macchina e della mente a software, secondo una metafora tecnologica che ripropone, in forma aggiornata, il dualismo cartesiano. Il corpo diventa così un supporto contingente, mentre l'identità viene fatta coincidere con l'informazione, con i processi cognitivi e con la coscienza. È in questo quadro che si collocano progetti come il *mind uploading*, che ipotizzano la possibilità di trasferire la mente cosciente su supporti artificiali, liberandola dalla vulnerabilità della carne e garantendo una forma di sopravvivenza virtuale¹⁶

Questa aspirazione all'immortalità tecnologica, tuttavia, solleva interrogativi profondi sul significato stesso dell'esistenza umana: il tentativo di eliminare la finitudine e la mortalità rischia infatti di svuotare l'esperienza umana della sua dimensione relazionale.

¹⁵ F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Contaminazioni tra corpi e macchine, carne e tecnologia nelle arti contemporanee*, Shake Edizioni, Milano, 2023, p.60.

¹⁶ N. Bostrom, "Transhumanist values", in: M. More e N. Vita-More (a cura di), *The transhumanist reader: Classical and contemporary essays on the science fiction of philosophy of human enhancement*. 2013, Wiley-Blackwell.

La vulnerabilità, lontana dall'essere un semplice difetto da correggere, costituisce infatti una componente essenziale della soggettività, poiché fonda la possibilità della relazione, della responsabilità e dell'etica. In questo senso, il transumanismo appare ambivalente: da un lato promette emancipazione e miglioramento, dall'altro rischia di riprodurre e amplificare le logiche di esclusione, disuguaglianza e controllo proprie del capitalismo avanzato.

La critica postumana mette in luce come il potenziamento tecnologico non sia mai neutrale, ma inscritto in specifici contesti economici, politici e sociali. L'accesso alle tecnologie di miglioramento è inevitabilmente diseguale e tende a privilegiare élite dotate di risorse economiche, tempo e capitale culturale. Ciò solleva il rischio di una nuova stratificazione dell'umanità, in cui soggetti potenziati e non potenziati coesistono in un rapporto profondamente asimmetrico. In questo scenario, il progetto transumanista potrebbe condurre non a una liberazione collettiva, ma a una radicalizzazione delle differenze e a una nuova forma di biopolitica selettiva.

A differenza del transumanismo, il postumanesimo critico, invece, concepisce il soggetto come entità relazionale, situata e processuale, la cui identità emerge dall'interazione con una molteplicità di agenti umani e non umani. In questa prospettiva, l'ibridazione con la tecnologia non è finalizzata al superamento dell'umano, ma alla rinegoziazione dei confini della soggettività.

Roberto Marchesini, in particolare, propone una lettura dell'umano come sistema aperto e non autoreferenziale, capace di costruire la propria identità attraverso la contaminazione con l'alterità. L'uomo non è definito dalla purezza o dalla finitezza, ma dalla sua capacità di entrare in relazione con ciò che gli è estraneo, sia esso animale, tecnologico o ambientale. Da questa prospettiva, nasce la figura del «multi-viduo postumano», un soggetto plurale, in divenire, che si riconosce come work in progress e accetta la propria incompiutezza come condizione generativa:

L'individuo dell'umano moderno diventa per Marchesini il “multi-viduo postumano” postmoderno, segnato da un divenire qualificabile come una sequenza

di occasionali convergenze con altre linee del divenire. Egli si considera un work in progress in continua contaminazione con l'estraneo¹⁷

Anche Nancy Katherine Hayles¹⁸, studiosa della critica postmoderna americana, ha contribuito a questa riflessione proponendo una concezione del postumano che non segna la fine dell'umano, ma piuttosto quella del soggetto umanistico liberale. Quest'ultimo è inteso come un individuo autonomo, razionale e dotato di libero arbitrio, che si percepisce separato e distinto da macchine e tecnologie. Hayles mette in discussione tale visione, sostenendo che la complessità delle relazioni tra esseri umani, macchine e ambienti digitali renda insostenibile una netta distinzione tra soggetto e oggetto. Propone invece un'idea di soggetto postumano fondata su reciprocità e interconnessione tra umano e non umano, capace di mettere in crisi le concezioni tradizionali di autonomia e stabilità dell'identità. La studiosa, quindi propone una rivalutazione dell'umano che tenga tuttavia conto della sua corporeità.

In questa prospettiva, il postumanesimo non si configura come un progetto di superamento dell'umano, ma come una critica radicale alle sue definizioni tradizionali. Esso invita a ripensare l'identità non come essenza stabile, ma come processo dinamico di ibridazione e trasformazione. La tecnologia, lungi dall'essere un semplice strumento di dominio, diventa uno dei luoghi in cui si gioca la possibilità di nuove forme di soggettività, più inclusive, relazionali e responsabili.

La tensione tra transumanesimo e postumanesimo critico rappresenta dunque uno dei nodi centrali del dibattito contemporaneo. Da un lato, il desiderio di potenziamento e controllo; dall'altro, la consapevolezza della finitudine, della vulnerabilità e della relazionalità come elementi costitutivi dell'esperienza umana. È proprio in questa tensione che si apre lo spazio per una riflessione etica e politica capace di interrogare non solo ciò che possiamo diventare grazie alla tecnologia, ma soprattutto il tipo di mondo e di relazioni che intendiamo costruire.

¹⁷ G. Giorgio, *Cyborg: il volto dell'uomo futuro. Il postumano fra natura e cultura*, Cittadella Editrice, Assisi, 2017, p.31.

¹⁸ N. K. Hayles, *How We Became Posthuman: virtual bodies in cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

L'elaborazione di una teoria postumana non può prescindere, infatti, da una riflessione etica e politica profonda, capace di misurarsi con le trasformazioni radicali introdotte dall'ibridazione tra umano, tecnologia e ambiente. Se il postumanesimo mette in crisi la centralità dell'uomo e la concezione individualistica del soggetto, esso è chiamato anche a formulare nuovi criteri normativi, nuove modalità di responsabilità e nuove forme di convivenza. In questo senso, l'etica postumana si configura come un'etica della relazione, della co-presenza e della corresponsabilità tra entità umane e non umane.

Rosi Braidotti ha sottolineato come il postumanesimo non implichi la fine dell'etica, bensì la necessità di riformularla su basi non antropocentriche e non individualistiche. Afferma infatti che

L'etica postumana per un soggetto non unitario propone un profondo sentimento di interconnessione tra il sé e gli altri, inclusi i non umani e gli «altri della terra», attraverso la rimozione dell'ostacolo rappresentato dall'individualismo autocentrato¹⁹.

Il soggetto postumano, inteso come entità relazionale e non unitaria, non può più quindi fondare l'etica su valori universali astratti o su una presunta natura umana immutabile. Al contrario, l'etica postumana emerge da pratiche situate, da relazioni concrete e da progetti condivisi che coinvolgono una molteplicità di attori. Accettare la propria non-unitarietà significa riconoscere l'alterità come costitutiva del sé e, di conseguenza, fondare l'etica su un rapporto di apertura verso l'altro.

Questa apertura non riguarda soltanto gli altri esseri umani, ma si estende a tutte le forme di vita e persino agli artefatti tecnologici. Nel contesto dell'Antropocene, l'era geologica attuale in cui le azioni umane hanno un impatto sistemico sull'intero pianeta, il postumanesimo propone un ripensamento radicale delle relazioni tra specie e tra sistemi viventi e non viventi. La morte, la vita e la sopravvivenza cessano di essere questioni esclusivamente umane e diventano problemi ecologici e planetari.

¹⁹ R. Braidotti, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma, 2014, p. 57.

È in questo quadro che si inserisce il concetto di ecosofia, non una semplice ecologia ambientale, ma una pratica filosofica che mira a mettere in relazione l'interiorità del soggetto con le strutture sociali e con l'ambiente naturale, riconoscendo l'interdipendenza di questi piani.²⁰

In questa prospettiva, quindi, le macchine non sono semplici strumenti neutrali, ma agenti che partecipano attivamente alla configurazione delle relazioni sociali, delle pratiche culturali e delle forme di soggettività. Le tecnologie contemporanee, come le reti digitali e i sistemi di intelligenza artificiale, operano come dispositivi di connessione, assemblaggio e trasformazione, contribuendo a ridefinire i confini tra naturale e artificiale.

Il «*postantropocentrismo postumanista*»²¹, così inteso, comporta un radicale ripensamento delle categorie morali tradizionali: l'azione etica diventa un fenomeno distribuito, emergente dalla cooperazione tra attori diversi, piuttosto che l'espressione di una volontà sovrana.

Dal punto di vista politico, questa visione apre la strada a nuove forme di cittadinanza e di partecipazione, che includono non solo gli esseri umani, ma anche le altre specie e gli ecosistemi. La politica postumana, una politica di *panumanità*, non si limita a gestire i conflitti tra individui o gruppi umani, ma si confronta con la gestione delle relazioni tra umani, tecnologie e ambiente in un contesto globale segnato da crisi ecologiche, disuguaglianze sociali e trasformazioni tecnoscientifiche accelerate.

In questo senso, il postumanesimo invita a sviluppare pratiche di pensiero e di azione capaci di tenere insieme complessità, pluralità e responsabilità, senza ricadere in nostalgie umaniste né in utopie tecnocratiche. L'etica postumana si configura così come un'etica del divenire, orientata non alla conservazione di un'identità data, ma alla costruzione condivisa di futuri possibili.

²⁰ R. Braidotti, op.cit, p.106.

²¹ Ibidem.

1.2. GENEALOGIA E DEFINIZIONE DELL'ESTETICA CAMP

Nell'illustrare la nozione di Camp lo scrittore inglese Christopher Isherwood sostiene che «darne una definizione è terribilmente difficile. Bisogna rifletterci e sentirla per intuito, come il Tao di Lao Tzu»²². Questo perché, a differenza delle più conosciute correnti e avanguardie, il Camp è una sensibilità, un esprit che attraversa i secoli, insediandosi nelle più disparate manifestazioni artistiche e letterarie, senza avvalersi tuttavia di specifiche definizioni teoriche. Sono Camp i disegni di Audrey Beardsley, il *Rocky Horror Picture Show* (1975), gli alter-ego di David Bowie, Mae West e Marlene Dietrich, il manierismo di Caravaggio e l'estetismo ottocentesco; e ancora, i vecchi fumetti di Flash Gordon, Marilyn Monroe e Jane Russell in *Gli uomini preferiscono le bionde* (1953), la Factory di Andy Warhol. È una lista potenzialmente infinita, che richiama esempi apparentemente molto distanti fra loro ma che in realtà sono accumulati da questa profonda — e quasi esoterica — sensibilità che «non può essere analizzata ma solo esibita», attraverso un percorso di seduzione per esempi.

Una delle voci principali che si è occupata di Camp e delle sue manifestazioni è stata Susan Sontag, scrittrice, storica e filosofa statunitense che nel 1964 scrive il saggio *Notes On Camp*²³, testo fondamentale per comprendere quelle che possiamo considerare le caratteristiche principali, ma non esclusive, della sensibilità.

Sontag definisce il Camp come un'estetica basata anzitutto sull'apprezzamento dell'artificio:

Il Camp è una particolare forma di estetismo. È un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico. Questo modo, il modo Camp di guardare alle cose, non si basa sulla bellezza ma sul grado d'artificio e stilizzazione.²⁴

²² C. Isherwood, *The world in the evening*, Methuen, Londra, 1954, p. 126.

²³ S. Sontag, *Notes on camp*, in "PartisanReview", vol. 31, n. 4, (1964), pp.1-14.

²⁴ Ibidem.

Questa definizione pone l'accento su un principio fondamentale: il Camp non misura il valore estetico di un oggetto in termini di bellezza o verità morale, bensì in relazione al grado di artificio, stilizzazione e teatralità. Sontag costruisce il proprio discorso attraverso una forma volutamente frammentaria — cinquantotto note — che riflette la natura elusiva del fenomeno descritto. Il Camp, infatti, non è una dottrina ma un modo di percepire e di interpretare la realtà: una disposizione dello sguardo che trasforma il mondo in spettacolo, privilegiando la superficie, la teatralità e l'ornamentazione e che, per sua stessa essenza, resiste a una definizione univoca, vivendo nella tensione tra serietà e ironia, partecipazione emotiva e distacco ludico, gusto aristocratico e cultura popolare. La scelta di una struttura non lineare rispecchia dunque la volontà di evitare una riduzione teorica eccessivamente rigida, lasciando emergere il Camp come esperienza sensibile piuttosto che come concetto astratto.

A questo proposito Sontag afferma:

Esaltare lo stile significa ridurre il contenuto, o addurre neutralità nei confronti del contenuto. Ovviamente la sensibilità Camp è disimpegnata e spoliticizzata, o perlomeno apolitica²⁵

Il Camp si configura dunque come una modalità di lettura e comprensione del mondo che enfatizza lo stile sul contenuto, la forma sull'intenzione, e che valorizza la teatralità come principio estetico autonomo. Tale neutralizzazione non implica tuttavia superficialità o indifferenza. Al contrario, il Camp presuppone una forma di sensibilità estremamente raffinata, capace di cogliere le sfumature dell'artificio e di apprezzare la complessità della stilizzazione: la sua apparente leggerezza nasconde una consapevolezza critica della natura costruita dell'esperienza moderna. In un'epoca in cui la distinzione tra naturale e artificiale diventa sempre più problematica (vedi paragrafo 1.1), il Camp assume l'artificio come condizione inevitabile e lo trasforma in fonte di piacere estetico.

Non tutte le opere o gli oggetti sono suscettibili di essere percepiti come Camp. Occorre una combinazione di artificio, esagerazione e capacità di stupire che renda l'esperienza

²⁵ Ibidem.

estetica particolare e autonoma; « lo sguardo Camp ha effettivamente il potere di trasfigurare l'esperienza. Ma non tutto può essere visto come Camp. Il Camp non risiede interamente nello sguardo dello spettatore²⁶».

Un concetto centrale nella teoria di Sontag è la differenziazione tra *Camp ingenuo* e *Camp intenzionale*. Il Camp puro, che è sempre ingenuo, nasce dalla serietà dell'autore, che prende sul serio la propria creazione senza consapevolezza dell'effetto estetico comico o bizzarro che può provocare. «Il puro Camp è sempre ingenuo. Il Camp che sa di essere tale (*Camping*), è di solito meno soddisfacente»²⁷, sostiene l'autrice. Il Camp intenzionale, invece, implica una volontà consapevole di produrre effetti *campy* e, pur essendo divertente o spettacolare, tende a perdere la spontaneità e la potenza estetica dell'atto ingenuo. Questo principio è evidente in numerosi esempi cinematografici e teatrali citati da Sontag: i film degli anni Trenta di Busby Berkeley incarnano il Camp puro, poiché la loro teatralità esuberante nasce dalla seria ambizione di stupire e incantare, senza alcun intento di provocare ironia. Al contrario, le opere di Noel Coward o alcuni film degli anni Cinquanta cercano consapevolmente di essere *campy*, mostrando i limiti del Camp intenzionale, che appare spesso troppo calcolato o eccessivamente autocosciente²⁸.

Sontag sottolinea più volte come il Camp si fondi sull'artificio totale. Oggetti, individui e performance diventano *campy* attraverso l'uso deliberato o involontario di esagerazioni stilistiche e teatrali: «cose e persone Camp hanno in sé una parte preponderante di artificio. Nulla in natura può essere Camp... Il Camp rurale è pur sempre fatto dall'uomo»²⁹.

²⁶ Susan Sontag, op. cit., p. 2

²⁷ Susan Sontag, op. cit., p. 5

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 3.

Tale artificio si manifesta, ad esempio, nella valorizzazione di ciò che è «decisamente attenuato o vigorosamente sottolineato», come nella predilezione per l'androgino³⁰, o per la messa in scena di caratteristiche sessuali accentuate. In questo senso, il Camp trasforma la percezione del mondo in una metafora teatrale, dove ogni persona e ogni oggetto può essere considerato un interprete di ruolo, inseparabile dal regime dello spettacolo fatto da attori e spettatori:

Il Camp mette tutto tra virgolette. Non una lampada, ma una 'lampada'; non una donna, ma una 'donna'. Vedere il Camp in cose e persone è intendere l'essere-come-recita. È l'estrema estensione, sul piano della sensibilità, della metafora della vita-come-teatro³¹.

Il Camp comporta, inoltre, una ridefinizione delle gerarchie culturali. Esso attraversa indistintamente la cultura alta e quella popolare, selezionando oggetti e fenomeni sulla base della loro intensità stilistica anziché del loro prestigio istituzionale. In tal modo, Sontag mette in discussione la tradizionale opposizione tra arte e kitsch, mostrando come anche prodotti considerati di cattivo gusto possano acquisire valore estetico se osservati attraverso uno sguardo camp. Tuttavia, non tutto ciò che è kitsch diventa automaticamente Camp. Come lei stessa precisa: «Il gusto Camp si nutre di un amore che è entrato a far parte di certi oggetti e certi stili personali. Se manca questo amore, come in certi prodotti kitsch [...] manca il Camp»³². Ciò che distingue il Camp autentico dal kitsch commerciale è dunque la presenza di un investimento emotivo sincero, che si traduce nella capacità di sovvertire i criteri tradizionali del giudizio estetico, rendendo possibile il «buon gusto del cattivo gusto», un'inversione concettuale che culmina nella seguente dichiarazione: «[il Camp] è bello perché orribile»³³.

³⁰ Sontag definisce l'androginità come «la forma più raffinata di attrazione sessuale che (...) consiste nell'andar contro la natura del proprio sesso. Nel fascino degli uomini virili c'è qualcosa di femminile; quanto di più bello nelle donne femminili è un che di maschile».

³¹ Ivi, p. 4.

³² Ivi, p.13.

³³ Ibidem.

Un aspetto centrale della riflessione di Sontag riguarda il rapporto tra Camp e contesto sociale. In assenza di una vera aristocrazia del gusto, il Camp si diffonde come un fenomeno di auto-elezione estetica, spesso associato a minoranze urbane creative, in particolare gli omosessuali, che rappresentano l'avanguardia della sensibilità camp, autoproclamati *aristocratici del gusto*.

Si tratta di un rapporto, quello tra Camp e omosessualità, particolarmente complesso: nonostante le premesse iniziali, infatti, il gusto Camp *non è* gusto omosessuale, per quanto i due siano strettamente collegati e interconnessi. Jan Harold Brunvand sostiene:

Non c'è niente di esplicitamente omosessuale nelle commedie di Wilde, e nemmeno nel divertimento che suscitano. Ma le due cose insieme creavano un'atmosfera, un gusto camp: una luce teatrale, una parodica stravaganza di stile che sembrava rivendicare per gli uomini le stesse vanità, le stesse frivolezze e gli stessi piaceri che tradizionalmente appartenevano al femminile, lo stesso diritto a essere elegantemente maliziosi, sentimentali e puramente ornamentali.³⁴

Il legame con l'omosessualità nasce nel momento in cui l'aspetto Camp di una persona o cosa è identificato come tale da una sensibilità gay, che Jack Babuscio definisce come «un'energia creativa che riflette una coscienza diversa da quella *mainstream*, come una maggiore consapevolezza riguardo a certe complicazioni dell'emotività umana che si originano nell'oppressione sociale»³⁵.

Occorre ricordare che gli anni in cui vengono proposte queste prime riflessioni attorno alla sensibilità sono particolarmente movimentati in termini di nuove tendenze culturali. Nel corso degli anni Sessanta l'intera società viene infatti travolta da molteplici rivoluzioni, dal femminismo alla controcultura hippie, fino ad arrivare alla nascita del movimento omosessuale con i moti di Stonewall del 1969.

A questo proposito, Vivian Gornick, critica, giornalista e saggista americana afferma che:

³⁴ J. H. Brunvand, cit. in Cleto 2008, p 270.

³⁵ J. Babuscio, *Cinema camp e sensibilità gay*, cit. in F. Cleto, *PopCamp*, Milano, Marcos y Marcos, 2008, p. 373.

La cultura popolare è ora in mano agli omosessuali. È il gusto omosessuale a determinare in larga parte lo stile e l'affermarsi storico nell'ambito della pittura, della letteratura della danza, del divertimento e dei consumi per una parte considerevole della classe intellettuale media³⁶

Sontag distingue successivamente il Camp dalle altre forme di sensibilità creativa. Accanto alla serietà dell'alta cultura e all'estremismo estetico-morale dell'avanguardia contemporanea, il Camp rappresenta una terza sensibilità, completamente estetica:

Il Camp è la terza delle grandi sensibilità creative: è la sensibilità della serietà mancata, della teatralizzazione dell'esperienza. Rifiuta tanto le armonie della serietà tradizionale quanto il rischio di identificarsi completamente con situazioni emotive estreme.³⁷

Il Camp privilegia l'ironia, il distacco e il gioco con lo stile, celebrando l'eccesso come strumento estetico autonomo. La serietà, quando presente, è paradossale: l'opera può essere affrontata con impegno dall'autore e al contempo risultare comica o teatrale agli occhi dello spettatore. In questo senso, il Camp *detronizza la serietà*, e propone un nuovo rapporto tra arte e vita, in cui il piacere estetico prevale sul giudizio morale o sulla verità intrinseca.

Questo rapporto dicotomico ironia-serietà è analizzato anche da Christopher Isherwood nel *Mondo di sera*:

Il vero Camp ha sempre un fondamento serio; non si può fare del Camp su una cosa che non si prende sul serio. Non è prendersi gioco di essa: no, è farne un gioco. Si tratta di esprimere ciò che è fundamentalmente serio in termini di umorismo, di artificio, di eleganza.³⁸

L'oggetto del Camp per Isherwood è totalmente serio, ma guardato con occhio ironico dal pubblico consapevole di questo dualismo, che attiva un meccanismo di distanza critica tra l'oggetto e lo spettatore.

³⁶ V. Gornick, cit. in Cleto, 2008, p.291.

³⁷S. Sontag, op. cit. p. 9.

³⁸ Isherwood, op. cit. p. 126.

L'ironia, nucleo costitutivo del Camp, si manifesta ogni volta che emerge una frattura evidente tra un individuo (o un oggetto) e il contesto che dovrebbe contenerlo. Il caso più ricorrente di tale scarto riguarda il rapporto tra maschile e femminile. Emblematici sono quei personaggi il cui fascino Camp si alimenta di ambiguità e androginia: Greta Garbo, soprattutto in *La regina Cristina*, dove si presenta in abiti maschili; Mick Jagger in *Performance*, la cui immagine di pop star cancella deliberatamente i segni distintivi di genere; oppure le icone della Factory di Andy Warhol — Holly Woodlawn, Candy Darling, Jackie Curtis — protagoniste di film come *Flesh* e *Women in Revolt*.

Un'altra forma tipica di incongruenza oppone giovinezza e vecchiaia. Si pensi a Gloria Swanson e William Holden in *Viale del tramonto*; a Bud Cort e Ruth Gordon in *Harold e Maude*; o ancora a Bette Davis nei ruoli di Fanny Trellis in *La signora Skeffington* e di Jane Hudson in *Che fine ha fatto Baby Jane?* In questi casi, il Camp prende forma attraverso figure femminili eccentriche, incapaci di armonizzare l'età che avanza con la persistenza di fantasie romantiche giovanili.

Meno frequenti, ma altrettanto significativi, sono poi i contrasti tra sacro e profano — come in *Il ritratto di Dorian Gray* — tra spiritualità e sensualità — in *Estate e fumo* —, oppure tra ricchezza e povertà, tipici di musical sull'ascesa sociale come *La contessa di Montecristo* e di melodrammi quali *Ruby fiore selvaggio*.

Alla base di questa sensibilità per l'incongruo si colloca storicamente la percezione dell'omosessualità come deviazione morale. L'amore tra persone dello stesso sesso è stato a lungo interpretato come dissonante rispetto all'ordine sociale ritenuto “normale” o “naturale”, dunque come una rottura dell'assetto condiviso delle cose — e, in quanto tale, giudicato moralmente inaccettabile³⁹. Il Camp, dunque, sovverte gli standard comunemente accettati, *neutralizzando lo sdegno moralistico*.

Dal punto di vista storico, siamo di fronte a una storia adeguatamente mimetica: l'etimologia del termine è incerta, forse derivata dal francese *se camper* oppure dall'italiano *campeggiare* (in senso scenico), oppure dalla radice indoeuropea *kamp*, che

³⁹J. Babuscio, op. cit., p.374.

— come osservano Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant in *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*⁴⁰ — rimanda a ciò che è «curvilineo, flessibile, articolato». In questa prospettiva, il Camp si iscrive nella logica del polimorfo, del duplice e dell'equivoco, del tortuoso e dell'obliquo, fondando uno stile di pensiero strategico e relazionale.

Il termine sembra poi diffondersi in Gran Bretagna alla fine dell'Ottocento per indicare una singolare miscela di ironia, allusività, effeminatezza e teatralità, distacco aristocratico, affettazione ed estetismo istrionico⁴¹. I suoi primi ambienti sono quelli del *demi-monde* urbano — tra alta società e sottoculture sessuali non conformi — dove domina un immaginario volutamente improbabile: teatro, pantomima, burlesque, opera, vaudeville, balletto, music-hall, cabaret, cinema, locali *en travesti*, moda d'alta gamma e letteratura decadente, nel clima di sospetto seguito alla condanna di Oscar Wilde nel 1895.

Nel primo Novecento, il Camp si lega così a forme di omosessualità che, attraverso l'ironia e la teatralità — ciò che oggi chiameremmo queer — negoziano la propria visibilità dentro una cultura ostile.

Una svolta decisiva avviene negli anni Sessanta, quando appaiono le prime riflessioni teoriche — a partire dalle *Note* di Sontag, che ne riconoscono la portata storica e lo trasformano in una parola chiave dell'epoca. Il Camp diventa così uno dei linguaggi degli *Swinging Sixties* e della dissoluzione delle gerarchie tradizionali (alto/basso, autentico/falso, maschile/femminile) messe in crisi dalla cultura pop.

Nasce allora il cosiddetto *Pop Camp*⁴², una sensibilità che esalta il travestimento e l'artificio, preferisce la superficie al contenuto e rivaluta il kitsch borghese proprio per la sua mancata serietà. Ciò che un tempo segnalava marginalità o snobismo eccentrico diventa una postura diffusa della borghesia colta. L'impronta aristocratica britannica si

⁴⁰ Testo citato in F. Cleto, *PopCamp*, Marcos y Marcos, Milano, vol.1, 2008, p. 11.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

salda così con l'immaginario consumistico americano, producendo un meta-snobismo che fonde capitale culturale ed estetica pop.

Dal passaggio simbolico dall'*haute couture* al *prêt-à-porter*, il Camp del secondo Novecento esce dai circuiti elitari del *demi-monde* europeo e conquista il centro della scena statunitense, influenzando arti visive, letteratura, cinema, musica, pubblicità e moda. I suoi territori si ampliano fino a includere sottoculture giovanili, il glam e la Motown degli anni Settanta, i fumetti di supereroi, i mercatini delle pulci, il jet set newyorkese intrecciato all'underground, il dialogo tra supermercato e galleria d'arte, i film di serie B e la pornografia ironica accanto al cinema d'autore — segni della piena affermazione di un gusto Camp ormai di massa.

1.3. CORPO, IDENTITÀ QUEER E POSTUMANO

Se il Camp, come sostiene Sontag, consiste nel «mettere tutto tra virgolette», esso opera innanzitutto sul corpo. Non una donna, ma una “donna”; non un uomo, ma un “uomo”: la sensibilità Camp trasforma dunque l’identità in recita, in stilizzazione consapevole, in superficie teatralmente esibita. In questo senso, il corpo non appare più come dato naturale o fondamento ontologico stabile, bensì come costruzione estetica, risultato di un insieme di codici culturali che possono essere citati, esasperati o invertiti.

È proprio in questa teatralizzazione che si apre un primo punto di contatto con la riflessione queer contemporanea. La teoria della performatività di genere elaborata da Judith Butler⁴³ ha mostrato come il genere non sia un’essenza, ma l’effetto reiterato di pratiche, norme e atti performativi che producono l’illusione di una coerenza naturale tra sesso, identità e desiderio. Il Camp, ben prima di una sistematizzazione teorica, aveva già messo in scena questa instabilità: l’androginia, il travestimento, l’esagerazione dei segni di genere non sono semplici eccentricità stilistiche, ma dispositivi che rendono visibile la costruzione culturale dell’identità sessuale. L’incongruenza Camp tra maschile e femminile non è dunque soltanto ironica: è rivelatrice. Essa mostra che ciò che viene percepito come “naturale” è in realtà una convenzione sedimentata.

Tuttavia, la messa in crisi dell’essentialismo non si limita al piano del genere. Se il queer destabilizza l’identità sul piano simbolico e normativo, il postumanesimo amplia questa destabilizzazione fino a investire la nozione stessa di umano. Come osservato precedentemente (si veda il paragrafo 1.1), Rosi Braidotti afferma che la soggettività postumana si fonda su un *continuum tra natura e cultura* e su una concezione relazionale e processuale dell’identità che rifiuta l’idea di un soggetto unitario, autosufficiente e sovrano. Analogamente, Nancy Katherine Hayles mostra come il paradigma cibernetico e informazionale abbia incrinato l’immagine del soggetto liberale

⁴³J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, trad. it. di Sergia Adamo, Laterza, Bari, 2013.

autonomo, mettendo in evidenza l'intreccio inestricabile tra corpo, tecnologia e ambiente.

In questo scenario assume un ruolo decisivo la figura del Cyborg teorizzata da Donna Haraway nel suo celebre *Manifesto Cyborg*⁴⁴. Secondo Haraway, il Cyborg non è soltanto «un organismo cibernetico, ibrido di macchina e organismo», ma una potente metafora politica e ontologica. Esso infrange le grandi dicotomie fondative del pensiero occidentale — uomo/donna, umano/animale, organismo/macchina, naturale/artificiale — e si configura come figura liminale, parziale, situata. Il corpo cyborg non è puro né originario, ma composito, contaminato, costruito attraverso reti di relazioni tecniche e simboliche. In tal senso, il Cyborg rappresenta una soggettività che non rivendica autenticità o ritorno alla natura, ma assume l'ibridazione come condizione costitutiva.

All'interno del suo *Manifesto*, Haraway definisce il corpo come «una superficie di incrocio di molteplici e mutevoli codici di informazione, dal codice genetico fino a quello dell'informatica»⁴⁵, terreno di indagine in cui il concetto stesso di corpo si estende infinitamente, allargando i propri confini e i propri termini di definizione, e attivando i meccanismi di fuoriuscita dalle trappole dell'identità. La filosofa suggerisce dunque di adottare il Cyborg (composto di *cyberg* e *organism*) come figura centrale dell'universo postumano, definendolo un «organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione»⁴⁶.

Secondo Haraway, dunque, il Cyborg incarna la vocazione principale dell'essere umano: quella di adattarsi, evolversi e migliorarsi, anche attraverso l'interazione con macchine pensanti o addirittura la trasformazione del proprio corpo, sia attraverso strumenti altamente tecnologici — come l'ingegneria genetica o le protesi robotiche — sia con mezzi più semplici. Prima ancora di queste possibilità, tuttavia, il Cyborg rappresenta un'idea, quella del superamento di ogni limite che l'umano ha imposto a sé

⁴⁴D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018.

⁴⁵Donna Haraway, citata in F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Contaminazioni tra corpi e macchine, carne e tecnologia nelle arti contemporanee*, Shake Edizioni, Milano, 2023, p. 63.

⁴⁶D. Haraway, op. cit., p. 56.

stesso. In questa prospettiva, la tecnologia diventa unicamente un mezzo attraverso cui rendere possibile questa trasformazione, superando nella pratica i confini tra le dicotomie tradizionali che strutturano la nostra interpretazione del mondo.

Ciò che rende possibile tale superamento è in particolare la possibilità di concepire l'essere umano come un sistema articolato in componenti relativamente autonome, e descrivibile attraverso linguaggi codificabili. Afferma infatti Haraway che «si può ragionevolmente pensare a qualsiasi oggetto o persona in termini di smontaggio e riassettaggio: nessuna architettura naturale vincola la progettazione dei sistemi»⁴⁷. Questo implica, da un lato, la possibilità di concepire il corpo umano come un insieme di sottosistemi distinti, macchine che costituiscono un sistema più complesso, e dall'altro significa che ogni sistema, una volta che il suo funzionamento è stato codificato, può entrare in comunicazione con altri sistemi, inserendosi in questo modo in una rete più ampia e non antropocentrica. È proprio questa possibilità a rendere pensabile l'ibridazione postumana tra esseri umani, macchine e animali, e il Cyborg ne è l'espressione: non un'entità costituita da sistemi isolati, ma un intreccio di flussi comunicativi; non un insieme di sostanze chiuse e incomunicanti, bensì una trama di relazioni codificabili.

La concezione harawayana del corpo come assemblaggio tecnologico e culturale radicalizza ulteriormente ciò che nel Camp appare come gioco estetico. Se nel Camp l'identità è citazione e maschera, nel Cyborg essa diventa interfaccia e rete: mentre il Camp destabilizza la naturalità attraverso l'ironia e l'esagerazione, il Cyborg dissolve ontologicamente la separazione tra umano e non umano. Tuttavia, il terreno comune rimane la critica all'essenza: in entrambi i casi, l'identità è il risultato di montaggi, innesti e stratificazioni.

In questa prospettiva, il corpo postumano non è più mera carne biologica, ma interfaccia, assemblaggio, configurazione dinamica. La sua identità non coincide con una sostanza immutabile, bensì con un processo di ibridazione continua tra organico e inorganico, tra biologico e tecnologico, tra umano e non umano. Se il Camp evidenzia

⁴⁷D. Haraway, op. cit., p. 57.

l'artificialità dei codici di genere, il postumanesimo — e in modo emblematico la figura del Cyborg — mette in questione l'artificialità della stessa distinzione tra naturale e artificiale.

Il punto di intersezione tra Camp, queer e postumano risiede dunque nella critica condivisa all'essenzialismo. Tutti e tre i discorsi rifiutano l'idea di un'identità fondata su una natura originaria e imm modificabile. Nel Camp, questa critica assume la forma dell'ironia e dell'esagerazione stilistica; nel queer, quella della decostruzione normativa; nel pensiero postumanista e nel cyborg harawayano, quella della ridefinizione ontologica del soggetto come ibrido e relazionale. In ciascun caso, il corpo diventa il luogo privilegiato in cui si manifestano tensioni, scarti e contaminazioni.

È significativo osservare come la sensibilità Camp, storicamente legata a minoranze sessuali e a contesti di marginalità, abbia costituito uno spazio di negoziazione simbolica dell'esclusione. In un contesto sociale che considerava l'omosessualità come deviazione morale, il Camp neutralizzava lo stigma attraverso il ricorso alla teatralizzazione e all'eccesso, trasformando l'incongruenza in valore estetico. Questa operazione non coincide con una presa di posizione esplicitamente politica, ma produce effetti culturali rilevanti: sottrae il corpo alla naturalizzazione normativa e lo restituisce come superficie di possibilità.

Il postumanesimo critico radicalizza questo movimento. Non si limita a mettere in discussione le categorie di genere o le gerarchie culturali, ma estende la riflessione alla struttura stessa della soggettività e alla sua collocazione all'interno di reti tecniche, ecologiche e sociali. Il soggetto non è più centro dell'universo né misura di tutte le cose, bensì parte di un sistema complesso di relazioni che include altre specie, ambienti e tecnologie. L'identità si trasforma così da unità compatta a molteplicità dinamica.

In particolare, è proprio sul terreno dell'identità sessuale e di genere che questa trasformazione diventa più visibile e controversa negli ultimi decenni. La centralità assunta da questi temi nel dibattito contemporaneo riflette infatti un più ampio processo di ridefinizione del corpo, non più inteso come dato naturale e immediato, ma come costruzione mediata, attraversata da pratiche discorsive, tecnologiche e culturali.

È all'interno di questo quadro che si intensificano le intersezioni tra teoria femminista, studi di genere e riflessione tecnologica: in questa linea si colloca il *Manifesto Controsessuale*⁴⁸ di Paul B. Preciado, che radicalizza la critica al binarismo sessuale, mettendo in discussione la pretesa naturalità delle categorie di maschile e femminile. Concepite come sistemi storici e convenzionali, analoghi ai linguaggi, le sessualità diventano per Preciado spazi di sperimentazione e riscrittura. La *controsessualità* si configura così come una pratica che, analogamente al Camp ma su un piano più esplicitamente teorico e politico, mira a disarticolare i codici normativi che regolano i corpi, aprendo a forme plurali di esistenza:

Nell'ambito del contratto controsessuale i corpi riconoscono sé stessi e gli altri non in quanto uomini o donne, ma in quanto corpi viventi (...) essi rinunciano non soltanto a una identità sessuale fissa e determinata naturalmente, ma anche ai benefici che potrebbero derivare da una naturalizzazione degli effetti sociali, politici e legali e di tali pratiche significanti l'identità.⁴⁹

Da questa prospettiva, l'invito a “*imparare altre lingue*” sessuali implica il rifiuto di ogni fissazione identitaria definitiva, perdendosi *nella traduzione sessuale*, con l'obiettivo di ritrovarsi al di fuori di ogni canone imposto.

Possiamo dunque sostenere che il Camp rappresenti una sorta di anticipazione estetica della sensibilità postumana. Pur non tematizzando direttamente l'ibridazione tecnologica, esso prepara il terreno culturale alla dissoluzione delle dicotomie che il postumanesimo e la figura del cyborg porteranno alle estreme conseguenze. Mettendo in crisi la naturalità del genere e celebrando l'artificio, il Camp indebolisce l'idea di un corpo autentico e originario, aprendo la strada a una concezione del soggetto come costruzione stratificata e mutevole.

In questo quadro teorico si colloca l'analisi delle pratiche artistiche contemporanee che fanno del corpo una superficie iconica e artificiale, una costruzione visiva che ibrida sacro e profano, natura e artificio, identità e maschera.

⁴⁸P. B. Preciado, *Manifesto controsessuale*, Fandango, Roma, 2002.

⁴⁹P. B. Preciado, op. cit., p. 21.

CAPITOLO 2. IL POSTUMANO NELLE ARTI VISIVE

2.1 ARTE E CORPO NEL POSTUMANESIMO. DALLA BODY ART ALLA MOSTRA *POSTHUMAN*.

Lo sviluppo sempre più avanzato delle tecnologie di controllo e manipolazione del vivente — come le biotecnologie e l'ingegneria genetica — insieme all'accelerazione dei sistemi di elaborazione e trasmissione dell'informazione digitale, tra cui la realtà virtuale e l'intelligenza artificiale, hanno portato a una radicale revisione delle categorie fondative del pensiero occidentale. Le tradizionali dicotomie su cui si è strutturata la modernità — mente/corpo, umano/animale, naturale/artificiale, reale/virtuale, pubblico/privato, maschile/femminile — risultano infatti sempre più instabili, attraversate da continui slittamenti e contaminazioni.

All'interno del paradigma postumano il soggetto moderno, fondato su un'idea di autonomia, coerenza e distinzione rispetto al mondo naturale e tecnologico, viene progressivamente decostruito, e il corpo, che nella tradizione filosofica occidentale è stato spesso subordinato alla mente o ridotto a mera dimensione biologica, assume ora una centralità nuova, ma profondamente ambigua. Il corpo non è soltanto il supporto materiale dell'identità o l'oggetto della rappresentazione visiva, ma diventa un campo di intervento, un luogo di trasformazione e sperimentazione, dove si intrecciano dimensioni biologiche, tecnologiche e simboliche.

La crisi del corpo bio-organico non coincide tuttavia con la sua scomparsa, bensì con la perdita della sua presunta naturalità e stabilità. Il corpo si configura come una realtà modificabile, attraversata da processi di ibridazione che ne ridefiniscono continuamente i confini.

In ambito artistico, questa trasformazione trova una prima e significativa espressione nel fenomeno della Body Art, sviluppatosi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli

anni Settanta⁵⁰. Tale movimento segna una rottura radicale con le forme tradizionali della rappresentazione, ponendo il corpo al centro dell'opera: l'artista, infatti, non si limita più a raffigurare il corpo, ma lo utilizza come medium, trasformando l'azione performativa in opera d'arte. Il corpo diventa contemporaneamente soggetto e oggetto, strumento e contenuto, dissolvendo la distanza tra autore, opera e pubblico. È questa la fase del "corpo come linguaggio", in riferimento alla celebre definizione di Lea Vergine, che si occupa del fenomeno sin dall'inizio.⁵¹

La Body Art si configura, in particolare, come un linguaggio corporeo che si esprime attraverso la presenza fisica, il gesto, il dolore, la resistenza e la trasformazione. In queste pratiche, il corpo è spesso sottoposto a condizioni estreme: viene inciso, esposto, messo alla prova nei suoi limiti. Tuttavia, esso conserva ancora una dimensione identitaria relativamente stabile: è il corpo dell'artista, riconoscibile nella sua individualità, che si offre come luogo di esperienza e come testimonianza.

Questa centralità del corpo si accompagna a una forte componente critica e politica. Le pratiche della Body Art si inseriscono infatti in un contesto storico caratterizzato da profonde trasformazioni sociali, segnato da movimenti di contestazione e da una messa in discussione delle istituzioni e delle norme dominanti. Il corpo diventa uno strumento di resistenza, un mezzo attraverso cui denunciare le forme di controllo e disciplinamento esercitate sulla soggettività.

Afferma a questo proposito Alfano Miglietti⁵²

Con la Body Art l'arte diviene estremizzazione politica, l'evidenza di negazione del diritto alla libertà, la sottrazione all'industria che crea e confeziona oggetti utili al mercato. La Body Art non dichiara un corpo, ma descrive un residuo che diviene traccia di una presenza, un morso, un taglio ... carne, sangue, alito, come impatto

⁵⁰In particolare, il termine *Body Art* viene utilizzato per la prima volta nel 1969, a proposito delle azioni di Vito Acconci e Jan Wilson a New York, per divenire successivamente contenitore delle più diverse forme di espressione del corpo.

⁵¹ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. La "Body Art" e storie simili*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

⁵²F. Alfano Miglietti, op. cit., pp. 32-33.

emotivo dato dall'umiliazione, è l'abuso del corpo, la violenza che sopporta, il "pelo ritto" della rivolta.

Il movimento, eterogeneo e spesso spontaneo, si sviluppa proprio in Europa e negli Stati Uniti, in un clima di forte contestazione culturale. Diverse minoranze – artistiche, giovanili, politiche e intellettuali – convergono in una critica radicale della società contemporanea, tentando allo stesso tempo di elaborare modelli alternativi. È infatti proprio in questo periodo che si sviluppano

fenomeni di costume come i beat degli anni cinquanta, i capelloni, le mini gonne e gli hot pants degli anni sessanta, le adunate oceaniche di Woodstock e delle manifestazioni giovanili del 1968, i jeans sexy, aderenti e a vita bassa degli anni settanta, persino l'uso di stupefacenti per tentare di liberare la mente attraverso sostanze fisiche.⁵³

Il tutto è accompagnato a un progresso scientifico continuo e accelerato, che contribuisce a rendere «il corpo del XX secolo [...] il più longevo e medicalizzato di tutti i tempi»⁵⁴. In questo contesto, grazie allo sviluppo di tecniche non invasive – come ad esempio i raggi X, che permettono di rivelare «in trasparenza le prime immagini del corpo umano»⁵⁵ — diventa possibile mostrare ciò che fino ad allora la pelle ha celato allo sguardo, rendendo progressivamente pubbliche — al di fuori degli spazi ospedalieri in cui erano state confinate — anche quelle patologie capaci di deformare tratti e posture.

Sul finire del secolo scorso ciò non comporta soltanto una radicale trasformazione dei canoni classici della rappresentazione del corpo, ma apre anche all'irruzione della dimensione onirica, che contribuisce a ridefinire ulteriormente la concezione dell'umano e della realtà circostante, introducendo il complesso rapporto tra corpo e

⁵³ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2016 (2003), pp. 188-221, qui p.192.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Clair, *Hybris: la fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi, Monza, 2015

psiche. Compaiono così corpi non più riconoscibili, accompagnati dalla difficile sfida di rappresentare l'invisibile.

Storicamente, e dal punto di vista artistico, i primi segnali di questa tendenza cominciano a emergere attraverso alcuni esponenti delle prime avanguardie: artisti come Marcel Duchamp e Man Ray dedicano una forte attenzione alla propria figura, modificandola per poi fissarla attraverso il mezzo della fotografia. Celebre è il ritratto di Duchamp sotto le spoglie del suo alter ego Rose Sélavy (1921), realizzato proprio da Man Ray, o la *Tonsure* (1919) a forma di stella, o ancora il *Ritratto con metà barba* (1943), in cui è Man Ray a comparire con il viso rasato per metà.



Figura 1 Man Ray, *Marcel Duchamp as Rose Sélavy*, 1920-21, Fotografia in bianco e nero (gelatina d'argento), Philadelphia Museum of Art (USA), © Man Ray Trust

Nel secondo dopoguerra, la presenza dell'artista sulla scena culturale si fa ancora più marcata e, allo stesso tempo, l'eredità delle avanguardie storiche continua a esercitare un'influenza duratura, sia consapevole sia inconscia, sugli sviluppi artistici dei decenni successivi. A ciò si aggiunge una crescente attenzione verso la vita e la realtà, determinata dalla nuova condizione in cui la società si trova immersa. I *body artists* iniziano quindi ad adottare strategie espressive spesso provocatorie, violente o irriverenti, dove la denuncia politica si intreccia con

un'esplorazione profonda dell'identità individuale. L'autonarrazione diventa una necessità: mostrarsi equivale a esistere.

Fondamentali in questo senso sono una serie di pratiche che segnano il passaggio dall'opera all'azione: dal gruppo giapponese Gutai — i cui membri compiono azioni come distruggere pannelli di carta correndoci attraverso (*Passage*, 1956) o impiegare bottiglie piene di colore per sparare pittura sulle tele, distruggendo l'opera nel momento stesso della sua creazione (*Making a Painting by Throwing Bottles of Paint*, 1955) — alle sperimentazioni americane successive a Jackson Pollock, che concepisce la tela come un vero e proprio spazio in cui combattere, lasciando agire l'inconscio attraverso una sorta di automatismo corporeo e mentale che si rispecchiava nell'andamento della composizione, fino alle performance del musicista John Cage, il “padre” dell'*happening*, che si rapporta all'arte visiva facendovi penetrare all'interno la dimensione del tempo e del caso, dell'esecuzione effimera e irripetibile (emblematica in questo senso è l'innovativa opera *4'33''*, in cui l'esecutore si siede al piano, alza le mani in posizione di pausa e le trattiene così per 4' e 33"). Il contenuto sonoro dell'opera, quindi, deriva dal brusio del pubblico e dell'ambiente). Per Allan Kaprow, invece, è fondamentale la partecipazione del pubblico, che prende parte all'azione senza la presenza di una regia dogmatica, abbattendo i confini tra arte e vita.

In Europa, un ruolo analogo è svolto da Fluxus, con le sue derivazioni neo-dada legate a Marcel Duchamp, e da figure come Yves Klein, che nel 1960 utilizza come pennelli viventi delle modelle a cui chiede di cospargersi del suo famoso colore blu oltremare (IKB) e di trascinarsi sulle tele, dando vita alla serie delle *Antropomentrie*; Piero Manzoni, che trasforma delle persone in *Sculture viventi* semplicemente firmando il loro corpo e avanzando riflessioni sulla crisi del concetto di autore, e Joseph Beuys, che con la famosa performance del 1974 *I like America and America likes me* si fa rinchiodare in una gabbia con un coyote, animale venerato dai nativi americani come uno sciamano: il fine della performance dell'artista è quello di dimostrare che due forze apparentemente antagoniste — il coyote e l'uomo — possono vivere in armonia. Si tratti di casi di artisti che contribuiscono a ridefinire il corpo come materia e linguaggio dell'arte.

Se, dunque, le Avanguardie avevano già intrecciato tra loro i diversi linguaggi artistici — teatro, danza, musica e arti visive — con la Body Art tali connessioni si intensificano fino a diventare una vera fusione. L'opera si espande nel territorio del corpo, attraversato da quelle che Alfano Miglietti chiama «autostrade neuronali»⁵⁶, e inaugura pratiche che incidono profondamente sia sulla composizione fisica, sia sulla concezione stessa del corpo: un processo di rimodellamento fisico e cognitivo che mette in discussione ciò che definiamo umano.

Nella Body Art l'artista diventa egli stesso opera, affermando una nuova visibilità fondata su immagini vive: carne e sangue, ferite e cicatrici, organi e persino il cadavere. In questa radicale ridefinizione percettiva, l'arte assume il compito di infrangere i tabù sociali legati ai modelli fisici tradizionali, attorno ai quali si è storicamente costruita l'identità. L'azione si configura come atto performativo in tempo reale, nei confronti del quale il pubblico non può restare indifferente: viene coinvolto e spesso costretto a confrontarsi con reazioni come imbarazzo, sorpresa, disgusto o eccitazione. Il corpo diventa così linguaggio assoluto, mezzi di trasformazione attraverso cui l'artista riplasma la propria immagine e identità, assumendo il corpo stesso come materia modellabile.

Nonostante la radicalità di queste esperienze, preparatorie della svolta postumana, in questa fase il corpo mantiene, come detto, ancora una certa identità e autonomia, pur essendo esposto, ferito, messo in crisi. È un corpo ancora legato al soggetto, che si manifesta attraverso elementi concreti e materiali come sangue, fluidi, pelle e carne.

È invece con il passaggio agli anni Ottanta e Novanta che il rapporto tra corpo e rappresentazione subisce ulteriori trasformazioni. L'emergere di nuovi media e la crescente pervasività delle immagini contribuiscono infatti a ridefinire il corpo come superficie mediatica, luogo di costruzione e manipolazione identitaria. In questo contesto, il corpo non è più soltanto vissuto o performato, ma anche costruito e ricostruito attraverso dispositivi tecnologici e culturali.

⁵⁶F. Alfano Miglietti, op. cit., p.31.

La diffusione della chirurgia estetica, delle tecniche di manipolazione genetica e delle pratiche di modificazione corporea segna un passaggio fondamentale: il corpo diventa un progetto. Non è più dato una volta per tutte, ma può essere modellato, trasformato, migliorato o alterato in funzione di desideri, norme e immaginari sociali. Questa trasformazione implica una ridefinizione profonda del concetto di identità, che si configura sempre più come fluida, multipla e reversibile. Ne emerge che la seconda metà del Novecento è stata caratterizzata, in modo paradossale, da una duplice tendenza: da un lato, una progressiva integrazione con l'alterità, sia tecnologica sia animale; dall'altro, l'esigenza di conformarsi e uniformarsi ai modelli imposti dalla realtà mediatica:

Se la Body Art è stata una pratica di coinvolgimento personale, corporale, fisica, il corpo che emerge tra gli anni Ottanta e Novanta trascina ancora con sé la carne e il sangue, ma misto alle alterazioni di scorie nucleari, microtecnologie, Aids, ingegneria genetica, saturazione dei media, alienazioni sessuali, crescita demografica. Una serie di eccessi.⁵⁷

Le biotecnologie e l'ingegneria genetica introducono ulteriori elementi di complessità, mettendo in discussione la distinzione tra naturale e artificiale. La possibilità di intervenire sul codice genetico apre scenari inediti, in cui la vita stessa diventa oggetto di progettazione. Proprio in questo contesto, l'arte contemporanea si confronta con l'ibridazione, il mutante, il deforme, elaborando pratiche che interrogano i limiti del corpo e le implicazioni etiche e politiche delle nuove tecnologie.

Queste trasformazioni trovano una sintesi nella mostra itinerante⁵⁸ *Post Human* (1992-93), curata da Jeffrey Deitch, che segna un momento cruciale nel dibattito artistico e teorico. Deitch interpreta il presente come una fase di transizione: dall'epoca moderna, centrata sulla scoperta dell'io, a una fase postmoderna di disintegrazione dell'identità, fino alla possibile ricostruzione di un nuovo soggetto postumano:

⁵⁷ F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 37.

⁵⁸ Tra il 1992 e il 1993, la mostra viene inaugurata al FAE Musée d'Art Contemporain di Pully/Lausanne, per poi proseguire il suo percorso espositivo al Castello di Rivoli di Torino, alla Deste Foundation for Contemporary Art di Atene e, infine, al Deichtorhallen di Amburgo.

L'era moderna potrebbe essere definita come il periodo della scoperta dell'io. L'era post-moderna nella quale viviamo può essere intesa come un periodo transitorio di disintegrazione dell'io. Forse l'era post-umana che comincia a intravedersi all'orizzonte sarà caratterizzata dalla ricostituzione dell'io.⁵⁹

Secondo questa lettura, viviamo ancora pienamente all'interno di una condizione postmoderna, caratterizzata da una transizione complessa e imprevedibile, che lascia intravedere un futuro dominato dallo spazio cibernetico e dall'ingegneria genetica. Le posizioni di Deitch si avvicinano talvolta a quelle del transumanesimo, ipotizzando, ad esempio, che «i nostri figli potrebbero essere i rappresentanti dell'ultima generazione di esseri *geneticamente normali*»⁶⁰.

Alla fine del millennio, l'individuo si percepisce finalmente svincolato dal peso del passato, dalla propria storia familiare e persino dai vincoli del suo codice genetico. Emergono così nuove possibilità di (auto)ridefinizione: reinventarsi, riprogrammarsi, assumere identità, storie e sembianze molteplici senza apparenti limiti, fino a ipotizzare un controllo esteso tanto sulla vita quanto sulla morte. Questa prospettiva è sintetizzata efficacemente nelle parole che aprono il saggio introduttivo al catalogo della mostra *Post Human*:

È crescente la sensazione che si dovrebbe esercitare un controllo sui nostri corpi e sulle nostre condizioni sociali anziché accettare semplicemente quanto ci perviene in eredità (...). L'accettazione del proprio aspetto «naturale» e della propria personalità «naturale» è gradualmente sostituita da una sensazione che andando sempre più intensificandosi ci convince che reinventare sé stessi sia un fatto assolutamente normale.⁶¹

Ripercorrendo in modo sintetico la storia della modernità occidentale attraverso i modelli del sé e della loro costruzione, anche attraverso la storia dell'arte, Deitch individua nel Sessantotto un momento di svolta, segnato dalla crisi del modernismo, e

⁵⁹ Post Human, a cura di J. Deitch, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 ottobre - 22 novembre 1992), Castello di Rivoli, Rivoli-Torino 1992, p.n.p.

⁶⁰Ibidem.

⁶¹Ibidem.

riconosce al femminismo un ruolo centrale. In questo contesto, viene meno qualsiasi modello privilegiato e normativo di identità: il “collasso degli assoluti” investe tanto la sfera individuale quanto quella collettiva, come dimostrano eventi storici quali il crollo del comunismo sovietico, la crisi economica giapponese e la perdita di centralità sociale delle grandi aziende.

Questi cambiamenti conducono alla nascita di una nuova struttura ideologica fondata sulla molteplicità delle realtà e delle percezioni, in cui è ovviamente centrale il ruolo delle tecnologie, che hanno:

riorganizzato il mondo in un tipo di struttura simultanea a tempo reale che accelera il corso degli avvicendamenti sociali. Tuttavia la rivoluzione delle comunicazioni attualmente in corso è probabilmente solo un preludio all'avvento dello spazio cibernetico, di un immenso universo computerizzato che rivoluzionerà ulteriormente i processi percettivi e i nostri concetti di tempo e di spazio.⁶²

Tra i segnali anticipatori di una sensibilità postumana, Deitch individua a sua volta una rinnovata attenzione per il corpo, influenzata dai modelli mediatici e da nuove pratiche come la dietetica, il body building e la chirurgia estetica, a cui si affiancano fenomeni come la diffusione del sesso telefonico – legata anche alla paura dell'AIDS e all'inizio di forme di sessualità virtuale – e la cultura *otaku* in Giappone, espressione di una relazione privilegiata con le macchine rispetto agli esseri umani.⁶³

Grazie a *Post Human*, quindi, il postumano si afferma come fenomeno culturale e transdisciplinare entrando stabilmente nel lessico critico dell'arte contemporanea. Per Deitch le poetiche dei 36 artisti internazionali coinvolti anticipano un futuro dove ingegneria genetica, chirurgia estetica, informatica e mass media avrebbero profondamente influenzato la percezione del corpo umano, fino a spingerne le sue possibilità oltre i limiti biologici.

Tuttavia, considerata nel suo insieme, la mostra rileva un lieve scarto tra le intenzioni teoriche espresse nel catalogo e le scelte curatoriali. Contrariamente alle aspettative, non

⁶²Ibidem.

⁶³Ibidem.

sono presenti opere riconducibili alla *New Media Art* o alla *Digital Art*, linguaggi che sembrerebbero più adatti a esplorare il rapporto tra arte e tecnologia, e l'universo fantascientifico popolato da androidi, realtà virtuali e cyborg non risulta particolarmente presente. Le opere selezionate appaiono invece orientate soprattutto verso l'impatto dei mass media sulla costruzione dell'identità, l'emulazione dell'icona e della celebrità, e la definizione di stereotipi di genere e canoni estetici attraverso il cinema e la televisione⁶⁴.

Emblematici in questo senso sono lavori come la serie *Made in Heaven* (1989–1991) di Jeff Koons con Ilona Staller, incentrata sulla mediatizzazione della vita privata dell'artista; i collage sulle popstar di Christian Marclay (*Pin-Ups*, 1991); le figure femminili assimilate a manichini in *Mannequin Fall '91* (1991) di Charles Ray; il voyeurismo implicato in *The Garden* (1991–1992) di Paul McCarthy; fino alle riflessioni sull'industria cosmetica e della moda nelle opere di Janine Antoni (ad esempio *Lipslick*, 1992) e Sylvie Fleury (*Untitled*, 1992). Si aggiunge, inoltre, l'enfasi sul corpo maschile atletico e performativo proposta da Matthew Barney in *Repressia* (*Decline*) (1991).



Figura 2 Charley Ray, “Fall ’91”, 1992, tecnica mista, Broad (Art museum : Los Angeles, Calif.), Photo © Elisa Leonelli, 2015.

⁶⁴A. Desideri, *Il fenomeno posthuman negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe*, in «La Diana», n. 9, (2025), pp. 126-138; DOI: <https://doi.org/10.36253/ladiana-3102>.

Si tratta, dunque, di opere che non evidenziavano in modo esplicito una tensione verso l'ibridazione teriomorfa o tecnologica, presente invece già nelle opere di Stelarc o Orlan. Nonostante ciò, la mostra ottiene grande successo e stimola un ampio dibattito, in linea con le questioni sollevate da Deitch nel saggio introduttivo al catalogo, dove il curatore riflette sulle nuove possibilità offerte dalle biotecnologie di intervenire sul corpo e sulla personalità, sottolineando come stia emergendo l'idea di assumere un controllo attivo su tali dimensioni, anziché accettarle come dati ereditati⁶⁵:

È crescente la sensazione che si dovrebbe esercitare un controllo sui nostri corpi e sulle nostre condizioni sociali anziché accettare semplicemente quanto ci perviene in eredità.

La prospettiva di modificare il patrimonio genetico per determinare caratteristiche fisiche, cognitive e comportamentali porta Deitch a parlare di un passaggio dall'evoluzione darwiniana a una forma di "evoluzione artificiale"⁶⁶:

L'evoluzione del genere umano sta inaugurando una nuova fase che Charles Darwin mai avrebbe ipotizzato. Le potenzialità insite nella ricostruzione genetica possono velocemente proiettarci, oltre la naturale evoluzione darwiniana, in un regno evolutivo artificiale. La nostra società accederà presto alla sfera biotecnologica che ci consentirà di scegliere direttamente il modo nel quale desideriamo avvenga l'evoluzione futura delle speci viventi. Questa nuova fase tecno-rivoluzionariaci condurrà ben oltre l'eugenetica.

Un aspetto rilevante della riflessione di Deitch riguarda il legame tra la frammentazione del sé e l'indebolimento della razionalità. Questo slittamento verso forme di pensiero meno strutturate e più percettive, persino irrazionali, viene descritto tuttavia senza particolare allarme, come possibile risposta a un mondo che ha perso la fiducia moderna nelle soluzioni razionali e nei progetti utopici. A ciò si aggiunge la percezione di un'accelerazione tecnologica capace di generare nuove forme di instabilità e "patologie"

⁶⁵J. Deitch, op. cit.

⁶⁶Ibidem.

diffuse — biologiche, sociali, ambientali e informatiche — che contribuiscono a incrinare ulteriormente l'idea di un ordine razionale⁶⁷:

La struttura del pensiero sta mutando e sembra che così accada anche per la qualità del pensiero. I modelli ideologici stanno diventando meno razionali. Il crollo di molti sistemi ideologici gerarchici dell'era moderna e la loro sostituzione da parte di strutture alternative dialettiche ci allontana dal pensiero razionale gerarchicamente strutturato per indurci a visioni più intuitive, meno strutturate e a un modo di pensare più irrazionale. Un atteggiamento irrazionale può dunque rappresentare un approccio più adatto ad un mondo che sembra aver perduto ormai la sua fede utopistica nelle soluzioni razionali. Questo senso di irrazionalità è favorito dalla percezione che l'esplosione di nuove tecnologie possa a sua volta provocare l'esplosione di nuove patologie. Stiamo sperimentando una serie di virus apparentemente indomabili: biologici, sociali, ambientali, essi stanno contagiando anche il settore informatico. Si ha la sensazione di un avanzamento ma non di un progresso, proiettati come si è in un turbine di effetti secondari inaspettati che hanno minato la fiducia in un ordine razionale e indotto alla scelta di un modello irrazionale del mondo.

Nel complesso, tuttavia, la visione proposta da Deitch mantiene un fondo di ottimismo: la fase postmoderna, segnata dalla disgregazione del sé, viene interpretata come un passaggio transitorio. Il postumano si configura così come il possibile scenario di una futura ricostruzione dell'identità, successiva alla crisi delle certezze moderne.

⁶⁷Ibidem.

2.2. IL POSTUMANO CONTEMPORANEO

La fine del Novecento ha sancito una mutazione radicale nella percezione della corporeità, configurando il soggetto non più come un'unità biologica isolata, ma come un territorio fluido e strutturalmente permeabile. In questa fase di transizione, grazie allo sviluppo di tecniche di esplorazione sempre più microscopiche e non invasive, lo strato epidermico ha cessato di rappresentare il limite invalicabile tra interno ed esterno; il corpo, inteso nella sua complessità di tessuti, vasi e cellule, si è trasformato in un paesaggio visitabile e abitabile, che si estende nel mondo circostante attraverso l'integrazione di protesi.

Tale dimensione della corporeità si è strutturata su elementi mobili, manipolabili e potenziabili — dagli arti agli organi interni — trasformando l'individuo in un assemblaggio di “bio-oggetti” che includono trapianti, fecondazioni assistite, clonazioni e cellule staminali. Contemporaneamente, la carne si è riscoperta ospite dell'imprevedibilità dell'organico. Se la tradizione occidentale ha storicamente associato il corpo alla corruttibilità e alla malattia, tale associazione ha raggiunto il suo apice nel corso del Novecento, secolo segnato dal dilagare di crisi epidemiche e patologie infettive come AIDS, cancro, BSE e SARS. L'emergenza della patologia:

ci ha obbligato a riconsiderare il rapporto con il corpo, il sesso, il sangue, i fluidi, la morte, e la minaccia si è trasformata in un virus che trasforma la carne dall'interno, scorrendo dentro ai corpi e mettendo in una situazione di costante allarme, relazioni, incontri, scambi⁶⁸.

La risposta strategica è stata dunque il tentativo di ristabilire un controllo rigoroso sul corpo, affidandosi all'asetticità del metallo o all'immaterialità virtuale per tentare di dimenticare quanto l'esistenza umana possa essere transitoria e incerta.

A partire dagli anni Settanta — processo cresciuto vertiginosamente nei decenni successivi — la macchina ha iniziato a svilupparsi su misura del corpo, fondendosi con l'epidermide e divenendo un prolungamento degli arti, fino a farsi essa stessa corpo e rendendo l'uomo una sorta di “cyborg inconsapevole”. Questa ibridazione agisce

⁶⁸F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 42.

pervasivamente, attaccandosi alla pelle e rispondendo al tocco su una tastiera attraverso interfacce come il personal computer, il telefono portatile o le lenti a contatto, oppure diventando estensione della mente e dell'identità attraverso il virtuale, inteso come nuova finestra sul mondo.

Tale slittamento radicale ha trovato un immediato riflesso nelle arti visive, proprio mentre il mondo assisteva al dominio incontrastato del sistema neoliberista. In questa fase, la tendenza dominante è stata quella di considerare i corpi come un “rumore di fondo” che disturba la recita del potere: i corpi reali, pesanti e desideranti, sfuggono alle logiche di previsione e vengono quindi deterritorializzati, virtualizzati e ridotti a materia prima flessibile. In questo scenario, la corporeità si trasfigura in una forma di disturbo e di interferenza che sfocia nell'astrazione. In tale rarefazione estrema, i corpi dei migranti, degli apolidi, dei disoccupati e dei soggetti non conformi vengono ridotti a meri dati numerici, svuotati di ogni residuo di umanità. Sono corpi che si tramutano in ombre immateriali, tracce labili di una rappresentazione rimasta incompiuta. Mentre l'Occidente si proietta verso cliniche d'eccellenza dove l'estetica del sé viene scolpita attraverso farmacologia e trapianti, una moltitudine di altre esistenze viene espulsa dalla scena visibile. Questa metamorfosi sancisce una frattura profonda, un discrimine epocale tra un «“avanti” e un “dopo” Corpo»⁶⁹, in cui alla carne viene delegato il ruolo di penultimo baluardo di senso, in quanto ultima vestigia dell'umano.

Nonostante le immagini dei corpi inanimati che affiorano sui litorali siano ormai tragicamente integrate nell'orizzonte quotidiano, l'arte rivendica la propria capacità di “far vedere”, restituendo un volto agli invisibili e riaffermando la centralità dell'umano all'interno di un mondo simulato che ha scardinato i paradigmi della realtà.

Tale slittamento radicale nella percezione della corporeità ha trovato un immediato riflesso nelle arti visive. Mentre le ricerche degli anni Sessanta e Settanta si relazionavano ancora a un corpo dotato di un'identità biologica definita e composta di sola carne, la sensibilità successiva ha celebrato il corpo “invaso”, che si concede alle contaminazioni tecnologiche e animali ostentando la propria natura ibrida.

⁶⁹F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 17.

Artisti come Mona Hatoum e Stelarc hanno permesso al pubblico di essere risucchiato in un viaggio alla scoperta dei luoghi più remoti dell'organismo. Hatoum, artista palestinese, crea opere in cui il corpo diventa il luogo in cui si manifesta il rischio di una realtà frammentata, segnata dalle dimensioni fisiche e psicologiche dell'oppressione politica. In esso, si condensano le tensioni legate alla sopravvivenza all'interno di una società caotica. *Corps étranger*(1994) è un'installazione che consiste in una cella cilindrica nella quale lo spettatore è invitato a entrare, come in un corpo simbolico ricostruito, per confrontarsi con il suono diffuso di quattro voci e con l'immagine video — proiettata su uno schermo circolare posto direttamente a terra — dell'interno del corpo dell'artista, filmato da una micro cinepresa al suo interno.

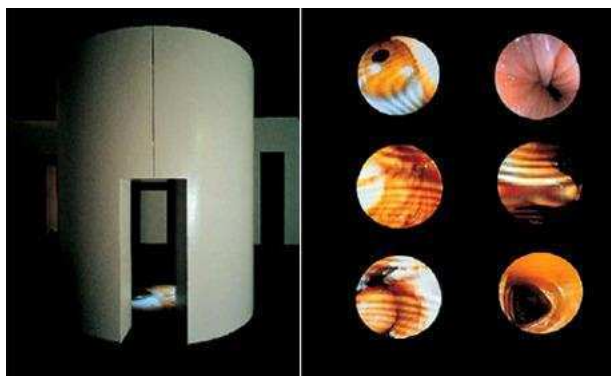


Figura 3 Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994, short films, Parigi, Centre Pompidou

Un unico piano sequenza segue una traiettoria che percorre l'esterno del corpo prima di penetrarvi, esplorandone ogni minimo dettaglio. L'artista afferma:

Si tratta della ripresa del mio corpo penetrato da un oggetto straniero [...] La cinepresa calata al mio interno è una sorta di occhio straniero che guarda dentro, che invade il corpo femminile. È lo spettacolo di uno sguardo invadente, di un viaggio sensuale, pauroso, inquietante.⁷⁰

Percepito come qualcosa di estraneo e spaesante, il corpo frammentato rimanda alla molteplicità dei luoghi che attraversano la biografia dell'artista e a un'identità vissuta come instabile e dislocata.

⁷⁰Mona Hatoum, cit. in F. Alfano Miglietti, op. cit., p.76.

Allo stesso modo Stelarc, in *Stomach Sculpture* (1993)⁷¹, trasforma l'interno del suo corpo in un'opera d'arte: servendosi di un endoscopio a fibre ottiche e di una sonda, l'artista ha introdotto nel suo stomaco una capsula di cinque centimetri per cinque millimetri, realizzata in titanio, argento e oro. Il dispositivo, progettato per aprirsi e chiudersi in tre sezioni ed espandersi all'interno, è azionato da un sistema collegato a un servomotore e governato da un circuito logico. Prima dell'inserimento, lo stomaco viene liberato dai liquidi in eccesso tramite endoscopia; la capsula viene quindi fatta avanzare e guidata attraverso un cavo flessibile e, una volta raggiunta la posizione desiderata, si apre rilasciando componenti magnetizzati che si dispongono secondo un ordine prestabilito, dando forma a una micro-scultura composta da oro, argento, titanio e acciaio.⁷² L'intero processo è documentato mediante apparecchiature video-endoscopiche, mentre l'artista - cyborg si propone come possibile anticipatore di una nuova forma di specie.

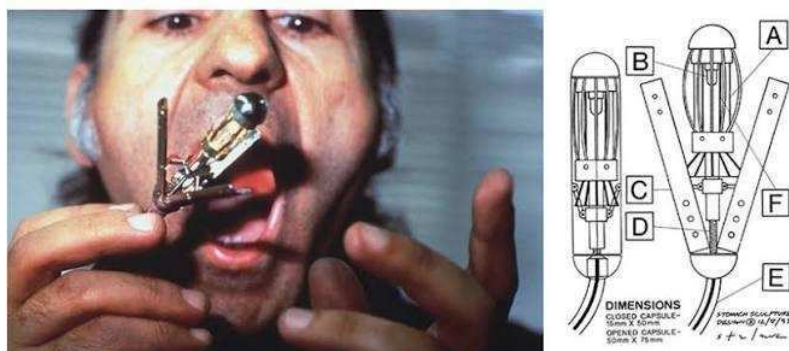


Figura 4 Stelarc, *Stomach sculpture*, 1993, titanio, acciaio inossidabile, argento e oro, Australian Sculpture Triennale, © 2024 STELARC

In questa prospettiva, il corpo è esperito come un'entità cava in cui non sussistono distinzioni tra spazio pubblico, privato e fisiologico.

Se, già negli anni Sessanta, Lucy Lippard abbozzava l'idea dell'avvento dell'obsolescenza dell'oggetto⁷³, Stelarc si è spinto oltre dichiarando l'obsolescenza

⁷¹Cfr. <https://stelarc.org/projects.php>.

⁷²Ibidem.

⁷³ L. Lippard e J. Chandler, *The dematerialization of art*, in "Art International", vol. 12, n.2, (1968), pp. 31-36.

della carne e la sua inadeguatezza biologica rispetto all'efficienza delle macchine. Il progetto dell'artista, infatti, consiste nella ridefinizione del corpo umano:

non si tratta più di perpetuare la specie umana mediante la riproduzione, ma di perfezionare l'individuo tramite la riprogettazione. Ciò che è significativo non è più il rapporto maschio-femmina, ma l'interfaccia uomo-macchina⁷⁴.

Secondo questa prospettiva, il corpo umano — biologico, composto di carne, sangue, organi e fluidi — è ormai divenuto obsoleto e, per continuare a sopravvivere, necessita di protesi e innesti tecnologici sempre più avanzati. Nella sua forma attuale, non è più in grado di confrontarsi adeguatamente con una realtà che evolve a ritmi incontrollabili. Diventa quindi necessario elaborare un programma evolutivo che, da un lato, superi secoli di pregiudizi e timori legati alla manipolazione del corpo e, dall'altro, consenta il passaggio da un'evoluzione di tipo biologico-naturale a una di carattere tecnologico-artificiale: «se il corpo può essere riprogettato secondo un'architettura modulare per facilitare la sostituzione di parti mal funzionanti, allora, posta l'accessibilità dei pezzi di ricambio, tecnicamente non ci sarebbe più alcuna ragione di morire»⁷⁵.

È dunque necessario, secondo Stelarc, iniziare a pensare al corpo come a una struttura componibile, in grado di ospitare al suo interno elementi tecnologici capaci di evolversi in maniera autonoma, sostituendo organi imperfetti, mal funzionanti e destinati al decadimento fisico. Attraverso protesi robotiche come *Third Hand* (1976–1980) o *Exoskeleton* (1997), l'artista ha ricercato una fusione totale con la tecnologia per trascendere i limiti evolutivi, fino a rendere sempre più indistinto il confine tra chi controlla e ciò che viene controllato.

⁷⁴Stelarc, cit. in F. Alfano Miglietti, op. cit., pp. 117-118.

⁷⁵Ibidem. Cfr. quanto afferma Deitch in *Post Human*: «Le potenzialità insite nella ricostruzione genetica possono velocemente proiettarci, oltre la naturale evoluzione darwiniana, in un regno evolutivo artificiale».

È interessante sottolineare come Steve Dixon abbia definito *Exoskeleton* come «un monumentale esempio di *metal camp*»⁷⁶. L'opera, infatti, consiste in un imponente robot a sei gambe, azionate pneumaticamente, sul quale l'artista si colloca in piedi su una piattaforma rotante. Sul braccio sinistro indossa un'estensione robotica e si muove nello spazio oscillando il corpo, mentre controlla via computer, attraverso proprio i movimenti del braccio, l'andatura “ragnesca” della macchina, immerso in una assordante “cacofonia di suoni pneumatici, meccanici e modulati dai sensori”⁷⁷.

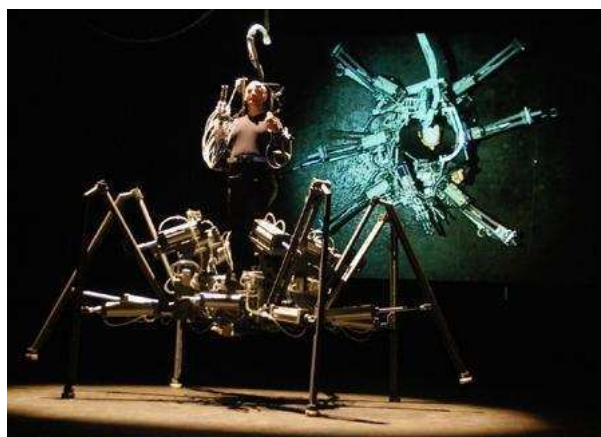


Figura 5 Stelarc, *Exoskeleton*, 1997, alluminio, acciaio inossidabile, componenti pneumatici, poliuretano e gomma, © 2024 STELARC

In particolare, nell'espressione *metal camp* il termine “metal” secondo quanto ritiene Dixon:

denota non solo la sostanza fisica impiegata dall'artista, ma anche le connotazioni di “rumoroso”, “aggressivo”, ed “espressione di resistenza” che ha nella musica e nella cultura popolare⁷⁸.

Si tratta di elementi perfettamente sovrapponibili all'ironia sagace del *camp* e alla sua attrazione per tutto ciò che è considerato innaturale, artificioso ed eccessivo. Proprio per

⁷⁶S. Dixon, *Camping About Like a Posthuman: The Aesthetics of Camp in Robot and Cyborg Performance Art*, Marcos y Marcos, Milano, 2008, p. 617.

⁷⁷Stelarc, “*From Psycho Body to Cyber Systems*”, in David Bell e Barbara M. Kennedy *The Cybercultures Reader*, Routledge, Londra, 2000, p.572.

⁷⁸S. Dixon, op. cit., p. 618.

questo motivo è possibile collocare la Cyborg & Robot Performance Art all'interno dell'estetica *camp*, in virtù dei suoi codici teatrali di artificiosità ed eccesso, e la sua celebrazione di una trasgressione “mostruosa”. Altri esempi che si inseriscono all'interno di questa prospettiva sono le opere *Them Fucking Robots*(1988) del duo canadese formato da Norman White e Laura Kikauka, e *Executive Machinery Intercourse* (1999) del performer Istvan Kantor. La prima, in particolare, consiste nella messa in scena di due robot meccanici, uno a sembianze maschili, l'altro femminili, intenti a copulare in maniera comica e violenta. Si tratta di un'opera che sintetizza perfettamente l'idea dell'attrazione provata da noi contemporanei nei confronti dell'unione di tecnologia e sessualità, idea condivisa nella performance di Kantor, definita da Dixon «un'orgia da bacchanale sovrapposta a un incubo kafkiano che ha per protagonista una macchina da ufficio impazzita»⁷⁹.



Figura 6 Norman White e Laura Kikauka, *Them Fucking Robots*, 1988, oggetti di recupero, alluminio, acciaio, motori, molle, solenoidi ed elettronica personalizzata, © 2024 DAM

Si tratta di due opere che mettono in scena due ansie contemporanee strettamente interconnesse, ovvero il “coito innaturale” tra macchine e esseri umani, che si attualizza da una parte con una crescente *umanizzazione delle macchine*, dall'altra con la *disumanizzazione degli esseri umani* di fronte alla tecnologia,⁸⁰ due forze che spingono

⁷⁹S. Dixon, op. cit., p. 619.

⁸⁰Ibidem.

l'uomo verso una graduale trasformazione *in* macchina, una vera e propria *meccanizzazione*. Inoltre, dal momento che questi cyborg non riescono ad imitare in maniera accurata le azioni umane senza tuttavia riuscirci⁸¹; i loro gesti, enfatizzati e artificiosi che esagerano l'umano senza mai divenirlo sono affini alla teatralità tipica del Camp:

la cinetica dei robot presenta lo stesso grado di auto-consapevolezza performativa del *campeggiare*, e spesso lo ricorda visivamente. Quando un robot antropomorfo si muove, o quando una persona *campeggia*, l'azione è altamente calcolata e codificata e [...] la sua esibizione è studiata e consapevole di sé. I suoi codici, la sua artificiosità e il suo scarto dalla norma sono enfatizzati.

Ecco quindi che il Camp diventa così un aspetto determinante delle performance dei robot antropomorfi.

Queste premesse hanno anticipato i lavori di Marcel.lí Antúnez Roca. In *Afasia* (1998), una rielaborazione futuristica dell'*Odissea* di Omero, l'artista appare come un cyborg, grazie a un esoscheletro composto da placche applicate al corpo, supporti per arti, una fascia metallica simile a una bandana futuristica e uno zaino tecnologico da cui si diramano cavi e fili. Sul palco con lui agiscono quattro robot, in un'interazione aggressiva e teatrale: l'artista li provoca e li incita con gesti bruschi, e le macchine rispondono attraverso suoni e movimenti, dando vita a una sorta di danza cibernetica basata su stimoli e reazioni. Ne emerge anche una dinamica competitiva e performativa, in cui Antúnez Roca assume il ruolo di maschio-guida dominante, orchestrando l'azione scenica. Parallelamente, attiva video e sequenze animate ispirate al viaggio di Ulisse, controllando l'intero dispositivo scenico tramite sensori applicati al corpo e collegati a un computer esterno. Nel corso della narrazione compaiono figure mitologiche come il ciclope Polifemo, un cavallo ligneo da cui emergono bambini danzanti e una reinterpretazione della ninfa Calipso, rappresentata in chiave kitsch. Questa sequenza visionaria ritorna, in seguito, in una scena in cui corpi nudi interagiscono in modo

⁸¹ Un altro esempio, è il *Tumbling Man*, 2001, dell'artista giapponese Momoyo Torimitsu, un enorme robot in tubi e metallo che capitombola ripetutamente in avanti, nel tentativo di rimanere in piedi.

rituale e simbolico, evocando immaginari legati alla corporeità e alla materia, fino a sfociare in una rappresentazione eccessiva e caotica.



Figura 7 Marcel·lí Antúñez Roca, *Afasia*, 1998, metallo e plastica, MECAD \ Media Centre d 'Art.

In *Afasia*, Antúñez Roca esercita un controllo totale sull'ambiente performativo, agendo come un direttore che coordina suoni, immagini e macchine attraverso il gesto. In *Epizoo* (1994), invece, il rapporto si inverte: è la tecnologia a esercitare il controllo sul corpo dell'artista. Il nome dell'opera fa riferimento alla *epizootia*, una malattia che può colpire alcune specie animali e che si trasmette tramite contagio, di cui l'azione dell'artista diventa metafora: è il contagio tecnologico subito dalla carne, e che porta alla nascita di un nuovo corpo.

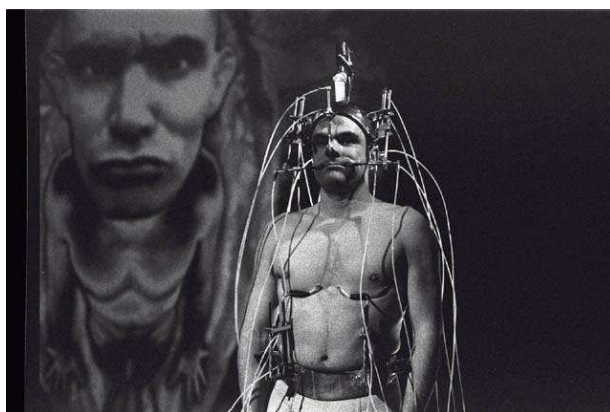


Figura 8 Marce. Lì Antúñez Roca, *Epizoo*, 1994, metallo, Bordeaux, SIGMA Festival 1995.

Si tratta di un'istallazione interattiva in cui il pubblico aziona dei meccanismi metallici connessi al corpo dell'artista attraverso leve ad aria compressa e un touch screen. Si

tratta, dunque, di una performance che presenta una fortissima *meccanizzazione* del corpo umano, una «metafora delle relazioni umane nel contatto fisico con il presente. Dopo la comparsa dell'epidemia di Aids c'è oggi una mentalità completamente diversa che investe le relazioni sessuali. È la comparsa di un altro corpo»⁸², secondo le parole di Antúnez Roca. Allo stesso tempo, *Epizoo* è anche un'opera Camp poiché mette in scena in chiave parodica l'unione feticistica tra metallo e carne, trasformandola in uno spettacolo ironico e teatrale fatto di corpi esibiti, movimenti esasperati e gestualità volutamente eccessive. Sia in *Epizoo* sia in *Afasia*, dunque, il lavoro di Antúnez Roca assume una dimensione Camp attraverso l'ironia, l'ambivalenza sessuale e un forte accento performativo, in cui anche l'identità di genere diventa centrale. In *Afasia*, per esempio, la marcata fisicità maschile dei movimenti dell'artista si alterna a gesti stereotipicamente femminili; mentre in *Epizoo*, la figura proiettata sullo schermo muta da maschile a femminile con espressioni volutamente esagerate, accentuando il carattere teatrale e artificiale della performance.

A chiudere il millennio come principale esponente di un'identità "mobile" è stata ORLAN, a sua volta fermamente convinta dell'obsolescenza del corpo. Attraverso il manifesto dell'*Art Charnel* (1992), l'artista francese ha ridefinito il corpo come un «ready-made modificato»⁸³, trasformando la chirurgia estetica in pratica artistica e la sala operatoria in un vero e proprio palcoscenico dell'identità.

ORLAN si configura come un'artista complessa e provocatoria, insieme ironica, irriverente, blasfema e iconoclasta. La sua ricerca pone al centro il corpo — inteso come carne, identità e spazio di trasformazione — in una relazione costante con la vita, dando forma a una poetica fondata sul gioco identitario e su una continua oscillazione tra reale e virtuale. Nella sua opera si intrecciano molteplici dimensioni: il corpo reale e quello

⁸² Marcel. liAntunez Roca, cit. in F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 113.

⁸³ « L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyenstechnologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer », Si veda la definizione che ORLAN dà dell'Art Charnel sul suo sito; <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [ultimo accesso 5 maggio 2026].

immaginato, il corpo vissuto ed emotivo, quello mistico e sociale, fino a configurazioni ibride e diffuse. Questi livelli non sono mai separati, ma dialogano in un sistema fluido di rimandi, citazioni e rielaborazioni, in cui il passato viene costantemente riattivato e trasformato alla luce del presente.

Più che limitarsi a rappresentare la mutazione, ORLAN la incarna: è un'artista *mutante*, impegnata in una vera e propria strategia di auto-generazione, dando forma all'affermazione di Gina Pane, secondo cui «il corpo diventa l'idea stessa, mentre prima era solo un trasmettitore di idee»⁸⁴. L'introduzione della chirurgia estetica come medium segna infatti una svolta decisiva: la performance abbandona la sua natura effimera per iscriversi stabilmente nel corpo dell'artista, diventando permanente. Il corpo si trasforma così in archivio vivente e superficie di scrittura.

A partire dal 30 maggio 1990, con l'inizio delle performance chirurgiche — riunite sotto il titolo *The Reincarnation of Saint ORLAN* o *Image/New Image* (1990-93) — il lavoro di ORLAN si configura come una delle riflessioni più radicali sulle pressioni che il sistema culturale occidentale esercita sul corpo, spesso in modo opprimente e normativo. La sala operatoria, tradizionalmente anonima e asettica, viene teatralizzata e trasformata in uno spazio scenico, mentre i media diventano parte integrante del processo artistico. Dalle prime sperimentazioni con il Minitel⁸⁵ fino ai progetti più avanzati, il corpo dell'artista tende progressivamente a smaterializzarsi, diffondendosi nello spazio virtuale e aprendo una riflessione sul rapporto tra arte, tecnologia e nuove possibilità espressive.

⁸⁴ F. Alfano Miglietti, *Rosso vivo: mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, 21 gennaio – 31 marzo 1999), Milano, Electa, 1999, p. 29.

⁸⁵ Nel 1982 crea su Minitel *Art Access Revue*, rivista telematica di arte contemporanea.



Figura 9 ORLAN, *La Réincarnation de Sainte Orlan*, 1990-93, © ORLAN

Le trasformazioni corporee sono sempre programmate e consapevoli e si collegano al tema dell'auto-affermazione, presente fin dagli inizi del suo percorso. ORLAN porta questa tensione alle estreme conseguenze, costruendo una “ripersonalizzazione” che rifiuta i vincoli dell'ereditarietà genetica e propone un modello di bellezza come progetto artificiale. In questo processo, il corpo diventa un “work in progress”, uno spazio mobile per un'identità mobile, disponibile a continue modificazioni.

Emblematico è il primo intervento realizzato a Newcastle nel 1990, in cui l'artista progetta la propria metamorfosi selezionando elementi tratti da celebri modelli iconografici della storia dell'arte: la fronte della Monna Lisa di Leonardo da Vinci, il mento della Venere di Sandro Botticelli, gli occhi della *Psiche* di François Gérard, il naso di *Diana* dalla scultura della Scuola di Fontainebleau, la bocca dell'*Europa* di Gustave Moreau, insieme ad altri dettagli rielaborati digitalmente e poi trasferiti sul suo volto. Questo processo si lega anche alle riflessioni della psicoanalista Eugénie Lemoine-Luccioni, che evidenzia la non coincidenza tra corpo e identità⁸⁶, mettendo in discussione l'idea della pelle come superficie autentica e immutabile, e capovolgendo «il principio cristiano del verbo che si fa carne in carne che si fa verbo».⁸⁷

⁸⁶ «La pelle è deludente [...]: ho una pelle d'angelo ma sono uno sciacallo; [...] una pelle di donna ma sono un uomo. Non ho mai la pelle di ciò che sono». Cfr. E. Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, Parigi, 1983, p. 95.

⁸⁷Cfr. il sito dell'artista: <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [ultimo accesso 5 maggio 2026].

Nel lavoro di ORLAN, la tecnologia non è più esterna, ma entra a far parte del corpo stesso, trasformandolo in un intreccio tra naturale e artificiale. Ogni intervento chirurgico viene documentato attraverso fotografie, video e installazioni, includendo anche materiali organici come sangue e tessuti, che diventano parte dell'opera. In questo modo, l'artista costruisce un linguaggio che agisce tanto sulla carne quanto sull'immaginario.

Questo rapporto con la tecnologia si estende progressivamente fino agli sviluppi più recenti: ne è un esempio *ORLAN-OÏDE* (2018), un robot umanoide che riprende le fattezze dell'artista e ne integra voce e linguaggio grazie all'intelligenza artificiale, configurandosi come un vero alter ego. Affinché la scultura robotica si configuri pienamente come un suo doppio, ORLAN ha registrato oltre 22 mila parole, trasferendo non solo le proprie sembianze ma anche la propria voce all'intelligenza artificiale. Il dispositivo è così in grado di interagire direttamente con lo spettatore e, attraverso due schermi collocati nelle vicinanze, instaurare un dialogo continuo che simula una conversazione con ORLAN stessa. In continuità con questa tensione verso il superamento dei limiti biologici, si colloca anche la *Pétition Contre la Mort* (2017), attraverso cui l'artista mette in discussione l'idea stessa di mortalità, aprendo a una prospettiva transumanista.

La sua ricerca si colloca all'incrocio tra antropologia, psicoanalisi, estetica e scienza, interrogando questioni fondamentali: l'identità, i tabù legati all'apertura del corpo, la ridefinizione della femminilità, il rapporto tra pubblico e privato e i limiti stessi dell'arte e del linguaggio. Le sue operazioni si inseriscono dunque nel paradigma mutazionista degli anni Novanta, anticipando il dibattito sul corpo come entità modificabile.

In questo contesto, ORLAN afferma provocatoriamente che «il ruolo del demiurgo si è spostato dall'artista allo scienziato»⁸⁸ e che «l'avanguardia non è più nell'arte ma nella genetica»⁸⁹. Già nei primi anni Novanta, si distingue, infatti, come una delle prime

⁸⁸ P. Dagen, *Orlan, artiste, pionnière de la métamorphose corporelle*, in «Le Monde», (Parigi), 22 marzo 2001

⁸⁹ Ibidem.

artiste a riflettere sul corpo mutante, concepito come una “pagina bianca” su cui ogni intervento è possibile. In opposizione all’idea di Sigmund Freud secondo cui «l’anatomia è destino»⁹⁰, ORLAN sostiene implicitamente che l’anatomia è modificabile, e quindi anche il destino e l’identità possono essere ridefiniti.

Durante le operazioni, spesso trasmesse in diretta via satellite, l’artista legge testi filosofici e psicoanalitici, dialoga con il pubblico, coordina performer e tecnici, trasformando l’intervento chirurgico in un evento complesso e multidimensionale. La sala operatoria diventa così set, spazio pubblico e luogo di riflessione condivisa, in cui ORLAN agisce simultaneamente nella carne e nella mente. Il suo corpo diventa il luogo di una mutazione che investe non solo l’individuo, ma anche il linguaggio contemporaneo e la percezione collettiva: attraverso un uso consapevole dei media — dalla televisione alla cultura visiva più estrema — ORLAN costruisce infatti esperienze che coinvolgono profondamente lo spettatore, spingendolo verso una partecipazione intensa e destabilizzante.

In particolare, la serie *Self-Hybridizations* (1998–2007) rappresenta un’ulteriore evoluzione della sua ricerca. In queste opere, la trasformazione non si iscrive più nella carne fisica, ma in quella virtuale: l’immagine dell’artista viene ibridata con elementi non organici e con modelli estetici provenienti da culture non occidentali. Ne emerge un universo complesso, in cui reale e immaginario, identità e alterità, tradizione e tecnologia si intrecciano, dando vita a nuove identità ibride e anorganiche.

Nel lavoro di ORLAN, la mutazione non riguarda soltanto il corpo individuale, ma riflette una condizione più ampia della contemporaneità: una realtà in cui i confini tra naturale e artificiale, tra fisico e virtuale, tra sé e altro da sé risultano sempre più instabili. La sua opera si configura così come un’indagine radicale sull’identità contemporanea, intesa come processo aperto, plurale e in continua trasformazione.

Il corpo diventa il luogo di confine dell’identità, uno spazio di ibridazione tra io e altro, tra culture differenti, tra reale e virtuale. Nella contemporaneità, identità e corpo non

⁹⁰S. Freud, *Contributo alla psicologia della vita amorosa* [1910-1917], in *Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1974, p. 431.

appaiono più come entità stabili, ma come processi fluidi e mutevoli, continuamente attraversati da contaminazioni culturali, tecnologiche e simboliche. In questo contesto, l'arte contemporanea individua proprio nell'identità il proprio nuovo campo di azione, trasformando il corpo in superficie di proiezione, frammentazione e metamorfosi.

È in questa prospettiva che si inserisce il lavoro di Cindy Sherman, artista che utilizza la fotografia per mettere in scena il proprio corpo, dirigendo sé stessa come attrice di ogni immagine. Sherman è contemporaneamente autrice, soggetto e personaggio: si traveste, si trucca e si trasforma continuamente, dando vita a identità multiple, frammentate e instabili:

I think of becoming a different person. I look into a mirror next to the camera. . .it's trance-like. By staring into it I try to become that character through the lens. It seems to work out, it sounds like meditation. But something happens that makes it more fun for me because I have no control over it. Something else takes over.⁹¹

Sherman si avvicina alla fotografia con un'attitudine performativa: le *Untitled Film Stills* (1977-80) sono foto di piccolo formato dove l'artista interpreta i ruoli femminili più tipici degli anni Cinquanta-Sessanta tratti dal cinema americano o dal neorealismo italiano. Sherman recupera gli schemi stereotipati della comunicazione cinematografica rappresentati come "pose" tratte da film immaginari, resi familiari per la tipicità delle situazioni e l'aspetto delle protagoniste, impersonate sempre dall'artista, tutte caratteristiche che annunciano i motivi centrali della sua ricerca: l'uso del travestimento, la parodia degli stereotipi imposti dalla società alla donna, il ricorso ad immagini mutate da un immaginario mediatico comune, l'imitazione di codici linguistici appartenenti alla cosiddetta sottocultura, lo straniamento delle ambientazioni.

⁹¹ Per approfondire il metodo di lavoro si veda la seguente intervista: : B. Sussler, Cindy Sherman, in "BOMB", n. 12, 01 aprile 1985, <http://bombmagazine.org/articles/cindy-sherman> [ultimo accesso: 7 maggio 2026].



Figura10 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14*, 1978, stampa fotografica alla gelatin d'argento, New York, MomA, © 2026 Cindy Sherman, courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

In particolare, l'uso del travestimento ricorre ossessivamente nell'opera di Cindy Sherman, più volte interpretato, oltre che come ricerca all'interno di un discorso sull'appartenenza di genere nell'ambito dei cosiddetti *queer studies*, anche come una ricostruzione dell'identità personale in continuo sdoppiamento. Sherman mette costantemente in scena una molteplicità di alter ego, dando vita a un percorso artistico ed esistenziale attraverso identità sempre diverse. In questo processo, il concetto di autorappresentazione acquista un significato più profondo: rappresentare sé stessi diventa anche un modo per riconoscersi e ridefinirsi attraverso la propria immagine.

Tra il 1985 e il 1988, Sherman realizza la serie *FairyTales and Disasters*, caratterizzata da immagini disturbanti: sangue, ferite, decomposizione e resti corporei trasformano il corpo in una presenza frammentaria e inquietante, come se fosse già vittima di una dissoluzione irreversibile. Con la serie *Sex Pictures* (1992), invece, il corpo reale dell'artista scompare quasi completamente, sostituito da protesi mediche, bambole gonfiabili e simulacri artificiali che danno vita a figure post-umane e ibride, sospese tra umano e inumano, organismo e protesi. Le immagini si costruiscono attraverso assemblaggi disomogenei di manichini, bambole e protesi anatomiche, alternati a

dettagli ravvicinati di organi genitali artificiali e a simulazioni di scene sessuali o autoerotiche che, in realtà, non hanno mai avuto luogo. Solo raramente emergono alcuni frammenti del volto dell'artista, quasi sempre celati dietro maschere.



Figura 11 Cindy Sherman, *Untitled*, 1992, fotografia a colori, Collezione Pinault, © 2026 Cindy Sherman

Nel lavoro di Sherman il corpo non coincide mai con un'identità stabile, ma diventa il medium attraverso cui rappresentare stereotipi, fantasie e paure collettive. Ogni autorappresentazione è una costruzione performativa contaminata da cinema, televisione, pubblicità e storia dell'arte. Alla richiesta di una definizione identitaria univoca, Sherman risponde moltiplicando le immagini di sé e oscillando continuamente tra maschile e femminile, vero e falso, vivo e morto, trasformando il corpo in uno spazio instabile di metamorfosi e rappresentazione.

Il tema dell'identità come costruzione fluida e mutevole, centrale nella ricerca di Sherman, trova ulteriori sviluppi nelle pratiche artistiche che mettono in discussione le categorie tradizionali di genere e sessualità. In questa prospettiva si colloca il lavoro di Urs Lüthi, tra i primi artisti ad affrontare consapevolmente la destabilizzazione dell'identità sessuale attraverso il travestimento e il gioco della transessualità.

Nel suo lavoro, il travestitismo diventa un elemento centrale di riflessione, attraverso cui l'artista insiste sulla nozione di ambiguità, alterando continuamente i ruoli e costruendo una seduzione persistente e destabilizzante. Percorrendo la strada aperta da

Duchamp con Rose Sélavy, Lüthi mette in scena un costante processo di inversione e fusione tra maschile e femminile, elaborando una dimensione androgina che si traduce in un'identità mutante e instabile:

Forse l'aspetto più significativo e creativo del mio lavoro è l'ambivalenza come tale. (...) Il risultato di questa mia indagine è il ritratto. Un ritratto che ha una sua propria esistenza e che vive al di fuori di me. Appena si spengono i riflettori. Chi lo osserva lo paragona al proprio fino a modificarsi, e sdoppiarsi... Questo è il mio contributo alla coscienza di sé, dei propri limiti, dei propri eccessi, delle proprie possibilità... e anche delle diverse realtà che vivono sotto una stessa realtà⁹².

Investigando la propria immagine in modo ironico e sensuale, Lüthi costruisce immagini fondate sulla reversibilità dei generi e sulla messa in crisi delle convenzioni identitarie e sessuali. Scrive a tal proposito Lea Vergine:

Urs Lüthi [...] si rivela straordinario nel tirar fuori le più riposte vibrazioni dell'inconscio altrui. Si consegna a noi sempre in fogge molto seduttive e, anche grazie ad una corrente telepatica, riesce a scatenare un contagio emotivo nei riguardi dello spettatore che, volente o nolente, diventa un partner che collabora, in grado di procurare un reciproco appagamento nella stessa scambievole percezione. Nessuno come Lüthi sa far uso della malia androgina, desessualizzando e sessualizzando sé e il prossimo alla stessa maniera, attraverso un'auscultazione intenta che rapina quasi i dubbi e i desideri sottratti alla coscienza⁹³.

Attraverso un raffinato intreccio tra essere e apparire, tra soggetto che interpreta e soggetto interpretato, il percorso di Lüthi si sviluppa attorno al tema del doppio, costruito mediante la propria immagine. L'artista dà così forma a un'identità fluida e ambigua, caratterizzata dalla continua compresenza di figure e identità mutevoli.

La fluidità della soggettività si contrappone così alla rigidità delle identità imposte. Farmaci, ormoni, interventi chirurgici, percorsi psicologici, istituzioni e dispositivi normativi intervengono nella definizione di corpi e identità in continua trasformazione.

⁹² Cfr. la pagina dedicata all'artista sul sito del Museo Madre Napoli: <https://www.madrenapoli.it/collezione/urs-luthi/> [ultimo accesso 7 maggio 2026].

⁹³ L. Vergine, op. cit., p.28.

È un universo fatto di menti e corpi in transito, attraversato da configurazioni identitarie multiple, fluide e mutevoli. Sono questi i soggetti che, tra gli altri, anche Nan Goldin fotografa, restituendone la vulnerabilità, l'intimità e la complessità esistenziale.

I corpi fotografati da Nan Goldin diventano spazi di trasgressione e vulnerabilità, luoghi attraversati dalla solitudine ma anche dalla ricerca di sé e dalla moltiplicazione delle identità. La sua “family” comprende uomini e donne, persone gay, transessuali ed ermafrodite, insieme ad amici malati di Aids e prostitute. Come appunti in un diario, le fotografie nascono da un impulso personale per fermare nel tempo momenti fugaci, esprimendo un profondo desiderio di restituire l'essenza emotiva della vita quotidiana. Afferma infatti l'artista che «[per me] scattare una fotografia non è un distacco. È un modo per toccare qualcuno, una carezza. Penso che si possa davvero dare alle persone un accesso alla propria anima»⁹⁴. Fin dagli anni Settanta, Goldin si fa così testimone delle trasformazioni dei corpi, dei generi e delle forme della sessualità, documentando comunità e soggettività poste ai margini dei modelli identitari dominanti.

A partire da queste esperienze e relazioni, sviluppa il suo primo grande slideshow, *The Ballad of Sexual Dependency* (1981–2022), un'opera che raccoglie e intreccia immagini della propria vita e delle persone a lei vicine, raccontando storie di intimità, violenza, identità di genere, amore e perdita.

⁹⁴Cfr. *Nan Goldin*, guida alla mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 11 ottobre 2025 – 15 febbraio 2026): <https://web-assets-hangarbicocca.pirelli.com/wp-content/uploads/2023/12/Nan-Goldin-Guida-alla-mostra.pdf> [consultato l'8 maggio 2026].



Figura12 Nan Goldin, *Twisting at my birthday party*, New York City 1980 © Nan Goldin.

Composto inizialmente da diapositive inserite manualmente dall'artista nel proiettore e accompagnato da una colonna sonora eterogenea di oltre trenta brani, il lavoro viene continuamente rielaborato e ampliato nel corso degli anni, fino a trasformarsi in una complessa presentazione multimediale di circa settecento immagini. Attraverso il ritmo, la durata e il rapporto tra immagini e suono, Goldin costruisce una narrazione visiva che si avvicina all'esperienza cinematografica.

Corpi ricombinati, ibridati e continuamente ridefiniti: Yasumasa Morimura costruisce la propria ricerca attraverso un processo di appropriazione e trasformazione delle immagini più celebri della storia dell'arte occidentale, mettendo in crisi le categorie identitarie su cui si fondano opposizioni gerarchiche come Oriente/Occidente, maschile/femminile, dominante/subalterno. Attraverso il travestimento e la messa in scena del proprio corpo, l'artista giapponese produce slittamenti identitari che destabilizzano le convenzioni culturali e aprono uno spazio critico rispetto alle definizioni autoritarie della differenza. Nelle sue opere, Morimura interviene direttamente sui grandi archetipi dell'immaginario occidentale, trasformandoli dall'interno. Emblematica è la reinterpretazione di *Olympia* di Édouard Manet: l'artista sostituisce il corpo della protagonista con il proprio, indossando un kimono nuziale e incarnando lo stereotipo della geisha giapponese. L'opera, che già nel XIX secolo aveva scandalizzato la società borghese per la presenza di un corpo nero accanto a quello bianco della protagonista, viene ulteriormente destabilizzata: al posto della donna

compare l'artista, un uomo asiatico, che altera simultaneamente identità sessuale, appartenenza culturale e codici dello sguardo occidentale.



Figura 13 Yasumasa Morimura, *Une moderne Olympia*, 2018, c-print, transparent medium, Tokyo, Mori Art Museum.

Il corpo di Morimura diventa così un corpo innestato, trasferito e modificato, luogo di una critica radicale ai rapporti tra Oriente e Occidente e alle rappresentazioni stereotipate che li accompagnano. L'artista mette in discussione l'immaginario occidentale che associa l'Occidente al maschile — forte, dominante, industrializzato — e l'Oriente al femminile — fragile, delicato, subordinato. Attraverso il proprio corpo performativo, Morimura sovverte questa costruzione simbolica e riflette sui processi culturali, politici ed economici che determinano l'identità.

In questa prospettiva risuonano le parole di Mario Perniola in *Il sex appeal dell'inorganico* (2000):

Non è vero che il pensiero occidentale sia caratterizzato dal dualismo tra anima e corpo: l'anima e il corpo si somigliano troppo per costituire veramente un'opposizione. (...) La vera opposizione non è tra anima e corpo, ma tra vita e veste.⁹⁵

⁹⁵ M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 2000, p.45.

Nel lavoro di Morimura, infatti, il corpo appare come una superficie da attraversare e rivestire, uno spazio instabile in cui identità, genere e appartenenza culturale possono essere continuamente reinterpretati e trasformati.

Questa progressiva destabilizzazione dell'identità e del corpo attraversa in maniera sempre più radicale l'arte contemporanea tra gli anni Ottanta e Novanta. Il corpo non è più percepito come unità stabile e definita, ma trascina con sé non solo carne e sangue ma anche microtecnologie, scorie nucleari, ingegneria genetica, Aids, saturazione dei media e alienazioni sessuali: «una serie di eccessi»⁹⁶, secondo le parole di Alfano Miglietti.

Le pratiche artistiche di questo periodo abbandonano progressivamente ogni concezione armonica dell'individuo, concentrandosi sulla crisi dell'identità, sulla precarietà della carne e sulla trasformazione del soggetto contemporaneo. È in questo clima che il corpo diventa il luogo privilegiato attraverso cui rappresentare trauma, alterità, mutazione e contaminazione.

Nel corso degli anni Novanta, l'attenzione di molti artisti si concentra sugli aspetti più estremi e perturbanti della realtà, e i temi della morte, del sesso e della vulnerabilità del corpo assumono un ruolo centrale. Non si tratta più di mettere in scena immagini verosimili o simbolicamente mediate, ma di esporre direttamente ciò che genera disagio, repulsione e spaesamento. L'arte di questo periodo appare attraversata da un senso diffuso di crisi e disorientamento: emergono detriti sociali, residui organici, tracce corporee e materiali di scarto, attraverso cui gli artisti indagano tutto ciò che sfugge all'ordine sociale e ai suoi meccanismi di controllo.

Se nell'opera di Cindy Sherman il corpo, pur contaminato e artificializzato, continua a imporsi come presenza costante attraverso l'autorappresentazione dell'artista, nel lavoro di Robert Gober esso appare invece negato, frammentato e solo indirettamente evocato. Il corpo sopravvive unicamente attraverso tracce, allusioni e frammenti che restituiscono il senso perturbante della quotidianità. Nell'opera di Gober il corpo diventa una presenza invisibile: non appare mai integralmente, ma si manifesta

⁹⁶ F. Alfano Miglietti, op. cit., p.37

attraverso frammenti, tracce e allusioni che evocano un'assenza inquietante. L'artista costruisce ambienti sospesi e destabilizzanti, lasciando allo spettatore gli indizi di una presenza umana ormai scomparsa. Carte da parati decorate con immagini rassicuranti di boschi, stanze domestiche silenziose e oggetti quotidiani apparentemente innocui assumono così una dimensione perturbante, come se chiunque vi si fosse avvicinato fosse stato assorbito dagli spazi stessi.

Fin dai primi lavori realizzati tra il 1978 e il 1980, Goyer presenta ricostruzioni minuziose di ambienti domestici e oggetti comuni: modellini di case spezzate o incendiate, letti dipinti di bianco, porte distrutte, cucce per cani e bagni asettici privi di ogni traccia di vita. Tutto appare immobilizzato in una condizione di vuoto e sospensione. Opere come *Slanted Playpen* (1987) o *X Crib* (1987) — culle deformate, sbilenche e inutilizzabili — evocano, attraverso l'assenza, un'infanzia segnata da incubi, costrizione e disagio. Allo stesso modo, i lavandini della serie *Drain* (1990), privati di rubinetti e scarichi, diventano oggetti impossibili da usare, simboli di una funzionalità negata.



Figura14 Robert Goyer, *Slanted Playpen*, 1987, NY, Paula Cooper Gallery, © Robert Goyer

A partire dagli anni Novanta, nelle installazioni di Goyer iniziano a emergere dalle pareti frammenti anatomici iperrealistici realizzati in cera: gambe maschili coperte di peli, piedi calzati con scarpe eleganti o sportive, arti mozzati che sembrano risucchiati dagli spazi architettonici che li contengono. Il corpo continua così a manifestarsi soltanto in forma parziale, senza mai rivelarsi completamente. Questi frammenti, sospesi tra feticcio, reliquia e protesi, non offrono mai una chiave interpretativa definitiva, ma restano aperti alle proiezioni dell'immaginario dello spettatore. Nel 1990, compare anche una figura ibrida in cera, intitolata *Untitled Torso*, metà uomo e metà donna, una sorta di corpo mutante e multigenere che suggerisce la dissoluzione di ogni classificazione identitaria stabile.



Figura15 Robert Goyer, *Untitled Torso*, 1990, beeswax, pigment, and human hair, Collection SFMOMA, © Robert Goyer

L'intero lavoro di Goyer ruota dunque attorno a un corpo evocato attraverso ciò che lo circonda: stanze, abiti, scarpe, oggetti e residui diventano le tracce materiali di una presenza assente. Il corpo non coincide più con una forma riconoscibile e compatta, ma con ciò che manca, con ciò che resta ai margini della visibilità, trasformandosi nel luogo di una tensione costante tra memoria, desiderio, trauma e rimozione. Ne deriva un

universo mai apertamente macabro o spettacolare, ma attraversato da una tensione costante, che richiama i rapporti complessi tra memoria, desiderio, trauma e morte: «proprio mentre interroga le ragioni del desiderio, Goyer considera anche la natura della perdita. In effetti rielabora l'estetica surrealista del desiderio, fortemente eterosessuale, in un' arte della melanconia e del lutto, qui con una sfumatura omosessuale, un' arte di perdita e sopravvivenza nell'età dell'Aids»⁹⁷.

In questo contesto, il riferimento all'Aids assume un ruolo centrale nel ridefinire il rapporto tra corpo, identità e paura sociale. In senso stretto, l'Aids non indica una singola malattia, ma una condizione clinica le cui conseguenze si manifestano attraverso diverse patologie. Come osserva Susan Sontag, l'Aids possiede una «duplice genealogia metaforica. Visto come microprocesso viene descritto come il cancro: un'invasione. Quando l'attenzione si focalizza invece sulla trasmissione della malattia, si evoca una metafora che richiama alla memoria la sifilide: la contaminazione»⁹⁸. Per descriverlo si ricorre infatti a un linguaggio militare fatto di "invasione", "mobilitazione" e "difesa immunitaria", alimentando una narrazione segnata dalla paranoia politica e dalla paura del contagio.

Accanto alla dimensione medica, l'Aids assume però anche un forte significato morale e sociale: non viene percepito soltanto come malattia, ma come conseguenza di comportamenti considerati devianti. Susan Sontag sottolinea infatti che «con l'Aids, la vergogna è legata a un'imputazione di colpa (...) la malattia rende esplicita un'identità che avrebbe potuto rimanere nascosta (...) simbolo di una "decadenza morale", dei rischi legati allo scambio».⁹⁹ L'Aids diventa quindi la metafora di una minaccia collettiva che separa identità considerate normali da identità percepite come estranee o pericolose.

⁹⁷ Y.A. Bois, B. Buchloh, H.Foster, R. Krauss, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, trad. it. di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2006, p.646.

⁹⁸ Susan Sontag, cit. in F. Alfano Miglietti, op. cit., pp. 87-88.

⁹⁹ Ibidem.

Tale esperienza contribuisce dunque a rendere definitivamente evidente la fragilità dei confini che definiscono il soggetto contemporaneo. Il corpo, esposto al contagio, alla contaminazione e alla trasformazione, smette di coincidere con un'entità autonoma e autosufficiente, rivelandosi invece come uno spazio attraversato da relazioni biologiche, tecnologiche, sociali e simboliche. In questo scenario, la crisi prodotta dalla malattia non riguarda esclusivamente la sfera sanitaria, ma investe più profondamente le categorie attraverso cui la modernità occidentale aveva costruito l'idea di identità, integrità e normalità. Le pratiche artistiche analizzate mostrano infatti come il corpo postumano emerga proprio dalla dissoluzione di tali certezze: un corpo ibrido, instabile, vulnerabile e continuamente ridefinito dal rapporto con l'alterità. La contaminazione — biologica, tecnologica o culturale — non appare più come un'anomalia da espellere, ma come la condizione stessa dell'esistenza contemporanea. È a partire da questa ridefinizione radicale del corpo e del soggetto che il paradigma postumano si afferma come uno dei principali strumenti interpretativi della contemporaneità.

CAPITOLO 3. PIERRE ET GILLES (CASO STUDIO).

3.1 IL CORPO COME ICONA: TEATRALITÀ, MESSA IN SCENA, ARTIFICIO.

L'analisi condotta nei capitoli precedenti sulla crisi dell'umanesimo e sull'estetica Camp trova una delle sue massime espressioni nel lavoro del duo francese Pierre et Gilles. Tuttavia, per comprendere la radice della loro poetica, è necessario volgere lo sguardo verso le rivoluzioni estetiche degli anni Settanta, periodo in cui il corpo ha iniziato a essere percepito come un territorio di sperimentazione radicale e di mutazione identitaria.

È proprio attorno agli anni Settanta, infatti, che si affacciò sulle scene musicali il *glam rock*, genere musicale che proponeva un'*estetica della stranezza*: maschere, make-up, tinture per capelli, tacchi alti e costumi esagerati che provocarono un'alterazione e fusione tra i generi maschile e femminile. Questa corrente introdusse i contorni di un futuro disumanizzato attraverso personaggi sessualmente ambigui, misti e multisessuali, che apparivano come flash urtanti e disparati, incarnati ad esempio da artisti come Lou Reed, Iggy Pop e, soprattutto, David Bowie.¹⁰⁰ Incertezza, ermafroditismo, travestitismo, bisessualità e omosessualità emersero come espressioni sovversive dell'ambiguità della sessualità e dell'identità maschile.

Le culture giovanili venivano dunque messe di fronte ai segni mutanti e inafferrabili — visibili nella musica, nei vestiti e nei corpi dei loro miti — di una alterazione dell'identità: il *glam rock* si fece precursore della crisi di una sicurezza sessuale maschile da sempre rispettata, che iniziava a contaminarsi con le ambiguità di un futuro popolato da individui mutanti.

¹⁰⁰ “Uno dei più grossi successi glam negli Stati Uniti è *Walk On The Wild Side* di Lou Reed, noto tributo all'atmosfera della Factory di Andy Warhol che contiene riferimenti a sesso orale, travestitismo, prostituzione, droga. *I Wanna Be Your Dog* di Iggy & The Stooges è un'ode al masochismo, e molte canzoni di Alice Cooper sono invischiate col sadismo e con immagini di caos debosciato, come l'apocalittica distruzione cantata in *School's Out*” (J. Cornell, cit. in A. Fresia, op. cit., p.76).

I costumi sgargianti del *glam rock* nascono anche dall'iconografia appariscente di drag queen, transessuali e travestiti, tutta paillette, piume di struzzo e colori fluorescenti, evidente, giocosa e spettacolare «come in uno show per turisti a Broadway»¹⁰¹. La “normalizzazione” della cultura gay e trans è naturalmente un processo articolato, che si sviluppa attraverso diversi livelli e nel corso di un lungo periodo storico. Sebbene come alternativa strutturata alla società eterosessuale l'identità e l'espressione gay fossero già state formulate ben prima dei moti di Stonewall del 1969, è soprattutto dagli anni Settanta che esse iniziano a occupare uno spazio centrale nel dibattito culturale, attraversando progressivamente l'intero panorama della cultura pop, “dai Village People a *La Cage aux Folles* fino a RuPaul”¹⁰². Una delle sue manifestazioni più significative, in particolare, si riscontra nella sua penetrazione in contesti in cui la presenza di codici gay non era stata fino a quel momento riconosciuta esplicitamente (come ad esempio nell'uso sempre più diffuso della nudità maschile nella pubblicità), oppure viene riassorbita e reinterpretata all'interno dell'immaginario della cultura dominante, “come nel caso di figure pubbliche quali la cantante K.D. Lang o il regista Derek Jarman”¹⁰³. Attraverso la valorizzazione di uno stile *flamboyant*, di una comunicazione diretta e spesso ironica e di una particolare acutezza espressiva (tutte caratteristiche d'altronde in forte legame con la sensibilità Camp) la crescente visibilità della cultura queer nella società ha favorito la possibilità di rafforzare connessioni e forme di solidarietà tra uomini gay, lesbiche e altri gruppi la cui presenza sociale è insieme riconosciuta e contestata.

È proprio da questa stessa matrice visiva che nascono le opere di Pierre et Gilles, una coppia di artisti francesi che lavora insieme dal 1976:

We met at a party in Paris. Pierre was a photographer, Gilles was a painter. We fell in love and became inseparable. We brought things out in each other. We were different, but complementary. We got on so well that our work gradually overlapped and blended together. It just felt better that way: everything was so

¹⁰¹ F. Alfano Miglietti, op. cit., p.50.

¹⁰² D. Cameron in *Pierre et Gilles. The Complete Work*, Colonia, Taschen, 1993, p. 35.

¹⁰³ Ibidem.

much more natural, we enjoyed ourselves more and we discovered so many new things. We couldn't work separately any more. Our life and our work have become one.¹⁰⁴

Il loro metodo è una sintesi di linguaggi: Pierre fotografa, mentre Gilles interviene successivamente sulle immagini, dipingendoci sopra. Questo procedimento si ritrova sia nei primi lavori pubblicitari sia nelle copertine di album per artisti come Étienne Daho, Amanda Lear, Lio, Nina Hagen e altri, così come nelle copertine di riviste (tra cui *Façade*, *Gai Pied*, *Frankfurter Allgemeine*, *Tempo*) e nelle loro opere più “artistiche”, in quanto esposte in galleria. Pierre è fotografo e Gilles è pittore, ma nessuno dei due mezzi prevale mai sull’altro, ed è difficile capire, nelle loro immagini, cosa provenga dalla pittura e cosa dalla fotografia: nella poetica del duo entrambe le arti si intrecciano in modo così perfetto che ciascuna riesce ad assumere le caratteristiche attribuite all’altra, come se il potere tradizionalmente meccanico e mimetico della fotografia avesse assunto gli aspetti mutevoli e voluttuosi della pittura, e viceversa («il pennello di Gilles conferisce spesso alle immagini una dose supplementare di “realtà”, mentre le fotografie di Pierre portano con sé un ulteriore velo di idealizzazione», afferma Bernard Marcadé¹⁰⁵).

¹⁰⁴ *Pierre et Gilles*, intervistati da Laura Masserdotti in “Virus”, Milano, marzo 1996.

¹⁰⁵ B. Marcadé in *Pierre et Gilles. The Complete Work*, Colonia, Taschen, 1993, p. 5.

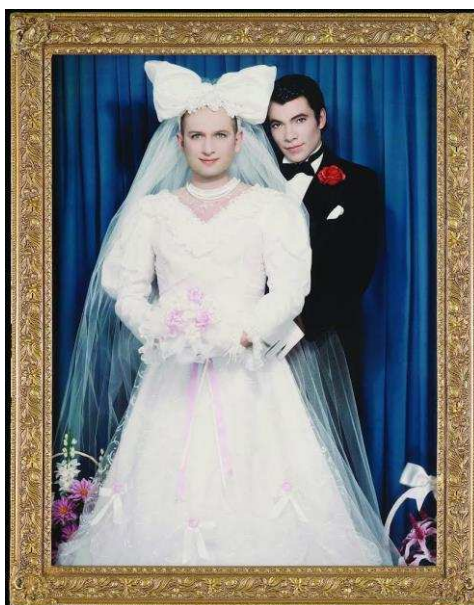


Figura 16 Pierre et Gilles, *Les Mariés*, 1992, fotografia dipinta, acquistata nel 1993 © Pierre et Gilles

Pierre et Gilles propongono opere con un taglio scelto nella pubblicità, nei fotoromanzi, nelle riviste gay, negli estremismi visivi delle comunità transessuali e nell'iconografia da *bordello patinato hollywoodiano*. Il grottesco, lo stile fluorescente e una dimensione eccessiva e neobarocca sono prodotti di immaginazioni spettacolari e popolari, e gli artisti plasmano un'estetica al tempo stesso "pop" e "transgender" situata in una zona intermedia che attraversa sia la cultura popolare che l'arte colta, ed esibendo al contempo uno stile *risolutamente gay*¹⁰⁶. Tutto questo avviene attraverso un uso sistematico del passato come materiale da rielaborare: pur mantenendo un'identità dichiaratamente omosessuale, la loro produzione attinge liberamente ai modelli del Rinascimento e del Barocco, così come alle convenzioni visive dell'Ottocento, degli anni Venti, Cinquanta e persino Settanta. Tutto è confuso e luccicante come le confezioni di cioccolatini, di caramelle e di profumi dolciastrici, lo "schermo finto e malato"¹⁰⁷ di un mondo plastificato, fatto di cuoricini, stelle e nuvole, l'immaginario estrapolato dal kitsch di una *umanità della bassa stagione*.

¹⁰⁶ M. Yve, *Représentations alternatives du corps gay et queer dans l'Œuvre de Pierre et Gilles*, Contemporary French and Francophone Studies, vol.12, n.1, pp. 63-78, 2008.

¹⁰⁷ F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 51

Questa *poetica dell'artificio* si ritrova perfettamente nelle due serie *La Création du Monde* e *Paradis* (1981), opere che rimandano direttamente all' Età dell'Oro delle origini mitiche dell'uomo, un Eden terrestre al riparo dal dolore e dalla miseria. Tuttavia, l'operazione compiuta dal duo non è mossa dalla nostalgia di una felicità perduta, bensì dal «mistero della *ri-creazione* ottenuto attraverso il puro artificio»¹⁰⁸.

Nelle scene sottomarine, ad esempio, l'acquario usato come sfondo è appena mascherato; i paesaggi lussureggianti ed esotici devono più ai giardini giapponesi in miniatura e alle decorazioni natalizie che non a «realistiche imitazioni di foreste vergini». ¹⁰⁹Tutti i personaggi che popolano queste ambientazioni oniriche presentano uno sguardo neutro, inespressivo, che denuncia la convenzionalità dell'Eden rappresentato; dietro questa superficie non si cela alcuna trascendenza, ma il semplice desiderio di permettere allo spettatore di leggere la personalità del modello, il quale rimane rigorosamente al centro del processo artistico. L'ambientazione, infatti, fornisce solo uno sfondo deputato a glorificare ciò che gli artisti provano per queste persone, famose o sconosciute («the people we photograph are all different, famous or unknown. Their personalities, and our love for them, cast a spell on us and bring their stories to life in us... We are like reporters going to another world and returning with pictures of people we've met there. It's an imaginary world parallel to the one that already exists...»¹¹⁰).

Uno degli esempi più interessanti in questo senso è *Adamo e Eva* (1981), opera che raffigura la coppia biblica come due adolescenti nudi, sognanti e intenti a tenersi per mano: si tratta di un'immagine significativa perché Pierre et Gilles «sembrano essere interessati esclusivamente allo stato pre-caduta dei loro soggetti»¹¹¹.

¹⁰⁸ B. Marcadé, op. cit., p. 5.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Pierre et Gilles, *Pierre et Gilles*, Köln, Taschen, 1993, p. 38.

¹¹¹ D. Cameron, op. cit., p. 37.



Figura 17 Pierre et Gilles, *Adam et Eve* (Eva Ionesco et KévinLuzac), 1981, fotografia, cibachromeprint, Germania, © Pierre et Gilles

In questo universo non trovano spazio né il peccato né la redenzione: resta soltanto il piacere e la piena realizzazione del desiderio.

Alcune immagini di questa serie, dall'apparenza paradisiaca, introducono però allo stesso tempo la presenza della morte: in *La Noyade* (1983), Patrick Billy, il protagonista, giace come addormentato in una sorta di bara d'acqua fiabesca, richiamando l'*Ofelia* di Millais, mentre Zuleika, la bellissima donna dai capelli rossi, gli si china accanto con uno sguardo distante; in *Catherine en larmes* (1983), le lacrime di Catherine Jourdan esprimono un'emozione ambigua, sospesa tra bellezza e dolore, mentre in *Catherine blessée* (1983) la macchia di sangue sulla tempia della donna acquista una qualità quasi irreale, suggerendo una condizione ambigua e sospesa: nonostante il titolo, infatti, resta dubbio se la figura sia viva o morta, o persino se si tratti di un essere umano o di una scultura. Queste ambiguità proseguono in *Elvis my Love* (1994), dove un giovane somigliante a Elvis è steso su un prato con una pistola in mano, lasciando irrisolta l'interpretazione tra suicidio e posa. Gli animali di plastica che lo circondano accentuano inoltre un'atmosfera sospesa tra fiaba e inquietudine

lynchiana¹¹². Il fatto che la morte non assuma in queste opere un vero valore tragico, e che rimanga una tema accennato ambigualmente sottolinea dunque l'importanza dell'artificiosità nella costruzione dei *tableaux* di Pierre et Gilles.

La serie *Plaisirs de la forêt* (1996) raccoglie ulteriori elementi che attraversano la poetica di Pierre et Gilles.

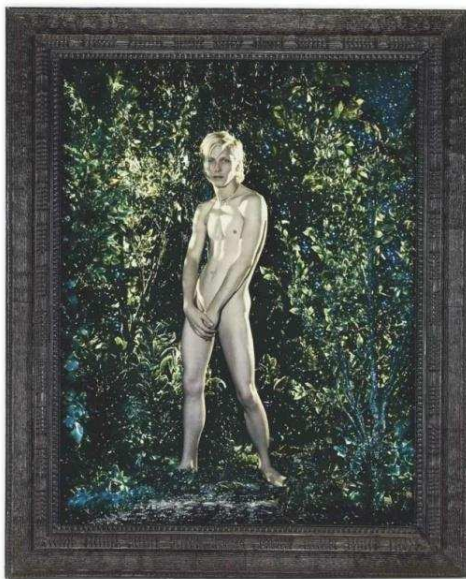


Figura 18 Pierre et Gilles, *Les plaisirs de la forêt* - (Eric Daman), 1996, fotografia dipinta, opera unica, © Pierre et Gilles

La foresta, infatti, appare come luogo ambivalente per eccellenza: spazio di incanto e di paura infantile e perturbante, popolato da fate e streghe, rifugio e territorio dello smarrimento, teatro di apparizioni e sparizioni, di segreti e di riti di passaggio, una vera e propria fantasmagoria visiva, «che richiama modelli come *La Bella e la Bestia* e *Orfeo* di Jean Cocteau, o *Peau d'Âne* di Jacques Demy»¹¹³, ma in cui le componenti religiose ed erotiche risultano più esplicite. Le figure emergono come apparizioni simboliche (corpi ibridi tra umano e natura, o incarnazioni di archetipi mitici e religiosi), immerse in scenari in cui desiderio, trasformazione e martirio si intrecciano, e la sofferenza assume una dimensione estetica e quasi sacra.

¹¹² B. Marcedé, op. cit., p. 6.

¹¹³ Ibidem.

Emblematico a tal proposito è *Le Triangle rose* (1993), una doppia evocazione che richiama la persecuzione degli omosessuali nei campi di sterminio nazisti da un lato e allegoria dell'ecatombe dovuta all'Aids dall'altro, ma senza adottare tuttavia un registro unicamente militante: la ferita dell'identità non cancella infatti la persistenza di una bellezza idealizzata.

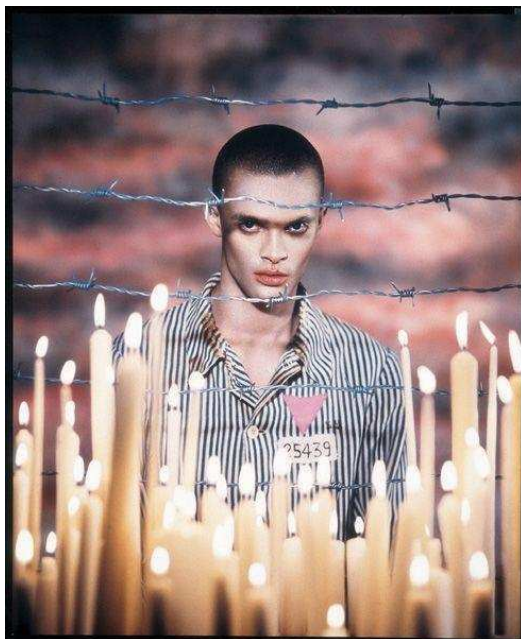


Figura 19 Pierre et Gilles, *Le triangle rose* (Laurent Combes), 1993, fotografia dipinta, opera unica, © Pierre et Gilles

Lo sfondo è rosa e segnato da nuvole di fumo nero; il corpo del giovane, che si intuisce fragile ma bellissimo, scompare sotto una giacca a righe su cui è cucito un triangolo rosa (segno distintivo dei deportati per omosessualità), mentre in primo piano si erge una moltitudine di ceri accesi in memoria degli scomparsi. Non è dunque la decadenza a essere messa in scena, quanto piuttosto una sofferenza che si carica di una dimensione sacrale, avvicinandosi all'iconografia dei santi e dei martiri.

Lontani dall'essere semplici espedienti retorici, le ambiguità di Pierre et Gilles appartengono a una concezione emotiva dell'arte, libera da ogni esigenza di realismo o purezza; nel loro universo, "bello" e "brutto", "vero" e "falso" convivono senza opposizioni nette, facce indistinte della stessa medaglia, e la scelta di rappresentare il "bello", il glamour e persino il kitsch assume anche un valore morale, opponendosi

all'idea modernista di un'arte autonoma e separata dalla cultura popolare.¹¹⁴ Pierre et Gilles assorbono immagini come sensori del proprio tempo: le loro opere non riflettono soltanto la moda e l'immaginario degli anni Ottanta, ma li producono e li contaminano. In questo continuo intreccio di linguaggi — tra fotografia e pittura, sacro e popolare, celebrità e anonimato — emerge una visione molto vicina alla corrente postumana, in cui identità, corpi e simboli perdono stabilità e diventano superfici ibride, costruite attraverso contaminazioni culturali, mediatiche e artificiali.

Il mondo di Pierre et Gilles vive dunque di contaminazioni continue, in cui “tutto sembra essere soggetto a una sorta di contagio generalizzato¹¹⁵”: *Vierge Marie* (1988), *Saint Sébastien* (1987) e *Saint Pierre Julien Eymard* (1989) uniscono estetica religiosa e artificio pop; *Le Bouquet d'amis* (1988) e *Les Amoureux de Paris* (1990) evocano scenografie da luna park di altri tempi; *La Sainte Famille* (1991) dialoga con l'universo hippie, *Le Petit Communiste* (1990) richiama i manifesti sovietici, così come *Le Garçon attaché* (1993) e *Nina* (1993) mescolano immaginario bondage e melodramma kitsch.

«Sebbene questo gioioso matrimonio tra mondi apparentemente contraddittori destabilizzi effettivamente gerarchie e convenzioni consolidate, la destabilizzazione avviene nel cuore stesso delle convenzioni»¹¹⁶: Pierre et Gilles non mettono in discussione gli stereotipi ma li amplificano, li teatralizzano e li trasformano in immagini volutamente artificiali. È proprio questa esasperazione che avvicina la loro ricerca all'estetica Camp, fondata sul gusto per l'eccesso, il travestimento e la spettacolarizzazione del cliché. Santi, marinai, dei indù, clown e figure popolari derivano direttamente dall'immaginario di massa — cartoline, poster, riviste adolescenziali o pornografia — ma, attraverso colori saturi, pose enfatiche e dettagli decorativi, diventano icone sospese tra parodia, devozione e artificio.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ivi, p.7.

¹¹⁶ Ibidem

È ancora Marcedé a definire l'arte del duo come “un'arte del colportage¹¹⁷”, e cioè “della diffusione ambulante delle immagini”: opere come *Aladin* (1993) o *Jeff* (1991) nascono da un flusso visivo-collettivo in cui le origini si perdono e tutto diventa citazione, travestimento e ripetizione. Anche i personaggi celebri — Lio in *La Madonne au cœur blessé* (1991), Catherine Deneuve in *La Reine blanche* (1991) o Christian Boltanski come *Saint Vincent de Paul* (1989) — appaiono come immagini pubbliche portate “alla seconda potenza”, trasformate in allegorie artificiali e sentimentali del nostro immaginario contemporaneo.

Per Pierre et Gilles, la realtà è quella filtrata dalle immagini dei mass media e riflessa nello spazio domestico che costruiscono; consapevoli di quanto sia illusorio pretendere di cogliere la “verità” delle cose, scelgono di soffermarsi sulla superficie, sugli effetti visivi e sull'artificio, adottato come protezione. Digni eredi di Oscar Wilde, che in *The Importance of Being Earnest* affermava che “essere naturali è una posa così difficile da mantenere!”, Pierre et Gilles usano consapevolmente illusione e finzione ai propri scopi, e proprio per questo non ingannano; il trucco e l'eccesso decorativo diventano così una forma di “imbalsamazione” del reale, quasi a scongiurare una minaccia latente.

Christian Boltanski colse bene questa dimensione quando scrisse:

At first glance it seems simple: Pierre et Gilles make photographic images. Photography is usually seen as an image of the reality, recording the truth of the moment. But Pierre et Gilles know that reality is sad and frightening, and they have decided to go to a better place-anywhere but here. Nothing is ugly in this place where beautiful women and children inhabit landscapes made from cardboard and stage machinery. To protect themselves-and us-they have made a world that is at last liveable. And in retouching the truth to make it more beautiful, Pierre et Gilles have themselves become an image, like a pair of music-hall duettists.¹¹⁸

¹¹⁷ Ivi, p. 8.

¹¹⁸ C. Boltanski, *Pierre et Gilles*, Colonia, Taschen, 1993, p.76.

L'immaginario del duo resta vicino all'infanzia e alla cultura popolare, amate senza distanza critica, senza andare alla ricerca di significati nascosti: ciò che appare coincide con ciò che è.

Ogni aspetto dell'apparato artistico di Pierre et Gilles sembra mirare a sospendere le coordinate di spazio e tempo: dall'illuminazione ai decori, volutamente artificiali, fino all'uso sistematico e dichiarato di materiali sintetici. Come si è osservato precedentemente, tutto questo contribuisce anche a tenere lontana l'idea della morte, che tuttavia riaffiora nelle immagini sotto una forma indiretta, quasi involontaria, filtrata dall'idealizzazione. Le opere appaiono infatti *eccessivamente perfette*: ambienti *troppo* costruiti, figure femminili *troppo* belle, ragazzi *troppo* irreprensibili. Questo "troppo" se da un lato avvicina le opere all'estetica Camp e al suo amore per l'artificio e l'eccesso, dall'altro diventa un segnale ambivalente, una sorta di minaccia latente. Nei giovani naufraghi della serie *Les Naufragés* (1985–1987), ad esempio, il sonno sembra indistinguibile dalla morte: i corpi potrebbero essere semplicemente addormentati oppure già annegati e restituiti dal mare alla spiaggia. Morte e riposo vengono così rappresentati in modo profondamente ambiguo. Attorno a loro compaiono reti da pesca, bambole spezzate e altri relitti, come se il mondo li avesse abbandonati insieme a questi oggetti. Eppure, allo stesso tempo, i ragazzi si consegnano allo sguardo degli artisti e al desiderio dello spettatore.

In una fase precedente, Pierre et Gilles tendevano a evitare con cautela la rappresentazione diretta della sessualità. L'eros implicito delle prime opere si inseriva in una tradizione illustrativa cauta e ambigua; opere più recenti, come *Lola* (1992) e *Le Garçon attaché* (1993), affrontano invece questi temi con minore prudenza. Tale cambiamento è legato sicuramente all'impatto dell'epidemia di Aids, che ha modificato profondamente il modo di concepire amore e sessualità, imponendo nuove forme di relazione con il corpo e nuovi linguaggi dell'erotismo. In questo contesto, le immagini di Pierre et Gilles partecipano, a loro modo, a una trasformazione più ampia. Non è infatti privo di significato che "i cosiddetti tratti sessuali secondari occupino sempre più

il centro della scena, e che vi sia una forte rinascita della teatralità sadomasochista”¹¹⁹: analogamente alla libertà nel mescolare generi estetici, Pierre et Gilles giocano anche con le identità di genere dei modelli. Maschile e femminile, omosessuale ed eterosessuale, si sovrappongono attraverso il travestimento, che mette in crisi i sistemi convenzionali di identificazione e moltiplica le possibilità di riconoscimento. Il genere viene così sottratto a una presunta naturalità.

Questi temi attraversano costantemente l’opera di Pierre et Gilles, ma senza assumere un carattere politico o militante. Pur riconoscendosi in un contesto culturale queer, e pur condividendo un legame con una comunità che incide sempre più sull’estetica contemporanea, gli artisti non cercano di costruire un linguaggio esclusivo per essa:

there is a gay aesthetics, because there is a gay sensibility...but this aesthetics must also speak to others, just as others speak to us. Art must go beyond all that, it must speak to everyone, without hiding itself.¹²⁰

Anche quando raffigurano figure chiaramente riconducibili all’immaginario queer, celebri o anonime che siano, le immagini di Pierre et Gilles non si rivolgono unicamente a una comunità circoscritta, ma si aprono a un pubblico più ampio. Proprio questa capacità di trascendere i confini identitari e di parlare a chiunque costituisce uno degli aspetti più significativi della loro poetica.

Nei corpi idealizzati e sublimati messi in scena dagli artisti si manifesta infatti quello che Mike Yve definisce un processo di «invenzione collettiva di sé»¹²¹, intendendo l’idea che l’identità non sia una realtà stabile, naturale o esclusivamente individuale, ma una costruzione dinamica che prende forma attraverso immagini, modelli culturali condivisi, relazioni sociali e pratiche di riconoscimento reciproco. L’individuo, in altre parole, costruisce la percezione di sé anche attraverso le rappresentazioni elaborate dalla comunità di cui fa parte, e nelle fotografie di Pierre et Gilles questo processo si rende particolarmente evidente. Le loro opere presentano una costellazione di figure maschili

¹¹⁹ Ivi, p. 11.

¹²⁰ Pierre et Gilles e P. Williams. “Interview with Pierre et Gilles”, in “Scene”, Londra, 1996.

¹²¹ M. Yve, op. cit., p. 77.

sensuali, idealizzate e spesso legate all'universo gay, che funzionano proprio come superfici di proiezione e identificazione. Chi osserva queste immagini può riconoscersi in esse non perché vi ritrovi una rappresentazione fedele della propria persona, ma perché vi scorge un'immagine desiderata, immaginata o fantastica di sé. Le fotografie diventano così strumenti di costruzione identitaria, capaci di trasformare il desiderio individuale in un'esperienza condivisa di riconoscimento e appartenenza.

3.2 LA “GALLERIA DEI SANTI”: UN’ICONOGRAFIA POSTUMANA TRA SACRO E PROFANO.

“Quello di Pierre et Gilles è un universo in cui ogni immagine è congelata, un fermo-immagine, come le figurine dei santi, le bolle di vetro con la neve finta e i souvenir delle città. Spregiudicati e dissacratori, presentano il culto della personalità: si deve essere belli, star, santi, cantanti pop, oppure dio”¹²²: la *Galleria dei Santi* di Pierre et Gilles è ispirata ai ritratti e alle storie della tradizione sacra, riprendendo con precisione i dettagli della vita e del martirio dalle immaginette parrocchiali. Tuttavia, i corpi che gli artisti restituiscono non sono insanguinati, agonizzanti o emaciati come nella tradizionale iconografia popolare, ma "corpi paradisiaci", nei quali sono evidenti soprattutto i sottointesi sessuali. I santi di Pierre et Gilles volgono lo sguardo puro verso il cielo, in estasi, illuminati da Dio: sono splendidi, e incarnano la trasformazione del santo in popstar, in divo, in immagine di successo. Pose languide, vestiti glamour, espressioni seducenti e corpi levigati indicano le ferite del martirio su volti, torsì e membra depilate e truccate, che emergono dalle pieghe eleganti di tonache ben stirate. Corpi immersi in scenari sfavillanti che traboccano di rose finte, nuvole e tramonti infuocati.

Non sorprendentemente, la serie più efficace di Pierre et Gilles è proprio *Les Saints* (1988), in cui “il catalogo di attributi dei santi tipico dello scolaro cattolico viene trasformato” — con un’intensità da album *glam rock* — “in uno spettacolo che è al tempo stesso stranamente devoto e gioiosamente blasfemo”¹²³. Ciò che rende questa serie particolarmente efficace, tuttavia, va oltre la semplice rielaborazione dell’iconografia religiosa e investe una questione più profonda: la riappropriazione, da parte di artisti e soggetti omosessuali, di uno spazio figurativo dal quale l’espressione del desiderio è stata storicamente esclusa, quando non apertamente censurata e relegata a tabù.

¹²² F. Alfano Miglietti, op. cit., p.51.

¹²³ D. Cameron, op. cit., p. 38.

All'inizio, per lo spettatore è difficile capire perché le immagini del 1988 di *San Sebastiano* o *Santa Teresa* possano essere considerate inopportune, finché non si comincia a intuire che la motivazione di Pierre et Gilles nel creare questa serie è stata quella di ricostruire, da adulti, la risonanza emotiva che queste stesse immagini avevano per loro da bambini. Particolarmente significativa è proprio la figura di San Sebastiano, uno dei santi più frequentemente reinterpretati dagli artisti — oltre che saldamente legato all'immaginario gay¹²⁴.

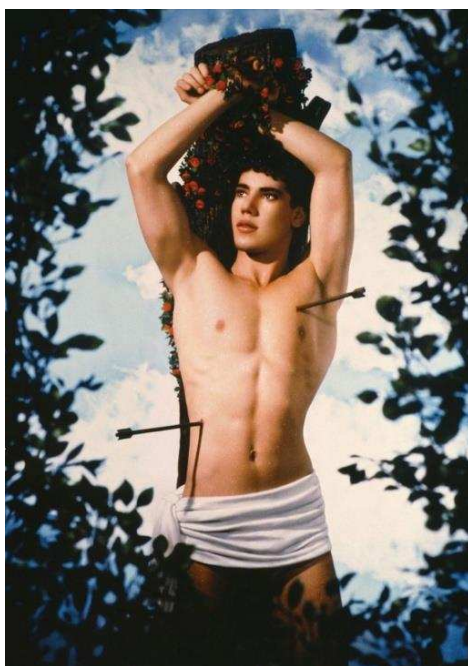


Figura 20 Pierre et Gilles, *Saint Sébastien* (Boubdallah Benkamla) 1990, fotografia dipinta, opera unica, Galerie Jérôme de Noirmont © Pierre et Gilles

¹²⁴Ricordiamo che la tradizione agiografica presenta san Sebastiano come uno dei favoriti degli imperatori romani Diocleziano e Massimiano. Convertitosi al cristianesimo, Sebastiano, comandante della prima coorte degli arcieri imperiali, sfruttò il proprio ruolo per diffondere la nuova fede e convertire numerosi pagani. Quando la sua attività venne scoperta, Diocleziano ne ordinò l'arresto e la condanna a morte. Secondo il racconto tramandato da Jacopo da Varagine nella *Legenda Aurea*, il santo fu legato in una pianura e trafitto da una pioggia di frecce, tanto da apparire simile a un istrice. Creduto morto, venne abbandonato dai suoi carnefici; in realtà era ancora vivo. Guarito dalle ferite, si presentò nuovamente all'imperatore per rimproverarlo delle persecuzioni contro i cristiani. Questa volta fu flagellato a morte e il suo corpo venne gettato nella Cloaca Maxima, il grande sistema fognario dell'antica Roma.

Tradizionalmente rappresentato come emaciato e visibilmente tormentato dalla penetrazione delle frecce nel suo corpo, nella versione di Pierre et Gilles l'intensità erotica della scena è accentuata da una rappresentazione di tipo sadomasochistico velato. Il santo appare infatti come un giovane vigoroso, con un perizoma posizionato strategicamente e le mani legate da rose invece che da corde; il suo torso è nudo e glabro, la muscolatura è armoniosa, lo sguardo è obliquo e rivolto verso il cielo, mentre le labbra sono carnose e sensualmente truccate di un rosso carminio che richiama le rose che adornano il totem dietro di lui; le frecce, infine, in modo del tutto irrealistico, non provocano nemmeno una goccia del sangue del martire. Forse il momento narrativo scelto dagli artisti precede semplicemente il punto di massimo dolore privilegiato dalla tradizione ecclesiastica, ma introduce comunque una lettura profondamente sovversiva di un'icona che da secoli alimenta l'immaginazione e la sensibilità dei fedeli, omosessuali o meno.

Attraverso questo slittamento di significato, il martire cristiano si trasforma in un corpo desiderabile e seducente, sospeso tra devozione e attrazione erotica, un corpo che corrisponde ai canoni tipici degli anni '80 a cui i giovani gay dell'epoca facevano riferimento: muscolatura allenata in palestra e pelle depilata con cura per non nascondere il disegno dei muscoli. Il modello è presentato frontalmente, quasi come in ogni ritratto di Pierre et Gilles, immerso in una vegetazione rigogliosa che gli funge da cornice. Dietro il loro San Sebastiano, come in tutti i ritratti di santi prodotti all'epoca dal duo, un cielo composto di blu e nuvole immacolate rafforza la sensazione luminosa emanata dal corpo. Infine, il San Sebastiano di Pierre et Gilles non si sottrae alla tradizionale relazione tra immagine e spettatore: guardarlo significa stabilire un legame specifico, di natura desiderante, tra sé e l'immagine. Se si considera la metafora dell'arco di Eros che scocca dardi come manifestazioni del desiderio amoroso, si può interpretare questa messa in scena come “una delle più belle ed esplicite rappresentazioni della retorica del desiderio gay”¹²⁵.

¹²⁵ M. Yve, op. cit, p. 67.

In questo modo, Pierre et Gilles “rappresentano i santi dissacrandone l'immagine pur lasciando inalterata l'iconografia che li riproduce”¹²⁶. Se il corpo nella religione è spesso inteso come un corpo negato, sporco o peccaminoso, i corpi di Pierre et Gilles enfatizzano il sessuale, il grottesco e il luminoso da cabaret. Propongono corpi di santi maliziosi, molto attenti al loro *look*, al fotografo e alla perfezione estetica, esibendo la loro sessualità con disinvoltura: “Cristo in croce è un'immagine violenta, un'immagine che noi adoriamo. La violenza e l'eroticismo fanno parte della vita di tutti i giorni, non possono essere censurate. Il punto cruciale per noi è essere in grado di creare immagini esattamente come le desideriamo, senza interferenze o proibizioni”¹²⁷, affermano.

L'operazione compiuta dagli artisti assume inoltre un significato culturale più ampio se si considera che, per secoli, le immagini della tradizione religiosa hanno costituito uno dei principali repertori iconografici condivisi dalla società occidentale. La riappropriazione di queste figure da parte di artisti omosessuali appare particolarmente significativa proprio perché interviene su un patrimonio visivo che storicamente ha escluso o censurato la rappresentazione del desiderio gay. La tensione prodotta dalle opere di Pierre et Gilles deriva dunque dal confronto con la posizione assunta dalla Chiesa cattolica nei confronti della sessualità e dell'omosessualità. In questo senso, le loro immagini mettono in discussione l'autorità religiosa nel determinare non solo il modo corretto di vivere la fede, ma anche quello di rappresentarla. Ecco quindi che:

the very absence of any emotion other than ecstatic pleasure in Pierre et Gilles renderings of saintly lives and attributes helps produce the shiver of identification mixed with guilt which is invariably produced when a timeless image is dragged irretrievably into the present¹²⁸.

Si tratta di corpi erotici, sessuati e seduttivi, che portano i segni di incontri erotici e tatuaggi, in un misto di orientalismo, sogno americano e arte popolare. In questa iconografia gay, l'ideale della *femme fatale* viene sostituito da quello dell' *homme fatal*: uomini in pose virili ma con il viso d'angelo e che profumano di gomma da masticare

¹²⁶F. Alfano Miglietti, op cit, p. 51.

¹²⁷Ivi, p. 52.

¹²⁸ D. Cameron, op. cit., p. 39.

alla fragola. L'intento è quello di esibire immagini che coniugano la finzione con la pornografia, in una sessualità che non si presenta più come minacciosa ma caramellata, languida e irreale: «è l'universo del principe azzurro come nessuna pubblicità oserebbe presentare»¹²⁹.

Nel corso degli anni Novanta, tuttavia, la ricerca di Pierre et Gilles si amplia progressivamente, differenziandosi in modo significativo dal lavoro precedente. Gli artisti diventano sempre più interessati all'esplorazione degli aspetti panstorici e transculturali del loro universo visivo: pur rimanendo legati alle questioni identitarie che attraversano il dibattito artistico e politico del decennio, non rinunciano alla loro caratteristica sensibilità Camp e alla capacità di individuare il potenziale spettacolare e ambiguo di ogni soggetto rappresentato.

La loro indagine sulla santità continua senza interruzioni, ma assume nuove direzioni. I modelli scelti per *Saint Etienne* (1991) e *Saint Simeon the Stylite* (1993), per esempio, sono arabi, inducendo lo spettatore a interrogarsi sul grado in cui il cristianesimo contemporaneo, in contrasto con le sue origini storiche, sia stato progressivamente percepito come una religione etnicamente occidentale.

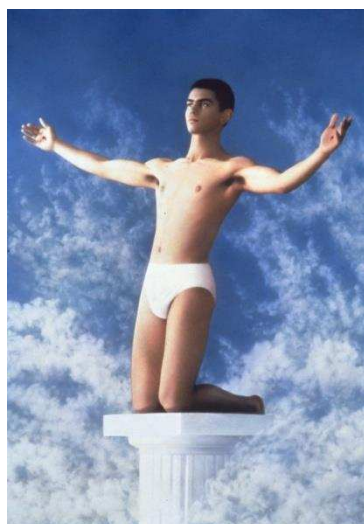


Figura 21 Pierre et Gilles, *Saint Simeon Le Stylite* (Karim Zeriahen), 1990, fotografia dipinta, opera unica, © Pierre et Gilles

¹²⁹ F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 52.

Attraverso queste opere, Pierre et Gilles sembrano recuperare la dimensione universale della tradizione cristiana, mettendo in discussione stereotipi culturali e identitari profondamente radicati.

Questa apertura verso l'alterità emerge anche nelle loro rappresentazioni di soggetti non occidentali e marginali. Opere come *Le Petit Mendiant* (1992), *Le Fumeur d'opium* (1991) e *La Petite Fille de H.L.M.* (1992) testimoniano infatti un crescente interesse per figure poste ai margini dell'immaginario dominante.



Figura 22 Pierre et Gilles, *Le Petit Mendiant*, 1992, fotografia dipinta, © Pierre et Gilles

Il sorriso sdentato del mendicante, le visioni languide del fumatore d'opio o lo sguardo serio della giovane ragazza diventano strumenti attraverso cui gli artisti tentano di contrastare simbolicamente il crescente problema dell'intolleranza razziale in Europa e negli Stati Uniti. Attraverso immagini che rendono familiare l'esotico e seducente la differenza, Pierre et Gilles recuperano una tradizione figurativa capace di stimolare l'empatia e l'accoglienza dell'altro.

La loro opera si configura così come un complesso progetto di reinvenzione iconografica in cui religione, cultura pop, erotismo, identità gay e multiculturalismo convivono all'interno di uno stesso universo estetico. Attraverso l'appropriazione delle immagini devozionali, la spettacolarizzazione del sacro e la celebrazione della bellezza

artificiale, Pierre et Gilles costruiscono un immaginario che oscilla continuamente tra venerazione e profanazione, spiritualità e desiderio, critica sociale e fantasia, trasformando il santo, il divo e l'eroe popolare in diverse manifestazioni di una medesima icona contemporanea.

3.3 IL CORPO COME IMMAGINE: CONFRONTO TRA PIERRE ET GILLES E LA FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA

Le riflessioni sviluppate nelle sezioni precedenti hanno evidenziato come il corpo, nella cultura contemporanea, non possa più essere concepito come un dato naturale, stabile e autosufficiente, ma bensì come una realtà culturalmente costruita, attraversata da processi performativi e relazionali. Le teorie queer e postumaniste, così come la sensibilità Camp, hanno contribuito a mettere in discussione le categorie tradizionali attraverso cui l'identità è stata storicamente definita, mostrando come il soggetto emerga da dinamiche continue di rappresentazione, negoziazione e trasformazione.

In questa prospettiva, le arti visive assumono un ruolo privilegiato, poiché rendono visibili queste tensioni attraverso immagini che non si limitano a raffigurare il corpo, ma ne elaborano nuove possibilità simboliche e culturali.

L'opera di Pierre et Gilles si inserisce pienamente in questo scenario: attraverso l'integrazione di fotografia e pittura, infatti, i due costruiscono un universo visivo in cui la figura umana si trasforma in icona sospesa tra sacro e profano, autenticità e artificio, realtà e rappresentazione. La loro ricerca, tuttavia, non costituisce un caso isolato, ma si colloca all'interno di un più ampio panorama artistico che ha fatto del corpo uno dei principali luoghi di elaborazione estetica e riflessione critica. L'accostamento a Robert Mapplethorpe, David LaChapelle e Luigi Ontani permette di collocare la produzione di Pierre et Gilles all'interno di una costellazione di pratiche differenti ma accomunate dal superamento di una concezione naturalistica della corporeità. Pur adottando linguaggi e soluzioni formali diverse, questi artisti trasformano il corpo in immagine, facendone uno spazio privilegiato di costruzione del desiderio, dell'identità e dell'immaginario contemporaneo.

Al pari di Pierre et Gilles, Robert Mapplethorpe pone il corpo al centro della propria ricerca artistica, sottraendolo a una concezione meramente biologica per restituirlo come costruzione estetica e dispositivo simbolico; attraverso la fotografia, Mapplethorpe trasforma infatti il desiderio in immagine, esaltando la dimensione sensuale del corpo e facendone oggetto di contemplazione estetica:

la foto per Mapplethorpe diviene uno strumento sessuale, la proiezione dei reciproci desideri e la prova di una sessualità esibita. Mapplethorpe esalta il corpo dei modelli, la sessualità, la sensualità, la bellezza, porta il soggetto a esternare tutto il suo sex appeal, la sua energia erotica, la sua comunicazione feromonica.¹³⁰

La particolare intensità che caratterizza i suoi ritratti deriva anche dalla natura delle relazioni instaurate con i soggetti fotografati, ulteriore elemento che lo accomuna al duo francese: molti di questi soggetti appartengono infatti alla sua cerchia personale e affettiva, dando origine a un dialogo visivo fondato sulla complicità e sulla condivisione di un immaginario comune. In questo senso, la fotografia si configura come spazio di incontro tra fotografo e modello, nel quale i confini tra osservatore e osservato tendono progressivamente a dissolversi.

Dopo una prima fase dedicata alla realizzazione di collage e assemblaggi costruiti a partire da immagini tratte da riviste pornografiche, a partire dagli anni Settanta Mapplethorpe concentra la propria ricerca sulla fotografia, utilizzando inizialmente la Polaroid e successivamente il grande formato in bianco e nero. Attraverso un controllo estremamente accurato della luce, della composizione e della posa, l'artista sviluppa un linguaggio visivo in cui il corpo viene isolato dal contesto e presentato come forma autonoma. Muscoli, pelle, mani, schiene e dettagli anatomici assumono una qualità plastica che richiama la tradizione della scultura classica, pur mantenendo una forte carica erotica:

¹³⁰ F. Alfano Miglietti, op. cit., p.38.

la pornografia ha molto influito su di me, ma solo in termini di soggetto, poiché la mia attitudine a fotografare un fiore non è oggi diversa da quella di ritrarre un pene. In fondo sono la stessa cosa.¹³¹

Particolarmente significativa è la rappresentazione dell'universo omosessuale maschile, che viene sottratto alla marginalità culturale e reso visibile all'interno dello spazio artistico. Elementi appartenenti alla cultura leather e sadomaso, pratiche sessuali esplicite e relazioni interrazziali entrano nelle sue immagini senza essere attenuati o censurati. Tuttavia, ciò che distingue il lavoro di Mapplethorpe da una semplice documentazione della sessualità è il processo di estetizzazione a cui tali soggetti vengono sottoposti: l'erotismo, infatti, non appare come elemento accessorio, ma come principio strutturale dell'immagine stessa, capace di trasformare i corpi in oggetti di contemplazione estetica. I corpi sono:

sfacciatamente erotici, pericolosamente eleganti nella scelta di un bianco e nero che estremizza i rapporti di luce e di corpi, bianco e nero anche per i corpi fotografati, nella più raffinata presentazione dei luoghi comuni del pensiero sessuale represso e scandalizzato: sessi esibiti, mostrati, esposti (...), immagini in cui tutto è supposto eppure tutto è là, sulla pelle che non è più nudità ma zona erogena. Situazione oscena.¹³²

Mapplethorpe gioca con la pornografia e con la fotografia, mettendo in scena un vero e proprio amplesso con la macchina fotografica; tuttavia, la portata innovativa della sua ricerca non risiede esclusivamente nella rappresentazione esplicita della sessualità, ma anche nel ruolo che essa assume all'interno della storia della visibilità omosessuale nell'arte contemporanea. Per lungo tempo, infatti, la presenza di soggetti e desideri queer è rimasta confinata a una dimensione implicita, nascosta dietro sistemi di allusioni e codici interpretabili soltanto da una ristretta cerchia di osservatori: le sue fotografie interrompono questa tradizione di dissimulazione, portando al centro della rappresentazione pratiche, corpi e identità che fino a quel momento erano stati sistematicamente marginalizzati o esclusi dai circuiti ufficiali dell'arte.

¹³¹ R. Mapplethorpe in F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 38.

¹³² F. Alfano Miglietti, op. cit., p. 39.

Come osserva Cameron, per gran parte della storia dell'arte il “sottotesto omosessuale” è stato al tempo stesso “assolutamente necessario e completamente negato”, rendendo particolarmente significativa la scelta di Mapplethorpe di trasformare tale dimensione implicita in soggetto esplicito della rappresentazione¹³³.

Accanto alle celebri immagini dedicate all'universo leather e sadomaso, l'artista sviluppa parallelamente una produzione apparentemente distante, composta da ritratti, nature morte e soprattutto fotografie di fiori.



Figura23 Robert Mapplethorpe, Leather Crotch, 1980, fotografia in gelatin silver print, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki © Robert Mapplethorpe Foundation



Figura24 Robert Mapplethorpe, Calla Lily, 1986, fotografia in gelatin silver print, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, © Robert Mapplethorpe Foundation

¹³³ D. Cameron, op. cit., p. 36.

Queste ultime, pur prive di riferimenti sessuali espliciti, condividono con i nudi e con le immagini erotiche lo stesso approccio formale: la medesima attenzione per la superficie, per la consistenza materica e per la sensualità delle forme. Non è un caso che Mapplethorpe affermasse di fotografare un fiore e un pene con lo stesso atteggiamento: in entrambi i casi ciò che emerge è un'estetica del desiderio che attraversa trasversalmente tutta la sua produzione. Sempre Cameron interpreta questa produzione parallela come “il corrispettivo sterilizzato delle sue rappresentazioni sessuali più esplicite”, sottolineando come Mapplethorpe “abbia consapevolmente sfruttato il proprio duplice ruolo di feticista/esteta”.¹³⁴

Questa duplicità riflette anche la complessità del contesto culturale in cui l'artista opera. Da un lato, le immagini più esplicite rivendicano una visibilità senza precedenti per la cultura omosessuale maschile; dall'altro, le fotografie di fiori e i ritratti più convenzionali sembrano offrire un punto di accesso a un pubblico più ampio, ancora legato a una sensibilità conservatrice. L'opera di Mapplethorpe si colloca così in una posizione di equilibrio tra provocazione e legittimazione, tra desiderio di trasgressione e ricerca di riconoscimento istituzionale.

Osservata da questa prospettiva, la ricerca di Pierre et Gilles sembra svilupparsi in una direzione differente. Se nell'opera di Mapplethorpe la questione della visibilità omosessuale rimane strettamente legata alle tensioni culturali e politiche del suo tempo, Pierre et Gilles elaborano invece un immaginario nel quale l'identità queer appare già pienamente integrata all'interno della rappresentazione: le loro immagini assumono piuttosto il carattere di una celebrazione, costruendo un universo popolato da figure maschili idealizzate, santi, marinai, angeli e personaggi mitologici nei quali la dimensione omoerotica si intreccia con riferimenti religiosi, popolari e culturali. Laddove Mapplethorpe rende visibile ciò che era stato nascosto, Pierre et Gilles trasformano quella stessa visibilità in linguaggio estetico, mito contemporaneo e forma di riconoscimento collettivo. Da questa prospettiva, Pierre et Gilles sembrano proiettarsi verso una fase successiva della rappresentazione queer nella quale “gayness will be

¹³⁴ Ibidem.

something that is recognized, celebrated and even revered for its unique capacity to transform the social landscape into something a bit less, well, straight”¹³⁵. Ed è proprio nel corpo che tale immaginario trova la sua espressione più evidente.

Sebbene attraverso linguaggi differenti, per entrambi gli artisti il corpo perde dunque la propria immediatezza naturale per diventare costruzione visiva. Tuttavia, se Pierre et Gilles operano attraverso la teatralizzazione, il colore e la sovrapposizione di codici iconografici che trasformano il soggetto in un'icona sospesa tra sacro e profano, Mapplethorpe persegue una strategia quasi opposta, fondata sulla sottrazione e sul rigore formale. In entrambi i casi il corpo si configura come immagine costruita, ma mentre Pierre et Gilles ne enfatizzano il carattere artificiale e spettacolare, Mapplethorpe ne ricerca una perfezione formale che eleva il desiderio a principio estetico.

A differenza della tensione tra esposizione del desiderio e costruzione della visibilità che caratterizza la fotografia di Robert Mapplethorpe, la ricerca di David LaChapelle si colloca in una dimensione in cui l'immagine non è più unicamente luogo di rappresentazione del corpo, ma dispositivo scenico e narrativo capace di articolare una riflessione più ampia sul presente.

David LaChapelle occupa una posizione peculiare all'interno della fotografia degli ultimi anni: fin dagli esordi, la sua ricerca si è concentrata sulla rappresentazione delle contraddizioni della società contemporanea, mettendo in scena un universo visivo dominato dal consumismo, dalla cultura delle celebrità, dall'ossessione per l'immagine e dalla progressiva mercificazione dell'esistenza. Attraverso le sue opere, caratterizzate da scenari in cui i confini tra realtà, sogno e immaginazione sono sempre più sfumati, l'artista propone una visione del contemporaneo spesso deformata, concentrata sulle crisi e sulla condizione dell'individuo all'interno di un sistema di valori e riferimenti in continuo mutamento; le sue fotografie uniscono arte, moda, religione e pubblicità in composizioni teatrali e provocatorie, restituendo una riflessione sociale che alterna ironia e consapevolezza critica (“anche se si trattava di fantasie esagerate, quello era

¹³⁵ Ibidem.

quanto accadeva nel mondo”¹³⁶, afferma l’artista stesso). LaChapelle sviluppa uno stile immediatamente riconoscibile, caratterizzato da colori estremamente saturi, scenografie elaborate, illuminazioni teatrali e composizioni costruite con precisione cinematografica. Celebrità, modelli, musicisti e personaggi della cultura pop vengono collocati in ambienti surreali e iperrealistici che trasformano ogni immagine in una narrazione simbolica che rimanda allo sfarzo, al *glamour*, all’eccesso – e quindi, al Camp. Il particolare stile pittorico e la resa finale delle sue opere derivano inoltre dalla pratica, sviluppata a partire dalla fine degli anni Ottanta, di intervenire direttamente sui negativi con la pittura. Questa scelta tecnica, legata alla sua formazione iniziale come pittore, contribuisce a definire la superficie fortemente artificiale e cromaticamente intensa delle immagini¹³⁷, avvicinandolo alla pratica di Pierre et Gilles e alla simile costruzione pittorico-fotografica della resa finale delle loro opere; inoltre, proprio come nelle opere del duo francese, anche la costruzione iconografica di LaChapelle si fonda sulla continua contaminazione tra fonti eterogenee. La storia dell’arte, la Bibbia, il cinema, la cultura pop, la moda, la pubblicità e l’immaginario erotico convivono all’interno delle sue composizioni, in un complesso sistema di citazioni e reinterpretazioni che richiama da vicino le opere di Pierre et Gilles, in cui si intrecciano analogamente iconografia religiosa, cultura di massa, mitologia, cinema e immaginario queer.

Afferma Giovanni Mercurio

nei cicli fotografici dell’artista, temi come la catastrofe, la decadenza, la vanitas, la malattia, la morte, la pietà, trovano massima enfasi mescolandosi a quelli del consumismo e delle nevrosi compulsive, dei feticismi e delle ossessioni narcisiste. Con essi la rivisitazione della storia dell’arte e dei suoi modelli figurativi compone un potente dispositivo di riflessione perché sovrappone l’estasi della visione, tipica

¹³⁶ G. Mercurio, David LaChapelle. *Dopo il diluvio/After the Deluge*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2015.

¹³⁷ A. Sansom, *David LaChapelle, Photographing a New World*, in “Say Who”, 3 novembre 2018, <https://saywho.co.uk/interviews/david-lachapelle/> [ultimo accesso 8 giugno 2026].

delle grandi opere del passato, alla registrazione lucida del presente, del dramma di un'umanità in cerca della ragione della propria esistenza.¹³⁸

Anche al centro della produzione di LaChapelle si ritrova il corpo, costantemente sottoposto a processi di trasformazione, idealizzazione e spettacolarizzazione. L'individuo, infatti, non viene mai rappresentato come semplice soggetto da ritrarre, ma come incarnazione delle tensioni culturali e sociali del presente (consumismo eccessivo, massificazione della cultura, cambiamenti climatici, ossessione e mercificazione dei sentimenti, oggettificazione del corpo attraverso la chirurgia estetica sono solo alcuni esempi); le figure di LaChapelle appaiono spesso sospese tra perfezione e artificio, desiderio e consumo, sacralità e mercificazione. Nella serie *Plastic People* (1993-1997), ad esempio, corpi modellati dall'ossessione contemporanea per la perfezione fisica vengono portati fino al limite della deformazione, evidenziando il carattere costruito e spesso grottesco degli ideali estetici dominanti: il corpo diventa così il luogo privilegiato attraverso cui l'artista riflette sul culto dell'apparenza, sulla chirurgia estetica, sul fitness e sulla continua ridefinizione dell'identità nell'epoca dell'immagine.



Figura25 David LaChapelle, *Only Real Tears*, 1997, chromogenic Print © David LaChapelle

¹³⁸ G. Mercurio, op. cit.

Un momento particolarmente decisivo della produzione di LaChapelle coincide con il viaggio a Roma nel 2006 e, in particolare, con la visita della Cappella Sistina e delle opere di Michelangelo¹³⁹. Da quel momento la componente spirituale assume un ruolo sempre più centrale e conduce alla realizzazione di opere come *After the Deluge* (2007), serie ispirata agli affreschi michelangioleschi del Diluvio Universale. In queste immagini la tradizione religiosa, i miti della cristianità e le scene bibliche vengono reinterpretati attraverso scenari contemporanei popolati da simboli del consumismo, della cultura di massa e della crisi dei valori collettivi. Il riferimento alla storia dell'arte non assume dunque una funzione puramente citazionistica, ma diventa uno strumento per riflettere sulle paure, sulle ossessioni e sulle fragilità della società contemporanea.



Figura26 David LaChapelle, *After the Deluge: Cathedral*, 2007, Chromogenic Print © David LaChapelle

Sotto questo aspetto, la ricerca di LaChapelle presenta un ulteriore significativo punto di contatto con quella di Pierre et Gilles. Anche il duo francese, infatti, ricorre sistematicamente all'iconografia cristiana, trasformando santi, martiri e figure devozionali in immagini ibride nelle quali convivono tradizione religiosa, cultura popolare e sensibilità contemporanea. In entrambi i casi il sacro viene sottratto alla sua dimensione esclusivamente liturgica per essere reinscritto all'interno di nuovi contesti

¹³⁹ G. Gibertini, F. Scandella, *La Via Crucis raccontata attraverso la fotografia: intervista a David LaChapelle*, in "Exibart", 4 novembre 2023, <https://www.exibart.com/mostre/la-via-crucis-raccontataattraverso-la-fotografia-intervista-a-david-lachapelle/>, [ultimo accesso 9 giugno 2026].

culturali e visivi. Tuttavia, mentre Pierre et Gilles utilizzano frequentemente la figura del santo come strumento di legittimazione simbolica delle identità marginalizzate e dell'immaginario queer, LaChapelle tende a impiegare il repertorio religioso come dispositivo allegorico attraverso cui interrogare le contraddizioni etiche e spirituali della società contemporanea. Le immagini sacre diventano così luoghi di riflessione sul consumismo, sulla crisi dei valori collettivi, sulla fragilità dell'esistenza e sulla ricerca di una possibile redenzione in un mondo dominato dall'eccesso e dalla spettacolarizzazione. Serie come *Jesus Is My Homeboy* (2003) *After the Deluge* (2005-2009) o la più recente *Station of the Cross* (2023) mostrano chiaramente questa operazione di ricontestualizzazione, dove Cristo, i santi e i personaggi della tradizione biblica non vengono semplicemente riprodotti, ma reinscritti nel presente come figure capaci di interrogare questioni contemporanee quali l'emarginazione sociale, la povertà, il consumismo o la crisi dei valori collettivi.



Figura27 David LaChapelle, *Jesus is my homeboy; Last Supper*, 2003, Chromogenic Print © David LaChapelle

Il sacro non viene quindi desacralizzato, bensì tradotto in un linguaggio accessibile e spettacolare che conserva una forte componente spirituale. Proprio come accade nelle opere di Pierre et Gilles, anche in LaChapelle l'immagine religiosa smette dunque di appartenere esclusivamente alla sfera della devozione per trasformarsi in un dispositivo culturale attraverso cui ripensare identità, desideri e forme di appartenenza nel mondo contemporaneo. In questa direzione si inserisce un'ultima riflessione sul rapporto tra

estetica, kitsch e tradizione iconografica, condivisa ancora una volta con Pierre et Gilles. Come osserva J. Imorde:

Artists such as David LaChapelle or Pierre et Gilles deliberately took on traditional formulas to embrace a visual realm that formerly had been championed or stigmatized by worn-out ideological biases (...). These images transcend superficial and dismissive definitions of kitsch in a seemingly deep-felt but at the same time insouciant reuse of Christian iconography. They come up with something that I would like to characterize as honest irony, a bold approach to visual tradition¹⁴⁰

Ecco quindi che sia la fotografia di Pierre et Gilles, sia quella di LaChapelle si serve di citazione, artificio e reinvenzione iconografica per costruire nuove forme di narrazione del presente. Pur muovendosi entro prospettive differenti, entrambi gli artisti trasformano l'immagine in uno spazio di contaminazione tra tradizione e contemporaneità, tra cultura alta e cultura popolare. Una simile pratica di appropriazione e riscrittura delle immagini trova ulteriori sviluppi nell'opera di Luigi Ontani, la cui ricerca affronta il tema dell'identità e della costruzione iconica attraverso modalità diverse ma ugualmente fondate sul dialogo con la storia dell'arte e con il patrimonio simbolico del passato.

Luigi Ontani si colloca, infatti, fin dagli esordi, dentro una pratica artistica in cui il corpo non è mai semplice presenza, ma costruzione continua di immagini, ruoli e trasformazioni. Il suo lavoro si sviluppa come una messa in scena dell'identità attraverso il travestimento, la fotografia e la performance, in cui

il corpo non è “il corpo di”, ma “un corpo tra”, perché la sua riflessione riguarda, oltre che un corpo senza tempo, senza luogo, senza fisionomia, anche un corpo senza sesso, perché corpo-ibrido che contiene tutti i luoghi, tutti i tempi, tutte le fisionomie, tutti i sessi.¹⁴¹

¹⁴⁰ J. Imorde, *Carlo Dolci and the Aesthetics of Sweetness*. Getty Research Journal, (6), 1–12, 2014, <https://doi.org/10.1086/675787>.

¹⁴¹ G. Di Pietrantonio, “*Er*” “*Simulacrum*”, “*amò*”, GAMeC Books, Bergamo, 2015, p. 23.

Questa idea lo avvicina in modo significativo alla poetica di Pierre et Gilles, dove il soggetto fotografico è sempre trasformato in immagine costruita, idealizzata e sospesa tra reale e artificio.

Fin dalle prime sperimentazioni, Ontani si muove verso una forma di autorappresentazione che prende la forma del *tableau vivant*, una produzione che caratterizzerà anche tutte le successive, in particolare quella fotografica, permettendogli di affermarsi a livello internazionale, diventando una delle figure centrali del dibattito artistico contemporaneo.

Già tra il 1969 e il 1970, Ontani realizza le sue prime opere, particolarmente significative già a partire dal titolo: *Déjeuner sur l'ArT*, *NarcisoOnfalONAN' alla sorgente del Niente*, *MayaGoya*, *ErmafroDito*, *ErmafrDito Mignolo*, *GariBaldiOnore*, *San Paolo Folgorato fortunato caraViaggio*, *CostantePeDante*, *FauNixio*, *Cupido inFido*, *Lapsus Lupus*. La titolazione di queste opere infatti è a sua volta un'opera in sé, un vero e proprio componimento che dimostra la capacità di Ontani di parlare “una lingua segreta, colta e popolare, seria e ironica, alta e bassa al tempo stesso, una lingua avventurosa e creatrice di sensi e significati nuovi”¹⁴². In queste opere il suo corpo è uno spazio di continua trasformazione e ridefinizione identitaria, in cui l'elemento distintivo è l'androginia e l'ermafroditismo, caratteristiche che lo avvicinano notevolmente all'immaginario queer di Pierre et Gilles (un esempio sono opere come *DavidRatto*, *MayaGoya* e *EvAdamo*).

Sosteneva M. Foucault che:

Il mio corpo, in realtà, è sempre altrove. È legato a tutti gli altrove del mondo. E, a dire il vero, è altrove solo nel mondo. Perché è intorno a esso che le cose si dipingono, è rispetto a esso, e rispetto a esso come rispetto a un sovrano, che ci sono un sopra, un sotto, una destra, una sinistra, un avanti, un dietro, un vicino, un lontano. Il corpo è il punto zero del mondo,

¹⁴²Ivi, p. 21.

là dove i percorsi e gli spazi si incrociano. Il corpo non è da nessuna parte.¹⁴³

Ontani recupera appieno questa lezione: il suo corpo è sempre qui e altrove, un'altra maschera, un'altra persona e un altro luogo. L'artista si presenta continuamente come figura in trasformazione, mai stabile né definitiva. Da questo punto di vista il travestimento non costituisce un semplice espediente teatrale, ma rappresenta uno strumento conoscitivo attraverso cui esplorare la memoria culturale dell'umanità: ogni maschera indossata diventa una soglia che consente di attraversare tempi storici differenti, dalla classicità al Rinascimento, dall'Oriente alle tradizioni popolari europee.

Questa dimensione metamorfica costituisce uno dei punti di contatto più evidenti con Pierre et Gilles, dove il travestimento non si configura mai come semplice imitazione, ma come un processo di reinvenzione identitaria; i loro soggetti si trasformano in santi, marinai, eroi mitologici, martiri, divinità o icone pop, attraverso una complessa costruzione scenografica e cosmetica che annulla il confine tra individuo e personaggio. In entrambi i casi, quindi, il soggetto non interpreta un ruolo esterno a sé, ma si colloca in uno spazio ambiguo dove identità personale, mito e rappresentazione coincidono. Nel caso di Ontani, tuttavia, questa operazione assume una dimensione ancora più radicale perché il protagonista è quasi sempre l'artista stesso. Come osserva Aldo Busi, il suo corpo è un "laboratorio vagante di sperimentalismi egocentrici ed egolatri"¹⁴⁴, ma il suo narcisismo non è mai autoreferenziale. Al contrario, attraverso l'autoritratto Ontani mette in discussione l'idea stessa di identità individuale. Il suo Io si frammenta in una molteplicità di figure, fino a diventare, parafrasando Pirandello, "*uno, nessuno e centomila*": Dante, Pinocchio, San Sebastiano, Pulcinella, Colombo, Dracula, Don Giovanni, Superman o Arlecchino non sono personaggi distinti, ma manifestazioni di una stessa identità mutevole.

¹⁴³ M. Foucault, *The Utopian Body*, trans. Lucia Allais, in *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, a cura di Caroline A. Jones, Cambridge, MA, Londra, MIT Press, 2006, p. 233.

¹⁴⁴ A. Busi, *Del buttare porcellini d'India a perline d'Italia*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria d'arte Poggiali e Forconi, 2001, p. 13.



Figura 28 Luigi Ontani, *Pinocchio*, 1972, fotografia, Collezione Fabio Sargentini, Roma.

Questa pratica dell'autotrasformazione si lega strettamente al tema dell'androginia. Secondo Giacinto di Pietrantonio, nella poetica di Ontani l'ermafroditismo non viene interpretato come una questione di identità di genere in senso contemporaneo, bensì come un archetipo universale, una "*coincidentia oppositorum*"¹⁴⁵ capace di riunire gli opposti. Eppure è impossibile non leggere oggi questa figura anche attraverso le categorie del pensiero queer. Ontani costruisce infatti un corpo che sfugge alle classificazioni binarie, un corpo fluido che attraversa maschile e femminile, umano e animale, sacro e profano, un corpo ibrido e postumano; la stessa operazione si ritrova nelle immagini di Pierre et Gilles, dove il genere appare come una superficie mutevole e performativa, continuamente ridefinita attraverso il trucco, il costume e la teatralizzazione dell'apparenza.

Il tema del trucco diventa allora centrale. Ontani ha fatto dell'artificio una vera e propria poetica. Come ricorda Max Beerbohm, "truccare il viso è il primo genere di pittura che l'uomo ha conosciuto"¹⁴⁶, e tutta l'opera dell'artista può essere letta come una pratica incessante di make-up, mascheramento e costruzione visiva del sé. Il volto diventa superficie pittorica, luogo di trasformazione e di invenzione, rivelando il carattere costruito di ogni identità. Lo stesso accade nelle opere di Pierre et Gilles, dove il

¹⁴⁵ G. Di Pietrantonio, op. cit., p. 24.

¹⁴⁶ M. Beerbohm, "*A Defence of Cosmetics.*", in *The Yellow Book*, vol. 4, aprile 1894, p. 73.

maquillage esasperato, la levigatezza quasi irreale della pelle, l'uso di colori artificiali, l'idealizzazione dei corpi e la teatralità degli allestimenti mostrano come l'identità sia sempre una costruzione culturale, attraverso un'estetica che rifiuta ogni naturalismo e celebra l'artificio come spazio di libertà. Non è un caso che entrambi gli artisti sembrino condividere implicitamente il principio wildeiano secondo cui *il primo dovere nella vita è essere il più artificiali possibile*. L'artificio non rappresenta dunque una falsificazione del reale, ma una strategia per ampliare le possibilità dell'esistenza.

È proprio attraverso questa costruzione artificiale dell'immagine che Ontani approda alla forma che più di ogni altra caratterizzerà la sua ricerca: *il tableau vivant*. Questa pratica, che affonda le sue radici nell'abitudine medievale di rappresentare le scene del Vangelo, si diffonde soprattutto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento come gioco mondano "annunciato dai giornali come grande evento: ci si traveste secondo un modello d'arte, spesso riproducendo in carne ed ossa un quadro celebre"¹⁴⁷. Se tradizionalmente essa mirava a ridurre la distanza tra arte e vita, in Ontani questa distanza viene simultaneamente annullata e resa evidente. L'artista non si limita infatti a interpretare un personaggio o a riprodurre un'immagine: egli diventa immagine, trasformando il proprio corpo in una superficie di proiezione sulla quale confluiscono miti, archetipi, memorie culturali e riferimenti iconografici appartenenti a epoche e contesti differenti.

Uno degli esempi più interessanti a tal proposito è sicuramente *La favola impropriata* (1970-1972), una "cronaca di *objet d'affection*"¹⁴⁸ dove Ontani, ripreso da una camera fissa a pavimento, cammina carponi, camuffando il volto come maschera arcimboldesca, mettendo in scena un universo popolato da oggetti affettivi, riferimenti infantili e suggestioni fiabesche. Il titolo rimanda alla capacità infantile di attribuire vita e parola alle cose inanimate, e rivela una componente fondamentale della poetica dell'artista: la trasformazione continua del reale attraverso il mito, l'immaginazione e il

¹⁴⁷ A. Andreoli, *Album D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 16-17.

¹⁴⁸ L. Cherubini, *La favola impropriata. Il somigliante sovrano*, in "Er" "Simulacrum", "amò", a cura di G. Di Pietrantonio, GAMEC Books, Bergamo, 2015, p. 41.

travestimento. In questo contesto il suo corpo non è dunque soltanto soggetto rappresentato, ma diventa il luogo in cui si condensano racconto, memoria e immagine.

Da qui si sviluppa l'intera stagione dei *tableaux vivants* veri e propri, nei quali Ontani assume le sembianze di personaggi tra loro lontanissimi — da San Sebastiano a Cristoforo Colombo, da Pulcinella a Don Chisciotte, da Krishna a Superman — abolendo ogni distinzione gerarchica tra cultura alta e cultura popolare.

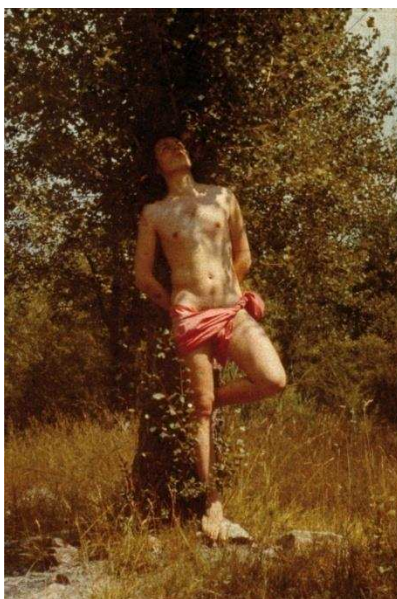


Figura 29 Luigi Ontani, *San Sebastiano nel bosco di Calvenzano (d'après Guido Reni)*, 1970. Fotografia, Collezione Fabio Sargentini.

Ciò che conta non è il personaggio in sé, ma la possibilità di utilizzare il proprio corpo come veicolo di attraversamento tra tempi, culture e immaginari differenti. A differenza di gran parte della Body Art contemporanea, che sottoponeva il corpo a pratiche di sofferenza e violenza, il corpo di Ontani appare come *un corpo glorioso*¹⁴⁹, contemplativo, narcisistico e teatrale, destinato non al sacrificio ma alla visione. L'immobilità della posa diventa il tratto distintivo della sua ricerca, una sospensione che interrompe il flusso dell'azione e trasforma la performance in immagine.

¹⁴⁹ Ivi, p. 43.

Anche in questo caso il confronto con Pierre et Gilles appare particolarmente significativo. Entrambi operano infatti attraverso la costruzione di figure immobili, intensamente teatralizzate e collocate in uno spazio artificiale. Le fotografie dei primi producono immagini che sembrano sottratte al tempo storico; analogamente Ontani trasforma la performance in un'apparizione congelata, una presenza che si offre allo spettatore come icona. In entrambi i casi il soggetto non è mai rappresentato nella quotidianità, ma trasfigurato in una dimensione simbolica e mitica.

Il mito costituisce infatti uno degli elementi centrali dell'opera di Ontani. Attraverso le sue continue metamorfosi l'artista non mette in scena soltanto personaggi della storia dell'arte o della letteratura: Don Giovanni, Pinocchio, Dracula, gli dei dell'Olimpo o gli eroi della tradizione popolare vengono trattati come manifestazioni differenti di un unico patrimonio immaginativo universale. L'artista attraversa liberamente culture, religioni e geografie, facendo convivere Oriente e Occidente, sacro e profano, cultura alta e cultura popolare.



Figura 30 Luigi Ontani, *Leda e il Cigno*, 1975. Fotografia a colori su carta, grandezza naturale. Courtesy Galleria Fabio Sargentini, Roma.

Questa operazione affonda le proprie radici nel tema dell'ibridazione, concetto che attraversa l'intera opera di Ontani. Come emerge in *La stanza delle similitudini*, per l'artista l'ibrido non è semplicemente una figura mostruosa derivata dall'unione di elementi differenti, ma una modalità di conoscenza del mondo fondata sull'analogia,

sulla contaminazione e sulla libera associazione (oltre che incrocio di generi differenti); collari, corazze, castelli e strutture in cartone costruiti dall'artista testimoniano una poetica della mescolanza che troverà successivamente piena espressione nelle sue figure ermafrodite, nei mostri fotografici, nelle chimere e nelle continue fusioni tra umano, animale e divino. La celebre *Chimera Millearti* rappresenta forse la sintesi più efficace di questa visione: una creatura composta da molteplici arti, volti e ali, metafora di un'identità plurale e continuamente cangiante. Anche Pierre et Gilles sviluppano una poetica dell'ibridazione, sebbene attraverso strumenti differenti. Le loro immagini fondono infatti iconografia religiosa, cultura pop, erotismo, cinema, fumetto e immaginario queer, dando vita a figure che sfuggono a qualsiasi classificazione stabile. Come nelle opere di Ontani, l'identità emerge dall'incrocio e dalla contaminazione, mai dalla purezza o dall'appartenenza esclusiva a una sola tradizione.

Secondo Claudio Marra, il lavoro di Ontani non può essere ricondotto semplicemente alla fotografia, ma a una dimensione più ampia che egli definisce “fotografico”: “se si dicesse semplicemente “fotografia” si rischierebbe infatti di limitare il discorso alla sola immagine, alla pura dimensione visiva, mentre è evidente che in Ontani c’è ben di più”¹⁵⁰. La fotografia diventa infatti il dispositivo attraverso cui si realizza una continua transustanziazione¹⁵¹ dell'identità: il soggetto diviene altro pur restando se stesso (“solo il *fotografico* poteva assicurare lo sviluppo pieno e totale della transustanziazione, permettendo miracolosamente di divenire altro pur rimanendo se stesso”¹⁵²). Ontani *si fa* materia, ogni materia, e immagine, ogni immagine; tale processo non riguarda soltanto le immagini fotografiche, ma investe l'intera produzione dell'artista, dagli acquerelli alle ceramiche, dalle maschere alle sculture. Ogni opera costituisce una diversa materializzazione dello stesso principio trasformativo:

¹⁵⁰ C. Marra, *Uno, qualcuno, centomila. Il fotografico esteso di Luigi Ontani*, in G. Maraniello (a cura di), *Gigant3RazzEtà7ArtiCentAuro*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo, 25 gennaio – 4 maggio 2008), Bologna, Edizioni MAMbo, 2009.

¹⁵¹ Tema derivato dal concetto religioso alla base dell'Eucarestia per cui corpo e sangue di Cristo si fanno pane e vino.

¹⁵² Ivi, pp. 24-25.

ci sembra insomma di poter dire che il fotografico inondi di sé anche ceramica e pittura, vetri ed acquarelli, cartapesta e legno, animandone il senso profondo e, se vogliamo, la ragione stessa d'esistenza¹⁵³

Attraverso maschere, travestimenti, pose, miti e artifici, Ontani mostra come il soggetto non sia mai un'entità stabile, ma il risultato di continue metamorfosi. Analogamente Pierre et Gilles costruiscono figure che esistono soltanto nella dimensione della rappresentazione, trasformando il ritratto in un luogo di desiderio, proiezione e reinvenzione. Per entrambi gli artisti il corpo non coincide mai con una verità originaria da svelare, ma con una superficie in costante trasformazione, capace di accogliere immagini, memorie e identità molteplici. È proprio in questa continua oscillazione tra autoritratto e alterità, tra presenza e finzione, tra storia e mito, che risiede uno dei punti di incontro più profondi tra le loro ricerche.

¹⁵³ Ivi, pp. 26-27.

CONCLUSIONI

Nel corso di questa tesi, si è cercato di comprendere come il corpo, nella produzione di Pierre et Gilles, diventi il luogo privilegiato attraverso cui interrogare alcune delle trasformazioni più significative che hanno interessato il concetto di identità nella contemporaneità. Le loro fotografie, dominate dall'artificio, dall'eccesso decorativo e dalla spettacolarizzazione della superficie, si rivelano degli spazi in cui vengono messe in discussione molte delle categorie attraverso cui la cultura occidentale ha tradizionalmente definito il soggetto.

Attraverso il confronto con il pensiero postumanista, con gli studi queer e con l'estetica Camp è stato possibile osservare come il lavoro dei due artisti elabori una profonda riflessione sulla natura stessa dell'identità. I corpi che abitano le loro fotografie non appaiono mai, infatti, pienamente riconducibili a definizioni stabili: sfuggono alle opposizioni rigide, attraversano confini simbolici differenti e si collocano in uno spazio ambiguo in cui il maschile e il femminile, il sacro e il profano, il naturale e l'artificiale convivono senza mai trovare una sintesi definitiva. Proprio questa ambiguità costituisce uno degli aspetti più interessanti della loro ricerca artistica: l'artificio, elemento che caratterizza in modo evidente tutta la loro produzione, non viene utilizzato per nascondere una presunta autenticità, ma per mostrarne l'impossibilità.

Da questo punto di vista, l'estetica Camp si rivela molto più di una semplice cifra stilistica. Essa diventa una modalità attraverso cui rendere visibile il carattere costruito delle identità e, allo stesso tempo, uno strumento capace di mettere in crisi modelli fondati sulla naturalità e sulla stabilità del soggetto. La teatralità, il travestimento, l'eccesso e la citazione non rappresentano soltanto scelte estetiche o formali, ma partecipano attivamente alla costruzione di immaginari alternativi, nei quali la differenza non viene né nascosta né normalizzata, bensì esibita.

Anche il dialogo con il pensiero postumanista ha permesso di aprire prospettive interpretative particolarmente interessanti. Pur appartenendo a un contesto artistico che precede molte delle formulazioni teoriche più recenti sul postumano, le immagini di Pierre et Gilles sembrano anticipare alcune delle questioni che oggi attraversano il

dibattito contemporaneo: la crisi identitaria, il superamento delle opposizioni binarie e la progressiva affermazione di soggettività sempre più fluide, relazionali e ibride. In questo senso, il loro lavoro continua a mantenere una sorprendente attualità.

Naturalmente, la complessità del lavoro di Pierre et Gilles non può essere esaurita da una singola prospettiva interpretativa. Le letture proposte in questa tesi rappresentano infatti soltanto una delle possibili modalità di interpretazione di una produzione artistica estremamente stratificata, capace di dialogare con ambiti differenti della cultura contemporanea. Proprio questa ricchezza apre la strada a ulteriori approfondimenti, che potrebbero indagare in modo più specifico il rapporto tra il loro immaginario e le culture digitali, le pratiche performative contemporanee o le più recenti riflessioni sul corpo e sulla tecnologia.

Ciò che appare evidente, tuttavia, è che l'opera di Pierre et Gilles continua a offrire strumenti preziosi per riflettere sulla condizione contemporanea. In un'epoca in cui le identità si rivelano sempre più instabili e attraversate da processi di continua ridefinizione, le loro fotografie mostrano come il corpo possa diventare uno spazio di possibilità, un luogo in cui immaginare forme diverse di esistenza e nuove modalità di relazione con sé stessi e con gli altri.

È forse proprio in questa apertura, più che nella ricerca di definizioni ultime, che risiede ancora oggi la forza e l'attualità del loro lavoro.

ELENCO DELLE IMMAGINI

Figura 1. Man Ray, *Marcel Duchamp as Rrose Sélavy*, 1920-21, Fotografia in bianco e nero (gelatina d'argento), Philadelphia Museum of Art (USA), © Man Ray Trust

Figura 2. Charley Ray, *"Fall '91"*, 1992, tecnica mista, Broad (Art Museum : Los Angeles, Calif.), Photo © Elisa Leonelli, 2015.

Figura 3. Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994, short films, Parigi, Centre Pompidou.

Figura 4. Stelarc, *Stomach sculpture*, 1993, titanio, acciaio inossidabile, argento e oro, Australian Sculpture Triennale, © 2024 STELARC

Figura 5. Stelarc, *Exoskeleton*, 1997, alluminio, acciaio inossidabile, componenti pneumatici, poliuretano e gomma, © 2024 STELARC

Figura 6. Norman White e Laura Kikauka, *Them Fucking Robots*, 1988, oggetti di recupero, alluminio, acciaio, motori, molle, solenoidi ed elettronica personalizzata, © 2024 DAM

Figura 7. Marcel.lì Antùnez Roca, *Afasia*, 1998, metallo e plastica, MECAD \ Media Centre d'Art.

Figura 8. Marcel. Lì Antùnez Roca, *Epizoo*, 1994, metallo, Bordeaux, SIGMA Festival 1995.

Figura 9. ORLAN, *La Réincarnation de Sainte Orlan*, 1990-93, © ORLAN

Figura 10. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14*, 1978, stampa fotografica alla gelatina d'argento, New York, Moma, © 2026 Cindy Sherman, courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.

Figura 11. Cindy Sherman, *Untitled*, 1992, fotografia a colori, Collezione Pinault, © 2026 Cindy Sherman

Figura 12. Nan Goldin, *Twisting at my birthday party*, 1980, New York City, © Nan Goldin

Figura 13. Yasumasa Morimura, *Une moderne Olympia*, 2018, C-print, transparent medium, Tokyo, Mori Art Museum.

Figura 14. Robert Gober, *Slanted Playpen*, 1987, NY, Paula Cooper Gallery, © Robert Gober

Figura 15. Robert Gober, *Untitled Torso*, 1990, beeswax, pigment, and human hair, Collection SFMOMA, © Robert Gober

Figura 16. Pierre et Gilles, *Les Mariés*, 1992, fotografia dipinta, acquistata nel 1993 © Pierre et Gilles

Figura 17. Pierre et Gilles, *Adam et Eve* (Eva Ionesco et Kévin Luzac), 1981, fotografia, cibachrome print, Germania, © Pierre et Gilles

Figura 18. Pierre et Gilles, *Les plaisirs de la forêt* - (Eric Daman), 1996, fotografia dipinta, opera unica, © Pierre et Gilles

Figura 19. Pierre et Gilles, *Le triangle rose* (Laurent Combes), 1993, fotografia dipinta, opera unica, © Pierre et Gilles

Figura 20. Pierre et Gilles, *Saint Sébastien* (Boubdallah Benkamla) 1990, fotografia dipinta, opera unica, Galerie Jérôme de Noirmont © Pierre et Gilles

Figura 21. Pierre et Gilles, *Saint Simeon Le Stylite* (Karim Zeriahen), 1990, fotografia dipinta, opera unica, © Pierre et Gilles

Figura 22. Pierre et Gilles, *Le Petit Mendiant*, 1992, fotografia dipinta, © Pierre et Gilles

Figura 23. Robert Mapplethorpe, *Leather Crotch*, 1980, Fotografia in gelatin silver print, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki © Robert Mapplethorpe Foundation

Figura 24. Robert Mapplethorpe, *Calla Lily*, 1986, Fotografia in gelatin silver print, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, © Robert Mapplethorpe Foundation

Figura 25. David LaChapelle, *Only Real Tears*, 1997, chromogenic print © David LaChapelle

Figura 26. David LaChapelle, *After the Deluge: Cathedral*, 2007, chromogenic print © David LaChapelle

Figura 27. David LaChapelle, *Jesus is my homeboy; Last Supper*, 2003, chromogenic print © David LaChapelle

Figura 28. Luigi Ontani, *Pinocchio*, 1972, fotografia, Collezione Fabio Sargentini, Roma

Figura 29. Luigi Ontani, *San Sebastiano nel bosco di Calvenzano* (d'après Guido Reni), 1970. Fotografia, Collezione Fabio Sargentini.

Figura 30. Luigi Ontani, *Leda e il Cigno*, 1975. Fotografia a colori su carta, grandezza naturale. Courtesy Galleria Fabio Sargentini, Roma.

BIBLIOGRAFIA

Alfano Miglietti F., *Identità mutanti. Contaminazioni tra corpi e macchine, carne e tecnologia nelle arti contemporanee*, Shake Edizioni, Milano, 2023.

Alfano Miglietti F., *Rosso vivo: mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, 21 gennaio – 31 marzo 1999), Milano, Electa, 1999.

Andreoli A., *Album D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1990.

Babuscio J., *Cinema camp e sensibilità gay*, Marcos y Marcos, Milano, 2008.

Beerbohm M., “A Defence of Cosmetics.”, in *The Yellow Book*, vol. 4, Apr. 1894.

Boltanski C., *Pierre et Gilles*, Taschen, Köln, 1993.

Bostrom N., “Transhumanist values”, in M. More e N. Vita-More (a cura di), *The transhumanist reader: Classical and contemporary essays on the science fiction of philosophy of human enhancement*.

Braidotti R., *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma, 2014.

Brunvand J.H., “Camp and After”, in F. Cleto, *PopCamp*, (Vol. I, pp. 270-272). “New Statesman” (1964), Londra.

Bois Y.A., Buchloh B., Foster H e Krauss R., trad.it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2006.

Busi A., *Del buttare porcellini d'India a perline d'Italia*, catalogo della mostra (Gennaio 2001), Firenze, Galleria d'arte Poggiali e Forconi, 2001.

Butler J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari, 2013.

Cameron C. in *Pierre et Gilles. The Complete Work*, Taschen, Köln, 1993.

Cherubini L., *La favola impropriata. Il somigliante sovrano*, in G. Di Pietrantonio, “Er” “Simulacrum”, “amò”, GAMEC Books, Bergamo, 2015.

Clair J., *Hybris: La fabbrica del mostro nell’arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, Monza, Johan & Levi, 2015

CletoF, *PopCamp*, Marcos y Marcos, Milano, vol. 1 e 2, 2008.

CombiM., *Corpo e tecnologie*, Meletemi, Roma, 2000.

Dagen P., *Orlan, artiste, pionnière de la métamorphose corporelle*, in «Le Monde», (Parigi), 22 marzo 2001.

DeitchJ., *Post Human*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 1 ottobre - 22 novembre 1992), Castello di Rivoli, Rivoli-Torino 1992.

Desideri A., *Il fenomeno posthuman negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe*, in «La Diana», n. 9, (2025); DOI: <https://doi.org/10.36253/ladiana-3102>.

Di Pietrantonio G., “Er” “Simulacrum”, “amò”, GAMEC Books, Bergamo, 2015.

Dixon S., *Camping About Like a Posthuman: The Aesthetics of Camp in Robot and Cyborg Performance Art*, Marcos y Marcos, Milano, 2008.

Freud S., *Contributo alla psicologia della vita amorosa [1910-1917]*, in Opere, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1974.

Fonatana F., *Il corpo è abitabile*, in “Inanimanti”, 2015 <https://inanimanti.com/2015/12/13/il-corpo-e-abitabile/> [ultimo accesso 30 aprile 2026].

Foucault M., *The Utopian Body*, trad. di Lucia Allais, in *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, Cambridge, MA, and London, MIT Press, 2006.

Gibertini G., Scandella F., *La Via Crucis raccontata attraverso la fotografia: intervista a David LaChapelle*, in “Exibart”, 4 novembre 2023,

<https://www.exibart.com/mostre/la-via-crucis-raccontataattraverso-la-fotografia-intervista-a-david-lachapelle/>, [ultimo accesso 9 giugno 2026].

Giorgio G., *Cyborg: Il volto dell'uomo del futuro. Il postumano fra natura e cultura*, Cittadella Editrice, Assisi, 2017.

Gornick G., *PopGoes Homosexual: It's a Queer Hand Stoking the Campfire*, Village Voice, New York, 1966.

Haraway D., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018.

Hayles N.K., *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

Hayles N.K., "Refuring the Posthuman", in *Comparative Literature Studies*, vol. 41, n. 3 (2004), pp. 311–316.

Imorde J., *Carlo Dolci and the Aesthetics of Sweetness*. Getty Research Journal, vol 6, n. 1–12(2014), <https://doi.org/10.1086/675787>.

Isherwood C., *The world in the evening*, Methuen, Londra, 1954.

Lippard, L. e Chandler, J., The dematerialization of art. *Art international*, vol.12 n. 2 (1968), pp. 31-36.

Lemoine-Luccioni E., *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, Parigi, 1983.

Marcadé B., *Pierre et Gilles. The Complete Work*, Taschen, Köln, 1993.

Marra C., *Uno, qualcuno, centomila. Il fotografico esteso di Luigi Ontani*, in G. Maraniello (a cura di), *Gigant3RazzEtà7ArtiCentAuro*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo, 25 gennaio – 4 maggio 2008), Bologna, Edizioni MAMbo, 2009.

Mercurio G., David LaChapelle. *Dopo il diluvio/After the Deluge*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2015.

Opoku R. e Curti D., (a cura di), *David LaChapelle. I believe in miracles: Catalogo della mostra*. 24 Ore Cultura, 2022.

Perniola P., *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 2000.

Manifesto del Postumano, di Robert Pepperell. (s.d.). Kainos – Rivista online di Critica Filosofica – ISSN 1827 3750. <http://www.kainos.it/numero6/emergenze/emergenze-pepperell-it.html> [ultimo accesso: 15 marzo 2026].

Museo Madre Napoli, *Urs Lüthi*, <https://www.madrenapoli.it/collezione/urs-luthi/> [ultimo accesso 7 maggio 2026].

ORLAN, *Carnal Art / L'Art Charnel*, <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [ultimo accesso 5 maggio 2026].

Pirelli HangarBicocca, *Nan Goldin. Guida alla mostra*, Milano, Pirelli HangarBicocca, 2025, PDF online, disponibile all'indirizzo: <https://web-assets-hangarbicocca.pirelli.com/wp-content/uploads/2023/12/Nan-Goldin-Guida-alla-mostra.pdf> [consultato l'8 maggio 2026].

Pierre et Gilles, *Pierre et Gilles*, Köln, Taschen, 1993.

Preciado P.B., *Manifesto Controsessuale*, Fandango, Roma, 2002.

Nayar P.K., *Posthumanism*. Polity Press, Cambridge, 2014.

Sansom A., *David LaChapelle, Photographing a New World*, in “Say Who”, 3 novembre 2018, <https://saywho.co.uk/interviews/david-lachapelle/> [ultimo accesso 8 giugno 2026].

Sontag S., *Notes on Camp*, in “PartisanReview”, vol. 31, (1964).

Stelarc: <http://stelarc.org/activity-20349.php>. [ultimo accesso 30 aprile 2026].

Stelarc, *From Psycho Body to Cyber Systems*, in *The Cybercultures Reader*, (a cura di) David Bell e Barbara M.Kennedy, Routledge, Londra, 2000.

Sussler B., *Cindy Sherman*, in “BOMB”, n. 12, 01 aprile 1985, <http://bombmagazine.org/articles/cindy-sherman>.

Vettese A., *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea: le ricerche internazionali 64 dalla fine degli anni '50 a oggi (2003)*, a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016.

Van Assche C., estrattodelcatalogo *Collection art contemporain- La collectiondu Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sotto la direzione di Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cdj4RE>. [ultimo accesso 29 aprile 2026].

Vergine L., *Il corpo come linguaggio. La “Body Art” e storie simili*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

F.Viola, *Umano e postumano. La questione dell'identità*, in F.Russo (a cura di) *Natura, Cultura, Libertà*, Armando, Roma, 2010, pp. 89-98.

Pierre et Gilles e P. Williams. “Interview with Pierre et Gilles”. *Scene*, Londra, 1996.

Yve M., *Représentations alternatives du corps gay et queer dans l'Œuvre de Pierre et Gilles*, *Contemporary French and Francophone Studies*, 12:1, 63-78, 2008.

DICHIARAZIONE DEL RICORSO A STRUMENTI DI INTELLINGENZA ARTIFICIALE (IA)

La sottoscritta Sharon Bilotta, matricola numero 883701, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, autrice della tesi di laurea *Il corpo postumano come icona. Artificio e identità fluide nell'opera di Pierre et Gilles*, relatrice Cristina Baldacci, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.45, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000

DICHIARA

di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare la revisione formale della propria tesi di laurea, in particolare:

ChatGPT, Open AI, modello GPT-5.5 Thinking.

Lo strumento è stato utilizzato per individuare refusi, errori grammaticali, ripetizioni e lievi incongruenze sintattiche, con finalità di revisione linguistica.

Lo strumento non è stato utilizzato per delegare la ricerca, l'elaborazione critica, la costruzione dell'argomentazione, l'analisi delle fonti o la verifica dei riferimenti bibliografici.

Le fasi interessate dall'uso dello strumento sono state la revisione finale dell'introduzione, dei capitoli e della conclusione.

Tutti i suggerimenti generati dall'AI sono stati valutati, selezionati, verificati e rielaborati dall'autrice. La correttezza dei contenuti, delle citazioni, dei riferimenti bibliografici è stata verificata attraverso il confronto diretto con le fonti utilizzate nella ricerca.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'AI è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.