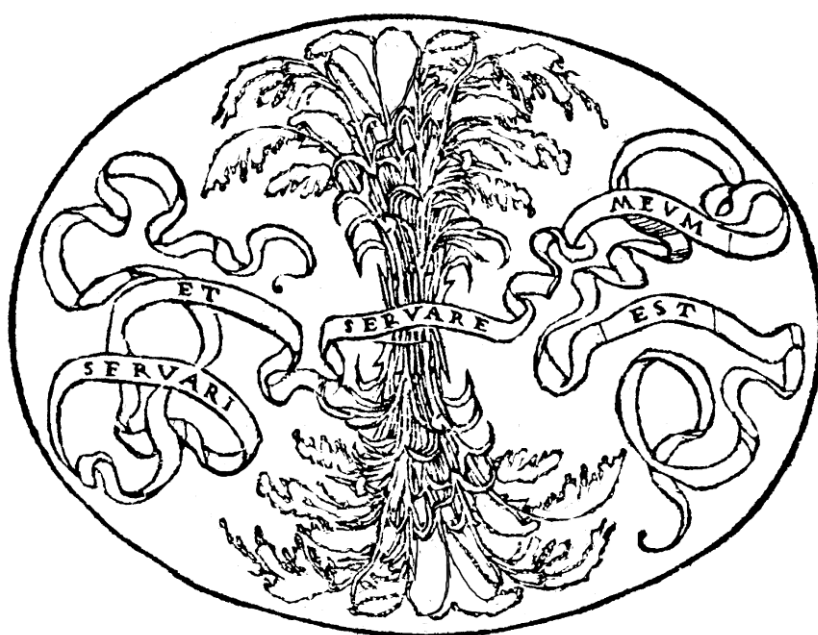


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

35/2025



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

SENZA FRONTIERE: PAESAGGI DI CONFINE TRA ARTE E ANTROPOLOGIA

a cura di Giorgio Bacci, Chiara Brambilla, Valentina Porcellana, Caterina Toschi, Denis Viva

Publicazione realizzata nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, CUP B53D23022300006, Codice progetto: 2022987EAH).

INDICE

- GIORGIO BACCI, CHIARA BRAMBILLA, VALENTINA PORCELLANA,
CATERINA TOSCHI, DENIS VIVA p. 1
Introduzione
Senza frontiere: paesaggi di confine tra arte e antropologia
- ALESSANDRA ANDREOLLI pp. 2-28
L'architettura come manifesto identitario in Trentino: l'Istituto di
Sant'Ilario di Giorgio Wenter Marini (1921-1923)
- DENIS VIVA pp. 29-47
Migrazioni e memoria pubblica in Trentino: il *Monumento al minatore* di
Stefano Zuech a Brez (1927-1932)
- VIRGINIA MAGNAGHI pp. 48-68
Paesaggio di confine, paesaggio di lavoro: due episodi pittorici dalla Trento
fascista
- BIANCALUCIA MAGLIONE pp. 69-87
Onde mediterranee. Cooperazione, colonialità e promozione culturale nei
contatti tra Italia e Marocco tra gli anni Cinquanta e Sessanta del
Novecento
- CATERINA TOSCHI pp. 88-105
«Divertissement» espositivi: il giro del mondo di Beatrice Monti della Corte
(1956-1979)
- ALESSANDRA FRANETOVICH pp. 106-121
Verso la *Critical Space Art*: poetiche e politiche artistiche nello spazio
cosmico

- DANIEL BORSELLI pp. 122-143
Toward an Ecology of Mutual Aid: Politics of the Margin and More-than-Human Reciprocity in the Practice of Wurmkos
- GIORGIO BACCI pp. 144-161
«Il mitologico, il poetico e l'affettivo»: storie di una giornata in spiaggia
- SARA DAMIANI pp. 162-175
Con i corpi degli altri: la rivisitazione dei confini anatomici nel dialogo tra arte e scienza
- VALENTINA LUSINI pp. 176-193
Mobilità, confini e paradossi della cittadinanza: riflessioni a partire dal Musée National de l'Histoire de l'Immigration di Parigi
- CHIARA BRAMBILLA, ANDREA MASALA pp. 194-214
'Il campo espanso': pratiche partecipative e sperimentali tra arte e antropologia nei *borderscapes* bergamaschi
- KATERINA NASTOPOULOU, VALENTINA PORCELLANA pp. 215-229
Out of (b)order: Oggetti tra arte e artigianato nello spazio pubblico della Valle d'Aosta

**CON I CORPI DEGLI ALTRI:
LA RIVISITAZIONE DEI CONFINI ANATOMICI NEL DIALOGO
TRA ARTE E SCIENZA**

Nel 2017, a oltre venticinque anni dall'intervento subito, il filosofo francese Jean-Luc Nancy commenta nuovamente la sua esperienza con un cuore trapiantato, rivedendo e accrescendo le riflessioni esposte nel noto saggio *L'intruso* (2000), dove aveva affrontato il processo di diventare stranieri a sé stessi mediante l'apertura chirurgica dei propri confini anatomici, l'appropriazione del cuore di un (o una) giovane deceduto e la soppressione delle difese immunitarie¹. Nel *Post scriptum* aggiuntivo, Nancy amplia la sua discussione attorno al trapianto di organi, fino ad assurgere quest'ultimo a paradigma della contemporaneità: secondo il filosofo, infatti, la società attuale trasforma tutti noi in «più o meno trapiantati, innestati in luoghi, gruppi, reti, persone»², attraverso fenomeni come i flussi migratori, gli scambi economici, la circolazione della forza lavoro e, soprattutto, lo sviluppo tecnico/tecnologico. Di qui, ciascun individuo – argomenta Nancy – sperimenta inevitabilmente la rottura delle barriere sia naturali sia convenzionali della propria soggettività, che richiede pertanto di essere riformulata proprio sulla base di una serie continua di sconfinamenti, molti dei quali presidiati dalle logiche globali del sistema capitalistico. Afferma, infatti, lo studioso:

[s]empre più la tecnica del trapianto – la cui forma agricola, l'innesto, risale a tempi immemorabili – appare come una sorta di metatecnica: un'arte delle combinazioni, supplementazioni, sostituzioni, permutazioni, protesi, rigenerazioni, iscrizioni, trasferimenti, trasposizioni, transazioni... Non si sa dove fermare la concatenazione o forse piuttosto il contagio, la contaminazione, la trasfusione o addirittura la confusione delle tante operazioni che oggi caratterizzano la combinatoria generale nella quale siamo trascinati³.

I commenti di Nancy sui raccordi contagiosi, virali, nelle nostre vite riguardano un ampio discorso teorico che trova la sua matrice anche nelle interconnessioni – tra uomini, tra uomini e animali, tra uomini e dispositivi artificiali – generate dalla biomedicina, per cui i concetti di 'sé' e 'altro' non possono più essere considerati in termini strettamente oppositivi, perché sono costruiti come contigui all'interno di una precisa organizzazione scientifica e, più in generale, economico-politica. Del resto, in Occidente, in special modo a partire dalla seconda metà del Novecento, il corpo diventa funzionale ai meccanismi trasformativi e comunicativi della società tecno-informatica, che si concentra prioritariamente, come rileva Donna Haraway, «sulle condizioni dei confini e le interfacce, sui gradienti di flusso attraverso i confini, e non sull'integrità degli oggetti naturali»⁴.

All'interno di queste diffuse logiche di scambio, l'essere umano non è più considerato unitario né tantomeno inalterabile nelle sue componenti costitutive: può essere pertanto

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP F53D23007460006, codice progetto: 2022987EAH).

Un sentito ringraziamento ad Anna Hawkins per avermi permesso di prendere completa visione della sua opera e per averne discusso con me.

¹ NANCY/PIAZZA 2024, pp. 11-40.

² Ivi, pp. 53-72, pp. 67-68.

³ Ivi, pp. 68-69.

⁴ HARAWAY 1995, p. 147.

smontato e rimontato a seconda delle esigenze, i suoi pezzi corporei – da cadavere e, in determinati casi, da vivente – possono essere impiegati per la salvezza di altre persone, i suoi campioni biologici conservati in biobanche e riutilizzati all’occorrenza, e così via. L’individuo chiuso, finito e protetto dal sistema immunitario che la modernità ottocentesca aveva contribuito a determinare deve essere ridefinito a favore di un soggetto permeabile, fluido e ‘contaminato’, il quale, proprio mediante operazioni come quella del trapianto di organi, si qualifica come un assemblaggio di materie ed entità differenti, tanto inconsueto quanto di difficile accettazione⁵. Al riguardo, numerosi studi hanno lasciato emergere il disagio provato dai trapiantati nei confronti di un’anatomia ricostruita con parti aliene: diversi pazienti hanno ad esempio rivelato di percepire una sorta di invasione interna da parte dell’organo estraneo, sperimentando un cambio di personalità, abitudini e preferenze che immaginano ereditate dal donatore; altri, seppur lontani da questo tipo di reazione, hanno comunque dichiarato di sentirsi connessi, loro malgrado, a una persona deceduta, la cui identità, per ragioni legali, non potranno mai conoscere⁶.

In questo complicato processo di riformulazione del sé e di riconoscimento culturale di un corpo puzzle, l’arte gioca un ruolo primario perché, a differenza della biomedicina che dà la priorità agli obiettivi salvavita del trapianto senza esplorarne a fondo i possibili disagi emotivi e psicologici, sceglie di insistere sui rapporti trasversali innescati dall’amalgama di elementi anatomici differenti, mettendo in luce le potenziali connessioni affettive e le risonanze empatiche di un processo che la studiosa Margrit Shildrick definisce «concorporeità»⁷. La concorporeità a cui fa riferimento Shildrick non rimanda soltanto al concatenamento tra corpi teorizzato da Maurice Merleau-Ponty per spiegare il fenomeno dell’intercorporeità⁸, ma è generata da un continuo e mai concluso meccanismo di ibridazione organica, che si attiva grazie a strumenti tecnici/tecnologici, proprio come ravvisato nella metatecnica del trapianto formulata da Nancy.

In quest’ottica, al fine di porre in rilievo le profonde concatenazioni somatiche ed emozionali provocate dallo scambio di organi, nel 2014 l’artista britannica Alexa Wright, membro, come Shildrick, del progetto di ricerca interdisciplinare *Hybrid Bodies* (Corpi ibridi)⁹, crea ad esempio l’installazione sonora e interattiva *Heart of the Matter* (Cuore della questione), dove alcune giacche di feltro si attivavano all’avvicinarsi dei visitatori grazie a sensori posti all’altezza del cuore e permettevano di ascoltare racconti – recitati da attori – riguardanti sia trapianti cardiaci sia complicati rapporti affettivi: più persone si spostavano nello spazio espositivo, più voci e più narrazioni si sovrapponevano, creando un cacofonico incrocio di tutte le difficoltà fisiche e/o emotive causate da un cambiamento, concreto e metaforico, di cuore e incoraggiando, al contempo, l’aggiornamento in chiave concorporea delle nostre categorie identitarie¹⁰.

Sulla base di queste premesse, il presente saggio intende analizzare alcune testimonianze artistiche che hanno lavorato sulla concorporeità con la prerogativa, però, di rivisitare opere della tradizione storico-artistica, così da rendere ragione, da un lato, di pratiche di fusione di ‘corpi-immagine’ da sempre presenti in ambito estetico e, dall’altro, di un immaginario visivo

⁵ Significativamente, le sperimentazioni sui trapianti avvengono proprio in un periodo in cui la scienza, grazie alla scoperta nel 1882 dei fagociti da parte del biologo russo Ilja Il’ič Metchnikoff, stabilisce il sistema immunitario come un’autodifesa dell’organismo contro le invasioni esterne. Si veda a tal proposito COHEN 2009.

⁶ Tra i vari studi, si veda, a titolo esemplificativo, WALDBY–MITCHELL 2006; SHILDRICK *ET ALII* 2018; ROSS 2010; PEARSALL *ET ALII* 1999.

⁷ SHILDRICK 2019.

⁸ Per una trattazione estesa dell’intercorporeità merleau-pontiana, si veda SCOTT MARRATTO 2012.

⁹ Il progetto, dedicato al trapianto di cuore, si è sviluppato nella seconda metà degli anni Duemila a Toronto e ha visto la collaborazione sinergica di medici, scienziati, filosofi e diversi artisti, tra cui Ingrid Bachmann, Andrew Carnie, Catherine Richards e Alexa Wright. Si veda *HYBRID BODIES* 2016.

¹⁰ EL-SHEIK 2016, s.p.; HATZI 2019, p. 458.

che promuove una figurabilità sempre *in fieri*, utile a sostenere quella revisione ontologica e ontica della persona che il nostro presente ci richiede.

Saranno presi in considerazione i lavori di Anna Hawkins, che si concentra sul gruppo del *Laocoonte* conservato nei Musei Vaticani e riformula la pratica antica del rimontaggio di statue utilizzando video accessibili su piattaforme social; di Mounir Fatmi, che riflette sul proto-trapianto raffigurato nel ‘miracolo della gamba nera’ dipinto dal Beato Angelico e sulle questioni etniche a esso collegato; e, infine, di Marco Donnarumma, che investiga gli assemblaggi tra organi umani e tecnologia come attualizzazione delle procedure alchemiche di metamorfosi del sé.

Seppur molto dissimili, le opere di Hawkins, Fatmi e Donnarumma interpretano il paradigma della metatecnica del trapianto come dislocazione di parti organiche che scompongono i confini dell’individuo e lo aprono all’unione con l’altro: tale alterità non è necessariamente presentata come interamente assorbibile, ma mantiene dei tagli, delle differenze e degli aspetti oscuri che segnano l’area su si iscrive l’eccedenza rispetto al già noto. È quest’area, indefinita, mobile e sfidante, che traccia la nuova ‘frontiera concorporea’ del soggetto contemporaneo.

Il braccio del Laocoonte di Anna Hawkins

Nel volume *Intercorporeality* (2017), Christian Meyer, Jürgen Streeck e J. Scott Jordan citano il gruppo scultoreo del *Laocoonte* (40-20 a.C.) come una delle testimonianze artistiche più esemplari dell’intercorporeità, spiegandola come un intreccio coordinato tra corpi – in questo caso, quelli del sacerdote troiano e dei suoi due figli impegnati a difendersi dalle spire di enormi serpenti marini – adatto a definire modelli cognitivi e di interazione sociale sganciati dall’autonomia individuale¹¹. Il *Laocoonte*, probabile copia romana in marmo di un originale greco in bronzo, presenta però una storia di ricostruzione con elementi spuri del corpo artistico che consente di inquadrarlo anche nel campo teorico della concorporeità.

Nel 1506, al momento del suo rinvenimento nella vigna di Felice de Fredis sul monte Oppio a Roma, l’insieme statuario era pressoché integro, tranne il braccio destro del sacerdote, quello, sempre destro, del figlio minore, alcune dita della mano destra del figlio maggiore e altre parti secondarie¹². Come ben dimostra Ludovico Rebaudo, è soprattutto il braccio mancante del sacerdote a presentare una storia di restauro integrativo molto complessa: dal Cinquecento fino al 1957, quando l’arto originale è stato ripristinato dopo il suo ritrovamento nel 1905, il nudo marmoreo di Laocoonte ha, infatti, subito vari ‘innesti’, con continue metamorfosi di forma e postura.

Tra gli arti realizzati *ex novo* per essere impiantati, rientra ad esempio il cosiddetto ‘braccio di Michelangelo’, ritenuto essere opera del Buonarroti ma di paternità anonima, che ha addirittura richiesto che una porzione della spalla originaria fosse tagliata, alterando così l’anatomia iniziale della statua romana, nonostante non sia, molto probabilmente, mai stato collocato¹³.

Sempre nella logica di offrire all’opera la compiutezza perduta, molto nota e discussa è anche la copia del *Laocoonte* realizzata, su commissione della famiglia de’ Medici, da Baccio Bandinelli negli anni dal 1520 al 1525 e ora conservata agli Uffizi. Giorgio Vasari racconta che, al cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, che gli chiedeva se «gli bastava l’animo di fare un Laoconte pari al primo», Bandinelli avesse risposto che non solo era in grado di replicarne uno uguale, ma che «gli bastava l’animo di passare quello di perfezione»¹⁴. Il desiderio di dimostrare la propria abilità e di aggiornare il capolavoro con invenzioni personali porta così Bandinelli a

¹¹ *INTERCORPOREALITY* 2017, p. xviii.

¹² Si veda REBAUDO, in SETTIS 1999, pp. 231-232; REBAUDO 2007, pp. 7-8.

¹³ REBAUDO 2007, p. 14.

¹⁴ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 429, Edizione Giuntina.

rifare il gruppo scultoreo aggiungendo il braccio destro di Laocoonte e i pezzi mancanti dei due figli in una sorta di *restitutio ad integrum* che, insieme ai diversi tentativi di innesto compiuti sul marmo originale, ricorda sostanzialmente il principio alla base del trapianto di organi chirurgico, finalizzato a supplire al malfunzionamento o all'assenza di certe parti del corpo¹⁵. Non è un caso, dunque, che lo storico dell'arte Pierre-Yves Theler consideri l'opera di Bandinelli un «trapianto artistico» indiretto, perché completa l'insieme conservato nei Musei Vaticani con nuovi elementi anatomici e partecipa così, a suo dire, al «rinnovamento carnale»¹⁶ dei personaggi.

D'altra parte, proprio come è stata la storia della sua sagoma, variamente rielaborata nel corso dei secoli, la fortuna di cui gode ancora oggi il *Laocoonte* dipende da una continua metamorfosi simbolica, che, oltre a consentirgli di rinnovarsi all'interno di contesti differenti, ha fatto sì che l'ammirato *pathos* delle tre figure scolpite potesse 'incarnare', di volta in volta, numerose reazioni estetico-affettive e altrettante mutate istanze socioculturali¹⁷.

L'opera contemporanea *With Outthrust Arm* (2014) dell'artista statunitense Anna Hawkins è una testimonianza efficace in tal senso, a maggior ragione perché, se letta nella prospettiva della metatecnica del trapianto, ha la peculiarità di concentrarsi esplicitamente sulla figurabilità aperta e sempre ricomponibile delle statue in questione. Nei suoi lavori, Hawkins ricorre agli strumenti e risorse digitali per mettere in luce una fruizione artistica che, modificando dinamicamente i capolavori del passato, consente di cogliere, nel confronto tra l'originale e le copie attuali, nuovi gesti, linguaggi e rapporti comunicativi¹⁸.

Per realizzare *With Outthrust Arm*, Hawkins ha raccolto dalla piattaforma social YouTube diversi video girati da visitatori internazionali di fronte al *Laocoonte* nei Musei Vaticani e, successivamente, li ha frammentati e riassemblati per formare un unico filmato, in cui si possono vedere i pezzi corporei del sacerdote troiano, dei suoi due figli e dei serpenti che si staccano dal gruppo marmoreo e si muovono, oscillanti e a diversa grandezza, su uno sfondo nero: teste, torsioni, gambe, braccia, piedi e code serpentine sono mostrati incastrarsi e separarsi tra loro, mentre in sottofondo i commenti dei visitatori esaltano la magnificenza dell'opera, arrivando a definirla «la statua più importante mai realizzata nella storia dell'arte»¹⁹.

In questa 'migrazione' ondeggiante di parti anatomiche, emerge nettamente la loro varia natura: da un lato, l'artista ha lasciato inalterate le diverse sfumature di colore del marmo – dall'avorio al beige, al grigio, al rosa –, che comparivano nei video dei turisti e che risultavano differenti a seconda della videocamera, delle condizioni di luce, dei settaggi, della qualità di registrazione usati per le riprese; dall'altro, ha mantenuto le tracce dei tremolii delle loro mani mentre, per catturare l'immagine delle statue, impugnavano dispositivi ottici personali. Quando, all'inizio di *With Outthrust Arm*, i diversi frammenti corporei sono mostrati uniti a comporre il gruppo di sculture, la loro origine difforme risulta ben visibile, perché esibiscono anatomie multicolori attraversate, in qualche punto, da fratture evidenti. Il risultato del montaggio dei corpi-video è, infatti, un *Laocoonte* ibrido e instabile, che sembra voler intensificare in chiave concorporea l'intreccio dei protagonisti: non è un caso che le loro forme eterogenee appaiano sulla copertina del volume *Entangled Bodies* (2020), dedicato a ricerche interdisciplinari sull'intercorporeità/concorporeità generata dal trapianto di organi²⁰.

Hawkins si riappropria di un'opera d'arte molto conosciuta e celebrata per indurre a riconoscere quei «gradienti di flusso attraverso i confini»²¹ che oggi ci riguardano tutti, sia perché

¹⁵ Al riguardo, si veda l'affermazione di J.-L. NANCY: «[i]nizialmente il trapianto si presenta come una *restitutio ad integrum*: si ha di nuovo un cuore che batte» (NANCY/PIAZZA 2024, p. 27).

¹⁶ THELER 2014, pp. 193-194. Relativamente al tema del trapianto di organi nell'arte, dello stesso autore, si veda anche THELER 2015.

¹⁷ Si vedano SETTIS 1999 e 2003.

¹⁸ Si veda il sito personale dell'artista (<https://annahawkins.net/With-Outthrust-Arm> <15 settembre 2025>).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ENTANGLED BODIES 2020.

²¹ HARAWAY 1995, p. 147.

immersi in esperienze di vita fluttuanti e iperconnesse sia perché possessori di anatomie potenzialmente aperte, scomponibili e ricomponibili attraverso tecniche di montaggio non solo artistico, ma anche chirurgico. Il montaggio utilizzato da Hawkins per unire frammenti di corpi-video disuguali può essere a tutti gli effetti considerato una delle testimonianze più incisive di quella metatecnica del trapianto che modula la nostra esperienza sociale. Il titolo stesso della sua opera, *With Outthrust Arm* – ‘con braccio allungato’ –, rimanda ironicamente al braccio teso di chi ha uno smartphone in mano ed è impegnato a riprendere ciò che lo circonda, in una postura opposta e complementare a quella del braccio reinnestato del sacerdote troiano: il dialogo speculare di gesti tra il concreto e il virtuale, il naturale e l’artificiale, l’autentico e le copie rivela le nuove modalità di percezione e auto-percezione con cui occorre inevitabilmente confrontarsi per comprendere la qualità ibrida delle soggettività odierne così come le possibili migrazioni delle loro parti corporee.

«*Ero l’unico a vedere questa gamba nera*»: Mounir Fatmi e il Beato Angelico

Nelle prassi attuative della chirurgia del trapianto di organi, il fenomeno della migrazione risulta articolato su più piani: nel passaggio, in sala operatoria, dell’organo di un donatore al corpo del ricevente, ma, ancora prima, nel trasporto degli organi da innestare da una regione all’altra o da una nazione all’altra. Basi di dati dedicate e reti di organizzazioni internazionali garantiscono alle strutture sanitarie di trovare organi il più possibile compatibili con il DNA dei loro pazienti, così da scongiurare il rischio di rigetto. Da questo punto di vista, le distanze e i confini geografici sono annullati, anche in virtù di una legislazione europea che gestisce e presidia la sicurezza e la qualità degli scambi di organi e tessuti umani tra gli Stati membri²².

Questo significa che, al fine di salvare il maggior numero di vite, la concorporeità tra i cittadini europei è regolamentata e, anzi, incoraggiata dalle Istituzioni, nell’ottica di quella «combinatoria generale»²³ della collettività che Nancy raggruppa, appunto, sotto l’insegna della metatecnica del trapianto. Considerata, però, la grave carenza di risorse disponibili, parallelamente al diffondersi del trapianto si è sviluppato su scala mondiale il traffico illegale di organi, reni soprattutto, e il relativo turismo a danno delle popolazioni più povere del Sud globale, esacerbando dinamiche capitalistiche di sfruttamento che mettono a rischio la sopravvivenza dei donatori indigenti o saccheggiano impunemente le spoglie di prigionieri appena deceduti²⁴.

Nelle arti, queste migrazioni di organi fondate su disuguaglianze sociali e/o differenze etniche sono state motivo di indagine principalmente nel cinema²⁵, ma esiste un soggetto iconografico, nato nell’Europa medievale, che ne è diventato il simbolo visivo più efficace, ossia il cosiddetto ‘miracolo della gamba nera dei santi medici Cosma e Damiano’²⁶.

L’evento soprannaturale è raccontato nella *Legenda aurea* (1265 ca) di Iacopo da Varazze, che narra di come i due santi fratelli appaiano in sogno a un loro devoto per curargli la gamba incancrenita e sostituiscano l’arto malato con quello di un Etiope recentemente morto e sepolto²⁷. Sulla base di questo racconto agiografico, dal Quattordicesimo al Sedicesimo secolo in Italia, Spagna e nel nord Europa, si sono moltiplicati i dipinti del ‘miracolo della gamba nera’,

²² Si vedano le direttive 2010/53/EU e 2012/25/EU.

²³ NANCY/PIAZZA 2024, p. 69.

²⁴ Esiste una letteratura molto ampia al riguardo. Si vedano, tra i vari studi, SCHEPER-HUGHES 2000 e 2001; *GLOBAL ASSEMBLAGES* 2005, in particolare la sezione II; FLAHERTY ET ALII 2021.

²⁵ Tra i film esemplificativi in tal senso, si ricordano *Le mani dell’altro* (*Orlac’s Hände*, 1924) di Robert Wiene, *The Thing with Two Heads* (1972) di Lee Frost, *Piccoli affari sporchi* (*Dirty Pretty Things*, 2002) di Stephen Frears, *John Q* (2002) di Nick Cassavetes.

²⁶ Si veda DAMIANI 2022.

²⁷ IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007, pp. 1094-1099.

conferendogli grande popolarità nonostante un'iconografia insolita e bizzarra, che, sintomaticamente, viene ora interpretata come un trapianto di organi *ante litteram*.

Soprattutto gli storici della chirurgia rimandano al miracolo di Cosma e Damiano come prova della presenza immaginifica di questa operazione già nei desideri dell'umanità del passato, equiparando il lavoro dei chirurghi a quello dei santi per magnificarne la portata salvifica, senza però mai insistere sull'evidente ibridazione corporea dell'uomo guarito²⁸.

In realtà, il contrasto tra il corpo bianco del fedele e la gamba nera del cadavere africano è il fulcro nodale delle rappresentazioni pittoriche del miracolo, perché indispensabile per esaltarne visivamente la paternità soprannaturale e, dunque, la straordinarietà²⁹: le questioni di ordine etnico e identitarie – Iacopo da Varazze dichiara che il devoto, risvegliatosi e non vedendo «sulla gamba nessun segno del male, si chiedeva se era lui oppure un altro»³⁰ – erano subordinate alla necessità di manifestare immediatamente allo sguardo l'origine sacra della guarigione.

Al di là dell'ambito religioso, la presenza del «Moro» – molto probabilmente da interpretare come un cristiano proveniente da Paesi lontani – è però sicuramente connessa alle politiche colonialiste e schiaviste del periodo, che, soprattutto a partire dal Quattrocento, avevano contribuito ad aumentare il numero di persone nere nel Vecchio Continente, obbligando gli Europei a regolamentare l'inevitabile incrocio razziale che il contesto storico andava maturando e a far fronte ai timori generati da un incombente meticciamiento sociale³¹.

Sono proprio questi timori, tuttora distinguibili, che l'artista marocchino Mounir Fatmi sceglie di esplicitare, contestualizzando il miracolo dei santi medici nel panorama contemporaneo. Nell'installazione sonora dal titolo *Lettre à Jane* (Lettera a Jane, 2017), Fatmi narra, ad esempio, le impressioni suscitate in lui dalla tempera *San Cosma e san Damiano guariscono il diacono Giustiniano* (1438-1440 ca) del Beato Angelico, predella smembrata della Pala di San Marco che raffigura i due santi, ai lati opposti del letto su cui riposa addormentato il loro devoto, mentre innestano la gamba nera a mani nude.

Questo dipinto è uno dei nuclei portanti attorno a cui ruota la poetica di Fatmi, che lo scopre per la prima volta mentre si trovava in Italia per studio, dopo aver abbandonato il Marocco nel 1999. In *Lettre à Jane*, racconta che:

[f]in dal primo sguardo, ho capito che quella gamba nera ero io. Sono rimasto sorpreso dal fatto che tutti intorno a me vedessero solo la prospettiva, la luce e la composizione del dipinto. Ero l'unico a vedere quella gamba nera. Questa parte aliena ha vissuto nel profondo di me e mi ha reso quello che sono oggi. Un sopravvissuto. Un lavoratore migrante. Un esule permanente. [...] Cara Jane, sono solo un granello di polvere in questa macchina. Una gamba nera innestata sul corpo di qualcun altro³².

Fatmi si identifica con la parte nera ed estranea del corpo del fedele, rimarcando le proprie difficoltà di artista migrante a essere pienamente accolto nei vari Paesi in cui transita o vive: il suo passaporto marocchino crea umilianti sospetti alle frontiere e se in Francia, dove lavora, è ritenuto essere un mediorientale, negli Stati Uniti diventa un europeo³³. È la costante esperienza

²⁸ Tra le varie testimonianze, si veda, ad esempio, CONOLLY–BENZANZIO 2007.

²⁹ Più che per i racconti scritti, la bicromia del corpo del miracolato diventa comprensibilmente un'esigenza pittorica. Si veda, al riguardo, JACQUET 1983.

³⁰ IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007, p. 1098.

³¹ Per una trattazione del concetto di razza legata al colore della pelle nella Firenze del Quattrocento, si veda NETHERSOLE 2022; per il discorso sul meticciamiento della società e il commercio degli schiavi neri, si veda anche FRACCHIA 2019.

³² M. Fatmi, *Lettre à Jane / Letter to Jane*, 2017, Installazione sonora (<http://www.mounirfatmi.com/works-503.html> <20 settembre 2025>). Traduzione di chi scrive.

³³ STANCIU 2017.

dell'alterità quella che Fatmi attribuisce alla gamba nera impiantata in un corpo bianco e, proprio per questo, la sceglie a matrice del proprio messaggio artistico, articolato attorno a processi di sconfinamento, confluenza e incrocio.

Fatmi fa infatti spesso riferimento al «trapianto fisico, corporeo e culturale»³⁴ come a un'azione necessaria di fronte alla volontà di amputare certi legami esistenziali per poi ricostruirli diversamente ai fini della sopravvivenza personale, insistendo sull'ibridazione reciproca dei corpi e delle esperienze: è in questa prospettiva che varie sue opere rielaborano lo scomparto di predella del Beato Angelico.

Negli anni 2011 e 2012, l'artista realizza il trittico *La Jambe noire de l'Ange* (La gamba nera dell'Angelo), dove il dipinto della Pala di San Marco è presentato in bianco e nero e poi trasformato in una sorta di radiografia trasparente che, invertendo i colori come in un negativo, fa diventare bianca la gamba dell'Etiopio e nero il corpo del devoto. Sempre con lo stesso titolo, Fatmi crea anche un video dalle connotazioni fantasmatiche, dove le figure si sovrappongono e una lente circolare, muovendosi sopra la rappresentazione, ne mette in rilievo i particolari ingranditi fino quasi a cogliere i tratti aniconici della grana pittorica, con diverse e intrecciate prospettive di sguardo. La studiosa Siobhán Shilton afferma che l'arte postcoloniale, a cui associa i lavori di Fatmi,

tende a combinare significanti ed elementi sensoriali disgiuntivi per riferirsi a forme visive apparentemente stabili, "eccedendole" allo stesso tempo. Questo trascina lo spettatore in un'esperienza multisensoriale e multidimensionale di *opacité* e interazione – o in un "incontro transculturale" – che lo incoraggia non solo a pensare in modo *contrappuntistico*, ma anche a pensare, o vedere, *altrimenti*³⁵.

Di fatto, la visione 'altra' e straniante della tempera rinascimentale proposta da Fatmi non si basa su un semplice rovesciamento dei colori e, insieme, delle classi binarie della società occidentale – dal bianco al nero, dalla vita alla morte, dal familiare all'esotico, così come dalla pittura al video o dal passato al presente e viceversa –, ma 'eccede' la stabilità delle forme e delle categorie allo scopo di incoraggiarne, non senza intenti provocatori, il meticciamiento creativo.

Sempre in quest'ottica, è strutturato anche il progetto *La Lumière aveuglante* (La luce accecante, 2013-2014), una serie di fotografie e un video dove Fatmi sovrappone digitalmente la pittura in bianco e nero del Beato Angelico a fotografie di sale operatorie realizzate da lui stesso, testimoniando l'intervento miracoloso dei due santi in letterale connessione con l'odierno lavoro dei chirurghi, proprio come evocato in molti testi di storia della medicina. In questo modo, obbliga l'osservatore a confrontarsi con temporalità sfasate, dove il rapporto tra religione e scienza, fede e razionalità, sogno incubatorio e sonno anestetico si mostra costruito su combinazioni di personaggi – figure soprannaturali dipinte e figure reali fotografate – che sono impegnati ad aprire e riaggregare un corpo-immagine.

La 'gamba nera' dell'estetica di Fatmi si connota, dunque, come il segno per eccellenza di un rimescolamento di varie tipologie di confine attivate dalla tecnica sia artistica sia chirurgica, dove la presenza delle differenze corporee, geopolitiche e socioculturali non viene annullata né tantomeno ignorata, bensì esibita come possibilità eccedente di trasformazione reciproca.

Nelle opere dell'artista, gli effetti incerti, alienanti e imprevedibili della concorporeità chirurgica diventano parte indispensabile del meccanismo di metamorfosi identitaria richiesto al soggetto contemporaneo, che, per riuscire a realizzare nuovi e più equi principi di convivenza, deve necessariamente imparare a vedersi e riconoscersi come «estraneo a [...sé] stesso»³⁶, a cominciare dalle sue stesse frontiere anatomiche.

³⁴ POLLA 2013.

³⁵ SHILTON 2014, p. 43. Traduzione di chi scrive; corsivi nel testo.

³⁶ NANCY/PIAZZA 2024, p. 29.

L'estraneità del sé: la Nigredo di Marco Donnarumma

L'invito a sperimentare il proprio corpo come un'entità ibrida è al centro anche dei lavori di Marco Donnarumma, artista e ricercatore italiano che affronta da diverse prospettive l'intreccio tra corpi e tecnologie, esibendo la complessa ambiguità della loro interazione, anche e soprattutto in termini di critica sociale.

In risposta alle diffuse politiche incentrate sull'intolleranza e la segregazione nei confronti dello straniero e del diverso, Donnarumma realizza, ad esempio, *Nigredo* (2013), un'opera finalizzata a dimostrare la nostra impossibilità di conoscere del tutto il nostro stesso corpo e i suoi meccanismi interni, che ci risultano così in larga parte alieni. L'allusione, nel titolo, alla prima fase del processo alchemico, quando la materia è chiamata a dissolversi e putrefarsi per poi proseguire nella sua trasformazione, rivela appieno l'obiettivo dell'artista, ossia quello di farci sperimentare l'alterità inquietante della nostra stessa anatomia.

L'installazione, creata con biosensori per i battiti cardiaci e la circolazione sanguigna progettati dall'artista stesso, prevedeva otto minuti di esperienza per una singola persona alla volta. All'interno di una cabina oscurata, chi aveva scelto di partecipare si poneva seduto di fronte a uno specchio, permetteva che gli venisse bloccata la testa alla sedia con una fascia elastica e che gli fosse fatto indossare il biosensore, utile a catturargli i suoni del battito cardiaco, del flusso sanguigno e delle contrazioni muscolari. Questi suoni, una volta acquisiti e campionati, erano elaborati digitalmente e ritrasmessi al corpo del visitatore sotto forma di nuovi stimoli uditivi, visivi e fisici grazie a due subwoofer e un sistema surround nascosti, a luci epilettiche generate da strisce LED e a intense vibrazioni meccaniche, ottenute utilizzando dispositivi a infrasuoni ad alta potenza che entravano in contatto diretto con il cranio e la colonna vertebrale del visitatore; durante gli otto minuti, quest'ultimo sperimentava dapprima uno stato di deprivazione percettiva e poi una serie di stimolazioni che gli provocavano momentaneamente alterazioni fisiologiche e neurali, inducendolo a percepire il suo corpo come un'entità esterna, con gli organi dislocati³⁷. Il riflesso nello specchio restituiva al partecipante, che non era più in grado di capire i propri confini e la differenza tra il dentro e il fuori di sé, un'immagine mutata, che gli 'mostrava' attività fisiologiche fino ad allora sconosciute³⁸. In un procedimento con risultati non così distanti dalla sensazione di estraneità degli organi provata da alcuni pazienti trapiantati, *Nigredo* estremizzava la percezione dell'interiorità viscerale, alterando così la coscienza di sé.

Donnarumma spiega che l'installazione è stata formulata sulla base delle teorie di Brian Massumi, secondo cui i corpi possiedono delle potenzialità latenti, indipendenti e discontinue, che non vengono concretizzate finché non oltrepassano una soglia³⁹. *Nigredo* è stata costruita per attraversare tale soglia mediante un eccesso di informazioni sensoriali, portando a realizzare ciò che, sulla scorta del pensiero di Gilbert Simondon, Donnarumma definisce il processo della «transindividualità (*transindividuation*)», dove l'io è la risultante di un ininterrotto meccanismo di individuazione psichica e collettiva, in cui trovano posto anche le interazioni con i sistemi tecnologici. L'opera voleva, infatti, mettere in discussione la separazione netta tra corpi organici e corpi meccanici, dato che i rumori e i suoni del lavoro interno dei primi erano amplificati a tal punto da diventare letteralmente cassa di risonanza dei secondi: aumentato digitalmente dalle macchine, il ritmo vitale del cuore pulsante, della circolazione sanguigna e delle contrazioni muscolari creava una forma ignota e assolutamente ibrida di sé⁴⁰.

³⁷ Si può prendere visione dell'opera sul sito personale dell'artista: *Nigredo* (<https://marcodonnarumma.com/works/nigredo/> <27 settembre 2025>).

³⁸ FORTE 2016.

³⁹ DONNARUMMA 2015, p. 63.

⁴⁰ Ivi, pp. 66-67.

Non si tratta, in questo caso, di un passaggio di organi da un soggetto a un altro, ma di un individuo che, grazie alla tecnologia, scompone e ricomponne continuamente i suoi stessi organi, al punto che «*il sistema tecnico e il corpo umano diventano parti attive di un nuovo corpo, che li integra in un'unica entità emergente*»⁴¹.

Questa nuova soggettività, incarnata e protesica al tempo stesso, che si realizza in qualità di immagine straniante dell'io allo specchio, è stata presentata da Donnarumma come un'affermazione politica contro la sorveglianza dei corpi attuata dalla società capitalistica, che trasforma in dati digitali ogni individuo, ordinandolo all'interno di modelli standardizzati o comunque conformi ai propri interessi utilitaristici⁴². Anziché esporre una tecnologia digitale che schedi, controlli e governa le persone in specifiche (e rassicuranti) classi sociali e di consumo, Donnarumma la inquadra come un mezzo per arrivare alla conoscenza di un'anatomia eterogenea e incostante, capace di attivare relazioni inedite, sia umane sia non umane, a partire dalla consapevolezza che le «condizioni dei confini» possono e devono essere continuamente rinegoziate.

Conclusioni

Nelle loro diverse articolazioni estetiche, i lavori di Hawkins, Fatmi e Donnarumma ricorrono alla metatecnica del trapianto come modello privilegiato per focalizzare l'attenzione sulla necessità di riformulare il concetto di confine individuale: i corpi-immagine che propongono, riappropriandosi, perlomeno in due casi, della tradizione artistica, definiscono l'identità personale e culturale come un processo sempre *in fieri*, che si può comprendere solamente accettando un'anatomia non più unitaria né tantomeno finita.

Nelle loro opere, le frontiere esterne e interne del corpo vengono reinterpretate come eccedenti, alterabili, porose, e mostrate in qualità di luogo deputato a concertare, incessantemente, la relazione con lo straniero. Lo spazio di scarto che lasciano emergere – i colori diversi dei pezzi anatomici, le tracce esibite delle loro giunture, le sovrastimolazioni sensoriali – è la soglia potenziale dove, oggi, si possono realizzare nuove espressioni dell'essere. Da questo punto di vista, il trapianto di organi, oltre a indicare un intervento chirurgico indispensabile alla vita di molte persone, diventa la chiave simbolica privilegiata per generare modelli alternativi di cittadinanza, in cui l'individuo, riconoscendosi distribuito in altri soggetti e/o oggetti⁴³, sostiene continuità e contiguità fisiche e comunicative, che si potrebbero rivelare fondamentali per stabilire dinamiche sociali sempre più eque.

⁴¹ Ivi, p. 71. Traduzione di chi scrive; corsivi nel testo.

⁴² Ivi, p. 76.

⁴³ Il riferimento indiretto è ovviamente alla teoria della «persona distribuita» di Alfred Gell. Si veda GELL/CAPPELLETTO 2021. Si veda anche QUARTA 2024 e, a cura dello stesso autore, DONAZIONE DEGLI ORGANI 2023.

BIBLIOGRAFIA

COHEN 2009

E. COHEN, *A Body Worth Defending: Immunity, Biopolitics, and the Apotheosis of the Modern Body*, Durham - Londra 2009.

CONOLLY–BENANZIO 2007

B.W. CONOLLY, M. BENANZIO, *Cosmas and Damian Revisited*, in *Hand Transplantation*, a cura di M. Lanzetta e J.-M. Dubernard, Milano 2007, pp. 3-10.

DAMIANI 2022

S. DAMIANI, «Visibilità esacerbata»: il miracolo della gamba nera dei santi Cosma e Damiano, «Studium», 4, 2022, pp. 524-545.

DONAZIONE DEGLI ORGANI 2023

La donazione degli organi. Prospettive antropologiche, a cura di L. Quarta, Bologna 2023.

DONNARUMMA 2015

M. DONNARUMMA, *Nigredo: configuring human and technological bodies*, in *Experiencing the Unconventional*, a cura di T. Schubert e A. Adamatzky, Singapore 2015, pp. 61-85.

EL-SHEIK 2016

T. EL-SHEIK, *Weights and Measures: The Symbolic and Physical Mobility of the Heart in the Work of Alexa Wright*, in *HYBRID BODIES* 2016, s.p.

ENTANGLED BODIES 2020

Entangled Bodies: Art, Identity and Intercorporeality, a cura di T. El-Sheikh, Malaga 2020.

FLAHERTY ET ALII 2021

G.T. FLAHERTY ET ALII, *Transplant Tourism and Organ Trafficking: Current Practices, Controversies and Solutions*, «IJTMGH, International Journal of Travel Medicine and Global Health», IX, 3, 2021, pp. 102-106.

FORTE 2016

A. FORTE, *Marco Donnarumma – il risveglio del corpo assente*, «Il Muro», 19 febbraio 2016 (disponibile on-line: <http://www.ilmuromagazine.com/il-risveglio-del-corpo-assente-marco-donnarumma-2/>).

FRACCHIA 2019

C. FRACCHIA, *Black but Human: Slavery and Visual Art in Hapsburg Spain, 1480-1700*, Oxford 2019.

GELL/CAPPELLETTO 2021

A. GELL, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, a cura di C. CAPPELLETTO, Milano 2021 (edizione originale *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998).

GLOBAL ASSEMBLAGES 2005

Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems, a cura di A. Ong e S.J. Collier, Malden (MA) 2005.

HARAWAY 1995

D.J. HARAWAY, *Biopolitica di corpi postmoderni: la costituzione del sé nel discorso sul sistema immunitario*, in ID., *Manifesto Cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano 1995, pp. 135-180 (edizione originale *The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse*, «differences», I, 1, 1989, pp. 3-43).

HATZI 2019

V.I. HATZI, *Increasing Awareness of Heart Transplantation through Socially Engaged Art Practices from Selected Artists of MEDinART*, «JACC, Journal of the American College of Cardiology», I, 3, 2019, pp. 457-460.

HYBRID BODIES 2016

Hybrid Bodies: Rethinking Heart Transplantation, a cura di M. Shildrick et alii, Montreal 2016.

IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento di G.P. MAGGIONI, Firenze 2007.

INTERCORPOREALITY 2017

Intercorporeality: Emerging Societies in Interaction, a cura di C. Meyer, J. Streeck, J. Scott Jordan, New York 2017.

JACQUET 1983

J.-D. JACQUET, *Le Miracle de la jambe noire*, in *Les miracles miroirs des corps*, a cura di J. Gelis e O. Redon, Saint-Denis 1983, pp. 21-52.

NANCY/PIAZZA 2024

J.-L. NANCY, *L'intruso*, a cura di V. PIAZZA, Napoli 2024 (edizione originale *L'intrus*, Parigi 2000).

NETHERSOLE 2022

S. NETHERSOLE, *Fra Angelico's The Miracle of the Black Leg: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450*, «Art History», XLV, 2, April 2022, pp. 250-278.

PEARSALL ET ALII 1999

P. PEARSALL ET ALII, *Changes in Heart Transplant Recipients that Parallel the Personalities of Their Donors*, «Integrative Medicine», II, 2/3, 1999, pp. 65-72.

POLLA 2013

B. POLLA, *Le dessin fondateur*, Settembre 2013 (disponibile on-line: <http://www.mounirfatmi.com/work-72-02.html>).

QUARTA 2024

L. QUARTA, *The Diffuse Person: the Moral Worlds of Organ Transplantation*, «L'Uomo Società Tradizione Sviluppo», 1, 2024, pp. 113-138.

REBAUDO 2007

L. REBAUDO, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2007.

REBAUDO 1999

L. REBAUDO, *I restauri del Laocoonte*, in SETTIS 1999, pp. 231-258.

ROSS 2010

H. ROSS et al., *What They Say Versus What We See: 'Hidden' Distress and Impaired Quality of Life in Heart Transplant Recipients*, «The Journal of Heart and Lung Transplantation», 29 (10), 2010, pp. 1142-1149.

SCHEPER-HUGHES 2001

N. SCHEPER-HUGHES, *Bodies for Sale – Whole or in Parts*, «Body & Society», VII, 2-3, 2001, pp. 1-7.

SCHEPER-HUGHES 2000

N. SCHEPER-HUGHES, *The Global Traffic in Human Organs*, «Current Anthropology», XLI, 2, 2000, pp. 191-224.

SCOTT MARRATTO 2012

L. SCOTT MARRATTO, *The Intercorporeal Self: Merleau-Ponty on Subjectivity*, New York 2012.

SETTIS 2003

S. SETTIS, *La fortune de Laocoon au XX^e siècle*, «Revue Germanique Internationale», 19, 2003, pp. 269-301.

SETTIS 1999

S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

SHILDRICK 2019

M. SHILDRICK, *Body Shock: Unsettling the Biosciences Through Postconventional Materialities*, «Somatechnics», IX, 2-3, 2019, pp. 206-222.

SHILDRICK ET ALII 2018

M. SHILDRICK ET ALII, *Messy entanglements: research assemblages in heart transplantation discourses and practices*, «Medical Humanities», 44, 2018, pp. 46-54.

SHILTON 2014

S. SHILTON, *Cubist Counterpoint: Transnational Aesthetics in Video, Sculpture and Installation Art by Mounir Fatmi*, «Forum for Modern Language Studies», L, 1, 2014, pp. 40-56.

STANCIU 2017

E. STANCIU, *A Struggle with Meaning: The Art of Mounir Fatmi*, «PETRIe», 26 maggio 2017, (disponibile on-line: <https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2024/11/PetriInventory.pdf>).

THELER 2014

P.-Y. THELER, *L'image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, tesi di Dottorato, Università di Friburgo (Svizzera), 2014.

THELER 2015

P.-Y. THELER, *Le Miracle de la jambe noire: Entre discours médical et fascination artistique*, in *Corps recomposés: Greffe et art contemporain*, a cura di B. Denis-Morel, Aix-en-Provence 2015, pp. 33-43.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

WALDBY–MITCHELL 2006

C. WALDBY, R. MITCHELL, *Tissue Economies: Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*, Durham (NC) 2006.

ABSTRACT

Articolando il concetto di confine in relazione al corpo umano, il saggio intende indagare, in una prospettiva storico-artistica e di cultura visuale, la ridefinizione identitaria del soggetto contemporaneo promossa dalle tecnologie biomediche, che alterano la nozione acquisita di corpo chiuso, imm modificabile e protetto da precise frontiere biologiche per proporre invece corpi ibridi e contaminati, ricostruiti con organi appartenenti ad altre persone o addirittura al mondo animale, tessuti umani coltivati *in vitro* e tecnologie protesiche di ultima generazione. Nello specifico, l'articolo esplorerà le dinamiche artistiche alla base di una "somaestetica dell'ibrido" in grado di promuovere un mutato rapporto tra corporeità, identità e relazioni sociali, concentrandosi sui corpi eterogenei generati dalla chirurgia del trapianto di organi e sull'immaginario visivo ad essi collegato.

Saranno presi a testimonianza di questi meccanismi alcuni lavori di artisti contemporanei, tra cui Anna Hawkins, Mounir Fatmi e Marco Donnarumma, che, spesso rielaborando i modelli della tradizione, riflettono sulla trasgressione delle barriere anatomiche per mettere in luce le potenzialità generative e/o distruttive dei flussi di comunicazione corporea tra il sé e gli altri così come tra il sé e la tecnologia.

By articulating the notion of boundaries in relation to the human body, the essay aims to examine, from the perspective of art history and visual culture, the redefinition of the identity of the contemporary subject by the use of biomedical technologies. These technologies are changing the accepted notion of a closed, fixed body protected by strict biological boundaries by proposing hybrid and contaminated bodies, reconstructed from other human or animal organs, *in vitro* human tissues, and high-tech prosthetic devices. Specifically, the article will examine the artistic dynamics behind a "somaesthetics of the hybrid", which supports a changing relationship between corporeality, identity and social relations, focusing on the heterogeneous bodies created by organ transplantation surgery and the visual imaginary associated with them.

The works of contemporary artists such as Anna Hawkins, Mounir Fatmi, and Marco Donnarumma will be used as examples of these mechanisms. Reflecting on the breach of anatomical barriers, they frequently rework traditional models to emphasize the generative – or even destructive – potential of bodily communication flows between the self and others, as well as between the self and technology.