

VINCENZO VALENTINO

Si potrebbe partire da qui: ogni corpo – umano e non umano – è un corpo tecnico, nel duplice senso che è sempre un corpo vivente a manipolare la materia per produrre artefatti tecnici, ma esso è anche, simultaneamente, il prodotto di quelle stesse forme tecniche. A partire da questa ipotesi Carlo Sini scrive: “La vita è vita perché si ‘somatizza’. [...] Si frantuma e si scinde in una reciprocità infinita di ‘luoghi corporei’”[¶]. La messa in atto di questo stacco, di questa scissione dà luogo a un processo – che lega insieme antropogenesi e tecnogenesi – che gli antropologi chiamano ‘esosomatico’[§]. La parola si compone del prefisso *eso* (dal gr. *ἔξω* “fuori”, “all’esterno”) e dall’aggettivo *somatico* (dal gr. *σωματικός*, der. di *σῶμα* -ατος “corpo”). Per comprendere la portata semantica e provare a formulare una definizione del termine va chiarito il ruolo del prefisso *eso*. Quest’ultimo non descrive uno statico porsi all’esterno una volta fissato un qualche interno, bensì un moto di *escrizione* al cuore del vivente[¶]. Nelle seguenti righe, tratte da *La technique et le temps* di Bernard Stiegler[¶], è possibile rintracciare un’ipotesi di definizione in grado di descrivere la natura di questo movimento:

L’uomo si inventa nella tecnica inventando lo strumento – ‘esteriorizzandosi’ tecno-logicamente. Ora, l’uomo è qui l’‘interno’: non esiste esteriorizzazione che non designi movimento dall’interno verso l’esterno. Tuttavia l’interno è inventato in questo movimento: non può perciò precederlo. Interno ed esterno si costituiscono di conseguenza attraverso un movimento che inventa, al tempo stesso, l’uno e l’altro: un movimento in cui si inventano l’uno nell’altro.[¶]

È come se, seguendo Stiegler, fosse proprio questo moto a conformare i corpi, facendoli esistere: il soggetto non pre-esiste a questo movimento di ripiegatura dell’interno in esterno e viceversa, ma è l’effetto metastabile e metamorfico di esso. *Eso* allora, in continuità con l’ipotesi di Stiegler, descrive proprio questo moto protensionale incessante e perpetuo delle forme-di-vita[¶], l’archi-traccia che orienta la materia plastica dello spaziamiento dei e tra i corpi umani e non umani. Ciò è testimoniato dal fatto, come scrive Jean-Luc Nancy, che

non ci sono che corpi in atto, e ogni corpo è Psiche o l’articolazione di varie Psiche, singolarmente modalizzate, attraverso l’estensione degli atomi. [...] I corpi sono innanzitutto (cioè quando li avviciniamo) masse, masse che si offrono senza articolazioni né nessi, senza discorso, né racconto. [...] In questa anatomia delle masse, nello spazio, quindi, delle emozioni, il *corpus* non è più la superficie in cui si iscrivono – si registrano i significati. [...] Il corpo non è il fatto *che si scrive*, ma non *dove* si scrive, e neppure quel che si scrive, ma sempre ciò che la scrittura *escribe*[¶].

Nella dimensione esosomatologica accade proprio questo evento singolare: la scrittura si fa *scrittura*. In primo luogo perché guarda al “*logos* [come a] ciò che, nell’esprimersi, primordialmente si eso-somatizza inscrivendo la sua *différance* fuori, e costituendo così questo fuori come ‘mondo’, nel là di un essere-nel-mondo”[¶]. In secondo luogo perché qualsiasi sostanza, naturale o artificiale, attraverso cui la vita dispiega le sue forme è intesa e pensata come espressione fenomenica, alla scala micro e macro, dell’esposizione, del contatto e della contaminazione tra corpi.

Nell’opera *Exomind* (*Deep water*), Pierre Huyghe ci mostra come gli stessi nostri organi, persino il cervello, quello a cui abbiamo affidato la nostra superiorità di specie, siano in realtà effetto di un’esposizione esosomatica interspecifica. Secondo Emanuele Coccia, *Exomind* è una sorta di manifesto che ci invita a superare il solipsismo delle neurobiologie:

La mente umana non ha nulla di anatomico e di monospecifico, ma coincide con l’associazione con un’altra specie che ha colonizzato la nostra testa. [...] Non esiste nel nostro corpo, ma nella relazione che il nostro corpo stabilisce con molti altri corpi. ^Λ

L’alveare è, in questa prospettiva, un artefatto prodotto dalle api capace di plasmare la nostra mente, una manifestazione visibile di quell’esposizione esosomatica che fa di qualsiasi paesaggio un archivio a scala planetaria dell’

estensione di quell’effrazione che è l’esistenza. [...] Estensione mobile, spazianti, divari geologici e cosmologici, derive, suture, e fratture degli archi-continenti del senso, degli strati tettonici immemorabili che si muovono sotto i nostri piedi, sotto la nostra storia. [¶] ^Υ

Qualsiasi forma tecnica, se intesa nella dimensione esosomatica, non è che l’espressione di questa estensione mobile vitale che attraversa la materia, e tutto ciò che abbiamo sempre chiamato “natura non designa quel che precede l’attività dello spirito umano, né ciò che si oppone alla cultura”, e “il mondo non è l’insieme logico di tutti gli oggetti, né una totalità metafisica di esseri, ma la forza fisica che attraversa tutto ciò che si genera e si trasforma”^{¶¶}. *Exomind* ci fa fare esperienza della impossibilità di scindere gli organismi dall’ambiente, i fenomeni dalle cose, ciò che è naturale da ciò che è artificiale. Comprendiamo allora come nella dimensione esosomatica non esistono proprietà dello spazio, delle forme, degli oggetti che possono dirsi “autonome”, ovvero scindibili dalla vita di cui sono “escrescenza”. È vero anche l’opposto: non esiste una vita “naturale”, una *physis*, separabile dalla materia, dallo spazio e dai corpi “artificiali”. Come sostiene Jacques Derrida,

la relazione tra *physis* e tecnica non è un’opposizione. [...] Una strategia protesica di ripetizione abita il movimento stesso della vita: la vita è un processo di auto-sostituzione, il trapassamento della vita è una *mechanike*, una forma di tecnica. Non soltanto, allora, la tecnica non è in opposizione alla vita, ma essa la infesta (*hante*) dal suo primo inizio. [¶] ^Ω

Allora, forse, la prospettiva esosomatica ci mette in condizioni di capire quanto sostiene Bruno Latour, e cioè che non abbiamo mai fatto e mai faremo, che nessuno ha mai fatto *l’esperienza di imbattersi* in ‘oggetti inerti’. [...] Tutto quello che incontriamo – le montagne, i minerali, l’aria che respiriamo, il fiume dove facciamo il bagno, l’humus polverulento, dove piantiamo le nostre insalate, i virus che cerchiamo di tenere a bada, la foresta dove andiamo a funghi, tutto quanto, finanche l’azzurro del cielo, è il risultato, il prodotto, sì, diciamolo, il risultato artificiale di agentività [...]. Su Terra non c’è niente di ‘naturale’, se per naturale si intende qualcosa che non si stato toccato da nessun essere vivente: tutto è stato sollevato, disposto, immaginato, sostenuto, inventato, intrecciato. [¶] [↓]

La scrittura che si fa *scrittura*, la fine del concetto di “natura” e degli “oggetti inerti”, si presentano, dunque, come tre delle principali conseguenze indotte dal discorso esosomatologico. Se così stanno le cose, la posta in gioco per la cultura del progetto non può che essere molto alta ed è necessario interrogare lo statuto e i codici dell’architettura in profondità, guardando a un passato lontanissimo, anche arcaico se necessario, ricercando probabilmente le sue ragioni all’interno di una generale storia della *technè*, come già proponeva Michel Foucault[¶] ^Λ. Scrutando oltre il *logos* e oltre il *nomos*, principi d’ordine che ci hanno consentito da tempo immemore di pensare e controllare la città come un insieme di oggetti estesi in uno spazio infinito e astratto, è possibile scorgere una nuova condizione. L’immagine più comune che abbiamo dello spazio è sempre stata infatti quella di un vuoto, infinitamente esteso e dotato di n-dimensioni, capace di contenere, attraverso leggi esatte, le categorie distinte e in opposizione di soggetti e oggetti, di natura e cultura. Che si tratti di spazio euclideo basato su rigide proporzionalità metriche, oppure di spazio topologico, basato su relazioni flessibili tra elementi, l’essenza del problema sta nell’assunzione a priori di una serie di identità, di elementi discreti ordinati e controllati sulla base di tale distacco, di tale scissione dialettica, capace, secondo Latour, di determinare il *nomos* della “Costituzione moderna”[¶] ^Λ. Quest’ultima ci ha consentito di ragionare intorno a concetti quali forma, tipo, oppure stile, contesto, luogo, agende dentro la dimensione con-

cettuale dell'“automa”[¶] (cioè che si muove da sé), ovvero di articolare discorsi tutti interni ai singoli concetti, immaginati come fatti in sé, ipotizzando metodi capaci di determinare un *logos* generalizzabile per la categoria degli artefatti.

Beatriz Colomina e Mark Wigley, in un saggio che condensa i risultati della Biennale di Design di Istanbul del 2016, ci mettono di fronte uno scenario molto diverso. Osservano come il progetto, in tutte le sue forme e scale, di qualsiasi categoria di artefatto, assuma una connotazione “spettrale”, perché in realtà è sempre un “riflesso” di quello che siamo, vorremmo o crediamo di essere. Nel tentativo di isolare la categoria degli artefatti in uno statuto autonomo con le sue leggi, spesso ci dimentichiamo che “la storia del design è [...] la storia dell'evoluzione del concetto di umano”[¶]. Esiste una relazione molto profonda e inscindibile che tiene insieme vita e tecnica, dentro cui l'azione progettuale configura come una spinta protensionale che induce tutti i viventi a uscire da sé per provare a dare forma al mondo e, quindi, per certi versi, provare a mescolarsi con esso. La materia e lo spazio che plasmiamo sono il risultato di questa protensione vitale, ed è necessario comprendere che

il mondo del design non è il mondo dei manufatti isolati visti negli spazi di scuole di design, mostre, musei, riviste e negozi o anche negli spazi più ampi della città o del paesaggio. Esso si colloca nel dominio planetario della sovrapposizione di strati geologici e biologici di artefatti a diverse scale e tempi e in particolare include i modi in cui quegli strati vengono guardati, toccati ed esplorati.[¶]

Techne, si potrebbe allora affermare, non è che vita che esce da sé per riflettersi sempre altrove e l'architettura non è la casa di un “io” o dell'“essere”, ma la sua “protensione” verso il mondo. Se si accetta questa ipotesi, qualsiasi forma artefattuale non è che il risultato fenomenico visibile di questo dispiegamento e non ha alcun valore in sé. Ogni forma è la traccia fenomenica esperibile della natura metamorfica e metastabile della materia, di una tensione esosomatica che attraversa i corpi viventi. Le architetture esosomatiche possono essere pensate come il prodotto e, al contempo, il veicolo e il supporto di questo movimento iscritto nei processi vitali.

Un'architettura esosomatica è fuori dalla “natura”, non può essere iscritta nelle leggi che governano gli “oggetti inerti”, non si colloca in uno spazio e in un tempo, ma produce spazio-tempo. Per tutte queste ragioni un'architettura esosomatica può essere associata a quelle entità che Timothy Morton definisce iperoggetti[¶]. Gli artefatti esosomatici condividono con gli iperoggetti diverse proprietà tra quelle descritte da Morton. La prima è quella di presentarsi sempre come delle sostanze “viscose”, ovvero

“sono appiccicati al mio corpo”, “si attaccano alle entità con cui entrano in relazione”[¶]. La viscosità dissolve completamente quell'immagine che ci vede come figure separate da uno sfondo, come accade a “Neo in *Matrix* mentre osserva con inorridita meraviglia la sua mano ricoprirsi della sostanza viscosa in cui si è dissolto lo specchio”[¶]. Oppure come “l'angoscia del soggetto di fronte allo spazio ‘molle’ delle superfici” immaginate da Koolhaas per la Très Grande Bibliothèque che si fa

manifestazione d'un perturbante basato sulla riformulazione delle condizioni di interno ed esterno, dove la proiezione spettrale dell'“interno” funzionalista sull'esterno non rispecchia l'aspetto esteriore del soggetto, bensì il proprio interno biologico, ormai trasparente. Lo spazio paranoico si trasforma in spazio panico, dove tutti i limiti si confondono in una sostanza densa, quasi palpabile, sostituitasi quasi impercettibilmente all'architettura tradizionale.[¶]

Oppure, ancora, come il Blur Building di Diller e Scofidio, dove la struttura tensegrale in acciaio e l'apparato tecnologico costituiscono la membrana, l'interfaccia attraverso cui i visitatori vengono messi in comunicazione con le fenomenologie atmosferiche del lago di Yverdon, e dove quello sfondo, naturale e artificiale, pensato come esterno, si attacca all'apparato sensoriale dei visitatori, stravolgendone i riferimenti percettivi.

Entrando nella massa di nebbia, vengono cancellati i riferimenti visivi e acustici, e resta solo un ‘abbagliante bianco’ e il ‘rumore bianco’ degli ugelli che spruzzano nebbia. A differenza di quanto accade in un edificio, entrare in Blur significa accedere ad un mezzo abitabile, senza forma, senza caratteristiche, senza profondità, senza scala, senza massa, senza superficie e senza dimensione.[¶]

Altre caratteristiche che le architetture esosomatiche condividono con gli iperoggetti sono la *non-località* e l'*ondulazione temporale*. Sostanzialmente Morton sostiene, appoggiandosi a numerose teorie di fisica quantistica, che non esistono oggetti locali, ma esistono solo effetti locali di fenomeni che agiscono su scale spazio-temporali fuori dalla portata umana. Inoltre, come è stato già detto, nella prospettiva esosomatica un oggetto non si colloca “in” uno spazio e “in” un tempo, ma “il tempo e lo spazio sono solo proprietà emergenti”[¶] da esso:

Gli iperoggetti mettono fine all'idea che il tempo e lo spazio siano contenitori vuoti in cui vengono disposte cose. [...] Lo spazio non può più essere pensato come un contenitore assoluto: va concepito come un collettore spaziotemporale immerso nell'universo, dentro di esso piuttosto che ontologicamente fuori.[¶]

Le architetture immaginate da Peter Eisenman da vari punti di vista riescono ad avvicinarsi molto all'idea di collettore spazio-temporale. Facendo collassare nello stesso istante e nello stesso luogo tempi e spazi appartenenti a orizzonti e scale apparentemente inconciliabili, Eisenman materializza dei densi grumi di spazio-tempo soggetti a continue manipolazioni e alterazioni. Dal progetto per l'area di San Giobbe a Cannareggio, passando per *Moving Arrows, Eros and Other Errors*, fino al *Yenikapi archaeological museum and archeo-park*, il tempo sembra "crollato in un momento non-direzionale" $\Sigma \perp$ e appare come condensarsi nella sostanza architettonica per poi riemergere da essa.

L'ultima caratteristica da evidenziare in questa rapida ricognizione che vede associati gli iperoggetti alle architetture esosomatiche, è quella dell'*interoggettività*. Quando pensiamo di imbatterci in un oggetto inerte, in realtà, sempre secondo Morton, stiamo incontrando un'entità emergente dentro una rete interoggettiva. Entità che di quella rete è in un certo senso un fantasma $\Sigma \star$. Ogni "cosa" è "un piccolo gorgo di metastabilità nella rete" $\Sigma \parallel$. La ricerca progettuale di Andrés Jaqué più che interessata a osservare le "cose" sembra tesa a indagare proprio le reti interoggettive che le sottendono: "L'architettura non accoglie, non contiene, non dà riparo al sociale", bensì

mobilità e articola raccolte estese di entità eterogenee che operano in diverse configurazioni temporali e spaziali. [...] Le calibrazioni progettate alla scala degli edifici influenzano e sono influenzate da più strati di assemblaggio collettivo. $\Sigma \perp$

Nel caso di House in Never Never Land la casa è pensata come un dispositivo euristico di ri-assemblaggio delle reti sociali e ambientali rinvenute sul sito e mescolate all'intimità dello spazio domestico per poi produrre un piccolo gorgo di metastabilità, ovvero proprio l'oggetto emergente casa. Un oggetto emergente che attraverso la dimensione esosomatica si può osservare dentro una nuova condizione: quella segnata dalla fine dell'idea di natura e di oggetto inerte, categorie poste all'interno di un contenitore infinito e astratto. Allora forse in questa nuova condizione non si tratta più di cercare nuovi codici, nuovi stili e nuovi linguaggi, di evocare nuove metafore, rifugiandoci, ancora una volta, nello spazio rassicurante delle narrazioni e dei racconti:

Non si tratta più, cioè, di prendere visione o di affinare la vista del mondo, dell'essere o del senso, ma si tratta piuttosto di aprire uno spazio che inizialmente non è visibile, di aprire uno spazio per una vista, o uno spazio di vista, che non sarà più uno spazio dinanzi a uno sguardo. $\Downarrow \parallel$



C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 80-81.



All'inizio degli anni Venti del Novecento gli studi antropologici di Paul Alsborg, recentemente ripresi da Peter Sloterdijk, si sono concentrati sull'ipotesi di concepire lo strumento tecnico come prolungamento esosomatico. Cfr. P. Alsborg, *L'enigma dell'uomo. Per una soluzione biologica*, Inschibboleth, Roma 2019; ed. or. *Das Menschheitsrätsel. Versuch einer prinzipiellen Lösung*, Sybille, Dresden 1922.



La nozione di "scrittura" viene elaborata in J.-L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2020; ed. or. *Corpus*, Métailié, Paris 1992.



Il concetto di evoluzione esosomatica e di processo esosomatico sono al centro delle riflessioni di Bernard Stiegler per cui "il concetto di esosomatizzazione, così come è stato inscritto da Nicholas Georgescu-Roegen nel concetto di entropia, arricchisce notevolmente i concetti di Leroi-Gourhan di 'tendenza tecnica', 'fatto tecnico' e 'processo di esteriorizzazione', che furono sviluppati tra il 1943 e il 1965". B. Stiegler, *The Neganthropocene*, Open Humanities Press, London 2018, p. 217.



B. Stiegler, *La technique et le temps, I. La faute d'Épiméthée*, Galilée, Paris 1994, p. 152. La traduzione italiana del passo è tratta da B. Stiegler, *Platon digitale. Per una filosofia della rete*, a cura di P. Vignola, F. Vitale, Mimesis, Milano 2015, p. 15.



Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.



J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 70-71; 78.



B. Stiegler, *The Neganthropocene*, cit., p. 217.



E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, pp. 162-165, ed. or. *Métamorphoses*, Payot & Rivages, Paris 2020.



J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 23.



E. Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza* (2016), il Mulino, Bologna 2018, p. 29.



J. Derrida, *Nietzsche e la macchina. Intervista con Richard Beardsworth*, Mimesis, Milano 2010, p. 64.



B. Latour, *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Einaudi, Torino 2022, pp. 26-27; ed. or. *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*, La Découverte, Paris 2021.



Secondo Michel Foucault, se si collocasse "l'architettura nel contesto della storia generale della *techné*, nel senso più ampio del termine, si otterrebbe un concetto guida più interessante dell'opposizione tra scienze esatte e scienza inesatte". M. Foucault, *Spazio, sapere e potere*, in Id., *Spazi altri. I Luoghi delle eterotopie* (2001), a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2011, p. 72.



Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni* (1995), Eléuthera, Milano 2009; ed. or. *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris 1991.



Cfr. C. Sini, *op. cit.*



B. Colomina, M. Wigley, *Are we Human? Notes on an Archaeology of Design*, Lars Müller, Zürich 2016, p. 9.



Ivi, p. 17.



Timothy Morton conia il termine *iperoggetto* nel libro *The Ecological Thought* del 2010. Cfr. T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2010.



T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma 2018, pp. 11-44; ed. or. *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.



Ivi, p. 44.



A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 247; ed. or. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge Mass. 1992.



E. Diller, R. Scofidio, *Blur Building*, in G. Incerti, D. Ricchi, D. Simpson, *Diller + Scofidio (+ Renfro). Architetture in dissolvenza. Opere e progetti 1979-2007*, Skira, Milano 2007, p. 144.



T. Morton, *Iperoggetti*, cit., p. 65.



Ivi, pp. 79-90.



P. Eisenman, *La città degli scavi artificiali*, in id., *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, Mimesis, Milano 2009, p. 60.



"Un'antica foresta di bambù sulla montagna di Qi Lai è un iperoggetto. Guardando un filmato della foresta, puoi percepire i suoni e le immagini del vento tra il bambù, gli steli che schioccando sbattono l'uno contro l'altro. Quello che però stai guardando è anche un filmato QuickTime, che campiona immagini e suoni a una certa velocità e li traduce in una versione più o meno perforata. Guardi le oscillazioni della mia mano che si muove perché i muscoli dell'avambraccio non riescono a tenere ferma la videocamera; guardi i fotoni che arrivano dal sole, riflessi dai quanti nei cloroplasti che rendono il bambù verde; guardi i cloroplasti, batteri che si nascondono dalla catastrofe ambientale che loro stessi hanno generato due miliardi e mezzo di anni fa – una catastrofe chiamata ossigeno. La somma degli eventi-campione tramite cui un oggetto si iscrive su un altro narra una storia, nel duplice senso che questa bellissima e ambivalente parola eredita dal greco: *istoria* significa tanto ricerca quanto registrazione". T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 117-118.



Ivi, p. 114.



A. Jaqué, Office for Political Innovation, *Superpowers of scale*, Columbia University Press, New York 2020, pp. 15-16.



J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. XI, ed. or. *Être singulier-pluriel*, Galilée, Paris 1996.