



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

Il mostro:

Forme del perturbante tra
estetica e arte contemporanea

Relatore

Ch. Prof. Pietro Jacopo Alessandro Conte

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda

Margherita Fresa

Matricola 870065

Anno Accademico

2019/2020

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1	
Il perturbante: il significato del termine e gli sviluppi del suo studio	8
1.1 <i>Unheimlich</i>	8
1.2 E. A. Jentsch e l'incertezza intellettuale	16
1.3 Sigmund Freud: «Ciò che avrebbe dovuto restare nascosto ed invece è affiorato»	22
1.4 <i>Uncanny Valley</i>	38
Capitolo 2	
Definizioni e forme del mostro perturbante	47
2.1 Cos'è un mostro?	47
2.2 Il mostro attraverso le epoche	54
2.3 Categorie del mostruoso	61
2.3.1 Il mostro umano: il gigante	63
2.3.2 Il mostro animale	66
2.3.2 Il mostro tecnologico: il <i>cyborg</i>	69
2.4 Il mostruoso e il perturbante	73
Capitolo 3	
L'arte mostruosa e perturbante: <i>case studies</i>	82
3.1 Mike Kelley: la mostra <i>The Uncanny</i>	84
3.2 Ron Mueck: i giganti	96
3.3 Patricia Piccinini: i mostri transgenici	105
3.4 Mariko Mori: eroina <i>cyborg</i>	118

Conclusione	133
Bibliografia	137
Sitografia	143

Introduzione

La lettura del saggio di Sigmund Freud *Das Unheimliche (Il perturbante)* porta alla mente tematiche complesse, come il rapporto tra familiarità ed estraneità, la nozione di doppio e le riflessioni sul ritorno del rimosso. Il presente lavoro nasce dal riscontro di una particolare connessione tra i concetti implicati nella definizione del perturbante e la figura concettuale del mostro, rivelatasi un'interessante chiave interpretativa per alcune opere d'arte contemporanea. A partire da tale considerazione, si analizzerà, dunque, il concetto di *Unheimliche* e si indagherà la nozione del mostro allo scopo di scoprire perché il mostro risulti perturbante. Si utilizzerà poi questa base teorica per comprendere i lavori di tre artisti contemporanei, scelti come *case studies*.

Il primo passo per comprendere cosa significhi “perturbante” sarà l'analisi linguistica dell'espressione tedesca *unheimlich*, la cui ambivalenza semantica sembra racchiudere la soluzione teorica di questo concetto. La prima parte di questo lavoro sarà quindi dedicata alla comprensione di tale termine e alla sua traduzione in italiano, mettendo in luce come nel passaggio da una lingua all'altra l'attenzione si sposti sugli effetti di tale sentimento piuttosto che sui suoi significati.

Successivamente, saranno presi in analisi il testo di Ernst Jentsch *Sulla psicologia dell'Unheimliche* (1906), primo saggio dedicato allo studio del perturbante, e quello di Sigmund Freud *Il perturbante* (1919), più importante trattazione sull'argomento e punto di riferimento per tutti gli studi successivi. Per entrambi gli autori si tenterà di definire quelle che vengono individuate come cause e manifestazioni dell'effetto perturbante. Al fine di proporre, insieme a questi due testi fondamentali, un altro tipo di approccio all'argomento, si parlerà anche della più recente teoria di Masahiro Mori, l'*Uncanny Valley*, nata nel campo della robotica. Questo studio, seppure lontano dall'ambito dell'estetica e della psicologia tradizionali, presenta degli elementi di contatto con tali discipline e risulta interessante per comprendere le interazioni tra uomo e oggetti inanimati in svariati campi, tra cui quello artistico.

Una volta comprese le questioni legate al concetto di perturbante, si cercherà di far emergere la stretta relazione tra quest'ultimo e il mostro. Prima è però necessario chiedersi: cos'è un mostro? Allo scopo di trovare una risposta a questa domanda, si metterà a confronto l'analisi etimologica della parola “mostro” con diverse definizioni

e si cercherà di tracciare brevemente il percorso di questa figura attraverso le epoche, per comprendere quali significati abbia assunto nel tempo. Dato che l'obiettivo finale di questo lavoro sarà l'analisi di opere d'arte in cui compaiono soggetti mostruosi, ci si concentrerà sui mostri considerati tali per le proprie sembianze fisiche: creature ibride nate per dissociazione e combinazione di elementi differenti fusi nella deformità dei propri corpi.

Al fine di rendere più semplice la comprensione dei mostri che si intende studiare, verranno proposte alcune ricorrenti categorie, che mettono in luce il ruolo dei corpi anomali e deformi e la relazione di questi con l'essere umano. Si inizierà, quindi, con lo studio dei mostri umani, creati a partire dalla modifica di parti del corpo, dedicando particolare attenzione alla figura del gigante, espressione di timori profondi fin da tempi antichi. Seguirà l'analisi dei mostri animali, ovvero quelle creature che nel proprio corpo rappresentano un terreno di confronto tra diversi esseri viventi, unione di elementi umani ed elementi bestiali. Infine, ci si dedicherà ai mostri tecnologici, tra cui il *cyborg* è la figura che meglio incarna le riflessioni derivate dalla contaminazione di uomo e macchina tecnologica.

Qualunque sia la veste dell'anomalo - sia quella di mutante, di animale o di replicante tecnologico - la figura del mostro esibisce sempre la coesistenza di elementi contrastanti, ha un carattere ambiguo, trasgredisce le regole della realtà stessa in cui vive. Ci si domanderà, quindi, se il perturbante possa costituire una categoria estetica idonea alla comprensione della realtà mostruosa, dal momento che entrambe coinvolgono problematiche affini.

Una volta delineato il panorama teorico all'interno del quale si intende operare, si passerà all'analisi delle opere d'arte. Nell'arte contemporanea, infatti, il mostro trova oggi una nuova collocazione e riesce ad esprimere con particolare forza i suoi messaggi. Con l'ultima parte di questo lavoro si intende scoprire se il concetto di *Unheimlich* possa rivelarsi una categoria interpretativa utile per lo studio di alcune creazioni artistiche a soggetto mostruoso, le quali, costruite a cavallo tra realtà parallele, coinvolgono e spaventano allo stesso tempo.

Inizialmente si prenderà in considerazione la mostra *Mike Kelley: The Uncanny* (2004), organizzata su progetto dell'artista Mike Kelley. Il suo intento era quello di trasmettere ai visitatori un deliberato senso di confusione, accentuato dall'incerto ruolo

dell'artista, e una sensazione perturbante attraverso la raccolta di opere accomunate da riflessioni sui corpi (sezionati, modificati, ibridati) e tramite la collocazione di tali figure nello spazio espositivo.

Successivamente si passerà all'analisi dei *case studies*, ognuno dei quali fungerà da rappresentante di una delle più importanti categorie di mostro individuate precedentemente. Le opere dell'artista Ron Mueck, il quale ha partecipato alla mostra *Mike Kelley: The Uncanny* con l'opera *Ghost* (1998), saranno studiate come esempio del mostro umano, nella particolare declinazione del gigante. I lavori di questo artista possono essere considerati espressione di una peculiare forma di iperrealismo, pertanto si dedicherà particolare attenzione al legame tra il perturbante e la resa realistica di soggetti che non rappresentano una realtà esistente, come i mostri. Tale riflessione risulterà utile anche per la comprensione delle opere dell'artista Patricia Piccinini, che saranno trattate come esempio di mostro animale. Le sue creazioni ritraggono soggetti ibridi, che pur essendo mostruosi appaiono familiari, teneri e inquietanti allo stesso tempo. Infine, si parlerà dell'artista giapponese Mariko Mori e dei mostri tecnologici interpretati dall'artista stessa nelle sembianze di un'eroina *cyborg*.

Tutti e tre questi artisti hanno realizzato lavori che presentano all'osservatore corpi mostruosi, che si relazionano con lo spazio circostante, indagando il rapporto dell'essere umano con il proprio corpo, le altre creature e la tecnologia. I loro soggetti sono mostri contemporanei che lasciano spaesati. Nelle pagine a seguire si cercherà di spiegare e analizzare il loro legame con l'*Unheimliche*.

Capitolo 1

Il perturbante: il significato del termine e gli sviluppi del suo studio

1.1 *Unheimlich*

Per poter parlare di perturbante e comprendere a fondo tutte le implicazioni connesse a questa parola, è necessario partire dall'analisi linguistica dell'espressione tedesca *unheimlich*, e successivamente, usando le parole di Sigmund Freud, è necessario: «Esplorare il significato che l'evoluzione della lingua ha sedimentato nel termine “perturbante”»¹.

Il saggio di Freud *Das Unheimliche (Il Perturbante)*, del 1919, rappresenta il punto di riferimento indiscusso per ogni studio sull'argomento. Il testo si apre con la constatazione, da parte dell'autore, dell'esistenza di due possibili strade per arrivare a comprendere cosa significhi *unheimlich*: da un lato l'analisi di esempi particolarmente calzanti, tratti dall'esperienza quotidiana, dall'altro l'analisi linguistica del termine. Freud rimarca l'importanza di un'investigazione su entrambi i fronti, ma i risultati dello studio semantico ed etimologico si rivelano fondamentali, al punto di essere presentati prima della ricerca empirica. Questa sembra essere la strada migliore per indirizzare il lettore verso la comprensione.

Scorrendo il *Corpus Freudiano minore*, all'interno del quale si trova la raccolta *Psicopatologia della vita quotidiana*, si può notare che il termine era già comparso negli scritti di Freud nel 1899 in *Über Deckerinnerungen* (tradotto in italiano con il titolo *Ricordi di copertura*²), un breve saggio sul tema della memoria, all'interno del quale l'autore parla di “impressioni perturbanti e spiacevoli”, definendole come parte di un meccanismo della dimenticanza. Nonostante la presenza della parola all'interno dello scritto, Freud in questa occasione non va a fondo nella spiegazione di tali

¹ S. Freud, *Il Perturbante* (1919), ed. it. in C. L. Musatti (a cura di), *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 81-114, qui p. 82.

² S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), ed. it. in C.L. Musatti (a cura di), *Corpus Freudiano minore*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 15 – 65.

impressioni, sebbene getti già le basi di un collegamento tra il perturbante ed il dimenticato, il rimosso, su cui si concentrerà successivamente.

La parola *unheimlich* torna, con maggiore rilevanza, in *Totem e tabù* (1912-13), in riferimento ai tabù. All'interno del secondo capitolo di quest'opera si trova la seguente definizione: «per noi il significato del tabù si sviluppa in due direzioni opposte e divergenti. Da un lato vuol dire: santo, consacrato. Dall'altro lato: perturbante, pericoloso, proibito, impuro»³. È Freud stesso, con una nota a piè di pagina⁴, a segnalare al lettore di *Das Unheimliche* il riferimento a *Totem e Tabù*, indicando come rilevante anche il terzo capitolo del saggio (*Animismo, magia e onnipotenza dei pensieri*) dove si può leggere: «Sembra che noi attribuiamo una qualità "perturbante" alle impressioni che tendono a confermare l'onnipotenza dei pensieri e il modo di pensare animistico in generale, anche se nel nostro giudizio ci siamo già distolti da esse»⁵.

L'interesse per questo concetto e la prima elaborazione di una teoria del perturbante può essere, quindi, tracciata già a partire dal 1913 e questi iniziali tentativi di definizione lasciano emergere un elemento che Freud riprenderà e sottolineerà nella propria trattazione, ovvero l'associazione di un'età primitiva al perturbante, il legame con qualcosa di superato, di rimosso. Le ricerche sull'argomento hanno attraversato diverse opere di Freud, fino al 1919 in cui, in concomitanza con la stesura di *Al di là del principio del piacere* (1920) egli decide di dedicare all'*unheimlich* un saggio specifico.

In *Das Unheimliche*, come accennato precedentemente, l'argomentazione parte dall'analisi della parola, scavando nella radice e nell'uso di tale termine.

La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [confortevole, tranquillo, da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. Naturalmente, però non tutto ciò che è nuovo e

³ S. Freud, *Totem e Tabù* (1913), ed. it. in C. L. Musatti (a cura di), *Opere*, vol. VII, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 3-164, qui p. 27.

⁴ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 102.

⁵ S. Freud, *Totem e Tabù*, cit., p. 92.

inconsueto è spaventoso, la relazione *non* è reversibile; [...] Bisogna aggiungere qualcosa al nuovo e all'inconsueto perché diventi perturbante⁶.

Partendo da un'analisi grammaticale, si nota che Freud in questa prima parte del testo prende in considerazione l'aggettivo *unheimlich*, sebbene il titolo del saggio presenti questa parola preceduta dall'articolo, in forma di aggettivo sostantivato, un elemento che nella lingua viene a trovarsi a metà tra la determinatezza e la finitezza di un sostantivo e la versatilità di un aggettivo, che è qualcosa che qualifica un nome, che accompagna. Già questo aspetto dimostra un carattere ambiguo, una forma grammaticale indefinita, aperta, spesso usata nel campo dell'estetica (come "il sublime", "il grottesco")⁷.

Freud si concentra prima sulla radice della parola e, per chiarirne il significato, riporta di seguito due lunghe citazioni tratte da vocabolari tedeschi ottocenteschi, che commenta facendo riferimento agli esempi di utilizzo del termine da esse proposti.

Si tratta, in primo luogo, del dizionario di D. Sanders del 1860⁸, dal quale Freud riprende la voce *heimlich*, ovvero ciò «che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato, intimo, che rammenta il focolare»⁹, trascrivendo l'intero passo con una lunga lista di esempi. Successivamente, inserisce il secondo significato dello stesso termine, ovvero "nascosto, tenuto celato" e, nel paragrafo seguente, tra i composti compare il suo contrario, *un-heimlich*, definito come qualcosa di disagiata e che suscita orrore. A questo punto Freud evidenzia che *heimlich*:

Tra le molteplici sfumature del suo significato, ne mostra anche una in cui coincide col suo contrario, *unheimlich*. Ciò che è *heimlich* diventa allora un *unheimlich* [...] siamo avvertiti che questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazione che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e

⁶ S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 82-83.

⁷ Per approfondire le considerazioni riguardo l'aggettivo sostantivato usato da Freud vedere: A. Masschelein, *A homeless concept shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and culture*, in «Image and Narrative», vol. 3, issue 1, Gennaio 2003, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein.htm> e A. Masschelein, *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, New York, SUNY Press, 2011, pp. 8-9.

⁸ D. Sanders, *Wörterbuch der Deutschen sprache*, vol 1, Lipsia, 1860, p. 729.

⁹ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 84.

quella del nascondere, del tener celato. Nell'uso corrente, *unheimlich* è il contrario del primo significato, e non del secondo¹⁰.

La parola *heimlich* appare, quindi, come un termine ambivalente, il cui significato talvolta arriva a coincidere col suo contrario, «*unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*»¹¹, assumendo l'accezione di “nascosto”, “pericoloso”.

Per chiarire i dubbi attorno al significato del termine, Freud si serve anche di un altro vocabolario, quello dei fratelli Grimm del 1877¹², all'interno del quale è riportata come definizione di *heimlich* quella di “familiare, amichevole” ma anche “sottratto agli occhi estranei” e quindi, attraverso questa seconda citazione, Freud riesce a far apparire più chiara l'accezione di “nascosto”.

Egli, poi, racchiude la soluzione di questo carattere ambiguo della parola in uno degli esempi riportati da Sanders, il quale cita un aforisma del filosofo Schelling, ripreso da *Filosofia della mitologia* (1835): «è detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare...segreto, nascosto, e che è invece affiorato»¹³.

Di questa citazione Freud farà il fulcro del proprio ragionamento, infatti, seguendo Schelling, *unheimlich* si definisce come l'affiorare di qualcosa che turba, è lo svelarsi di una presenza indecifrabile nascosta in qualcosa di noto e vicino, è il contrario di *heimlich* non come negazione della familiarità, ma del nascondimento fallito, «*Unheimlich* è ciò che un giorno fu *heimisch* [patrio], familiare. E il prefisso negativo “un” è il contrassegno della rimozione»¹⁴.

Freud, da questo momento, imposta la struttura del suo ragionamento girando attorno al concetto di perturbante, facendo talvolta perdere il lettore, ma tornando poi sempre a focalizzarsi sulla definizione data con la frase di Schelling. Egli porta avanti l'analisi linguistica per poi arrivare a collegarsi al “ritorno del rimosso” attraverso questa citazione¹⁵. Si arriva a comprendere, quindi, che il termine *heimlich* può voler dire

¹⁰ Ivi, p. 86.

¹¹ Ivi, p. 87.

¹² J.L. Grimm & W.K. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 4, Lipsia, 1877, p. 873.

¹³ S. Freud, *Il Perturbante* (1919), cit., p. 86.

¹⁴ Ivi, p. 106.

¹⁵ Come viene spiegato in: H. Cixous, *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche "The Uncanny"* (1972), trad. di R. Dennomé, in «New Literary History», vol. 7, n. 3, 1976, pp. 525-548, qui p. 530.

anche il suo contrario proprio perché il perturbante non è una cosa nuova, ma un elemento che era già insito nell'*heimlich*, era familiare e che poi è stato rimosso e in qualche modo è divenuto estraneo.

Nel dire che il prefisso “un” rappresenta una rimozione, Freud intende che *heimlich* e *unheimlich* posso essere considerate come due facce della stessa medaglia e che quel prefisso non indica una semplice negazione linguistica, ma la rimozione inconscia di un elemento. La particolare forma di turbamento, che Freud sta cercando di circoscrivere, non nasce da una negazione del familiare, come il prefisso un- potrebbe suggerire a primo impatto, ma sembra piuttosto derivare da una sua modificazione.

L'ambivalenza semantica sembra racchiudere la soluzione teorica circa il problema del “perturbante”, scavando nelle definizioni della parola tedesca Freud cerca di portare alla luce lo stretto legame tra l'etimologia e il significato di questo termine, per evidenziare come la chiave di comprensione del concetto di perturbante sia all'interno della parola stessa.

D'altra parte, il testo al quale Freud fa riferimento per questa ricerca, quello di Ernst Jentsch, autore del primo saggio sul perturbante nel 1906 (*Sulla psicologia dell'Unheimliche*), partiva anch'esso dall'analisi del termine e ne evidenziava le controversie:

Con la parola *unheimlich* sembra che la nostra lingua tedesca abbia compiuto un felice atto di creazione. Pare che attraverso di essa venga espresso con sicura efficacia che una persona a cui capita qualcosa di *unheimlich* non si trova, in tale occasione, propriamente “a casa” e “come in patria” [*heimisch*], e che la cosa gli risulta estranea o per lo meno così gli appare; in breve, la parola vuole sottolineare che con l'impressione di perturbanza provocata da una cosa o da un evento è connessa a una *manca di orientamento*¹⁶.

Anch'egli riscontra la pregnanza del termine tedesco, che racchiude all'interno della propria composizione l'essenza ambigua del concetto di perturbante.

È uno spavento che viene generato da qualcosa che si credeva fosse noto, col perturbante ciò che viene meno è anche la possibilità di distinzione tra ciò che è proprio e ciò che non lo è. Infatti, come ha brillantemente sottolineato la professoressa

¹⁶ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche* (1906), ed. it. in R. Cesarini (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Listri, 1983, pp. 399-410, qui p. 399.

Graziella Berto nel suo saggio dedicato al perturbante: «il risvolto teorico di queste osservazioni di carattere linguistico implica un ripensamento del rapporto tra “familiare” ed “estraneo”: la familiarità contiene già in sé il germe dell’estraneità, nella dimensione del nascondimento, della segretezza»¹⁷. Il perturbante deriva proprio dall’impossibilità di definire cosa sia casa e cosa no, fa vacillare le certezze che permettevano di individuare tale delimitazione.

Dall’approfondita analisi della parola tedesca viene fuori quanto possa essere complesso rendere tutto ciò che essa implica nella traduzione di questo termine in altre lingue. Freud stesso si è interessato a questo aspetto, riscontrando la mancanza di un termine altrettanto esaustivo, e scrive infatti: «Esaminiamo in primo luogo alcune lingue straniere [...] l’impressione che ricaviamo è che in molte lingue manchi un termine che definisca questa particolare sfumatura dello spaventoso»¹⁸.

Egli cerca di arrivare a una spiegazione di questa affermazione, basandosi sulla linguistica comparata. Riporta per primi i termini utilizzati nelle lingue antiche che possono apparire affini ad *unheimlich*, ad esempio il greco e il latino, dove potrebbe essere tradotto con l’equivalente di straniero, estraneo o di sospetto¹⁹. Tra gli esempi di lingue moderne proposte dall’autore particolarmente significativo è il caso dell’inglese: alcune delle possibili traduzioni individuate da Freud sono *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*, tra queste il termine che ha preso piede con il significato di perturbante è *uncanny*.

All’interno di un suo saggio sul perturbante in rapporto all’epoca contemporanea²⁰, lo storico e critico dell’architettura Anthony Vidler fa emergere che il termine inglese risulta, in realtà, più adatto di quanto Freud avesse riscontrato. Egli spiega, rifacendosi a quanto riportato sul Dizionario etimologico inglese, che il verbo *can* (radice di *uncanny*) deriva del verbo *cunnan*, ormai non più comunemente usato, ma il cui significato era “sapere, essere capace, avere potere di”, quindi *canny* (o *cannie*) derivando da questa parola, prende il significato di “capace, abile, esperto”. Vidler

¹⁷ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Studi Bompiani, 1999, p. 21.

¹⁸ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 83.

¹⁹ Indica *ξένοσ* per il greco e *suspectus* per il latino.

²⁰ A. Vidler, *Il perturbante nell’architettura: saggio sul disagio nell’età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, p. 25.

aggiunge, però, che nel XVIII secolo questo termine era usato anche con il senso di “dotato di potere soprannaturale”, “versato in magia” e a questa accezione si connetterebbe il significato di *uncanny* come “misterioso, estraneo, spaventoso, innaturale, anomalo”. Seguendo tale ragionamento, *uncanny* sembrerebbe «legato a *canny* in modo non dissimile da quello che rimanda *unheimlich* a *heimlich*»²¹.

Anche all'interno del *The New Oxford Dictionary of English* si trova conferma di ciò: l'aggettivo *uncanny* è accompagnato dalla definizione «*strange or mysterious, especially in an unsettling way*»²² e l'origine del termine, come segnalato da Vidler, viene fatta risalire allo scozzese antico, nell'accezione di qualcosa che ha un legame con l'occulto. Quindi nel suo utilizzo arcaico “*canny*” era già legato al suo opposto “*uncanny*”, nel senso di “avere un potere soprannaturale”, facendo risultare il termine inglese e quello tedesco più vicini di quanto sembrasse.

Successivamente, Freud va avanti nella sua analisi delle lingue straniere, elencando prima le traduzioni francesi e spagnole di *unheimlich*, e poi aggiungendo che: «L'italiano e il portoghese sembrano accontentarsi di parole che definiremmo come circonlocuzioni»²³. La nota a piè di pagina che accompagna quest'affermazione, presente nell'edizione italiana del saggio, sottolinea che il termine italiano non corrisponde a quello tedesco, che infatti sembra non traducibile nella nostra lingua, e che *unheimlich* potrebbe essere reso talvolta con “inquietante”, “lugubre”, “sinistro”, “non confortevole”, designando in ogni caso una sensazione di insicurezza, turbamento e inquietudine, suscitata da particolari cose, eventi o situazioni.

Molti, tra gli studiosi che hanno commentato il testo freudiano, concordano nella difficoltà di traduzione, ma la scelta del termine comunemente usato (appunto “perturbante”), si riconosce al traduttore Silvano Daniele. Un fattore che va sottolineato è che «l'intraducibilità di questa parola, su cui Freud subito si sofferma, sembra dipendere proprio dal fatto che le sue possibili traduzioni lasciano sempre

²¹ *Ibidem*.

²² J. Pearsall (a cura di), *The New Oxford Dictionary of English*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 2011.

²³ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 83.

cadere il riferimento alla sfera semantica della “casa”»²⁴, la quale si perde del tutto nella traduzione italiana.

Volendo ricercare il senso della parola “perturbante”²⁵ all’interno del vocabolario della lingua italiana, il Devoto-Oli è piuttosto scarno di riferimenti e indica alla voce del verbo “perturbare”: «provocare disordine o disagio persistente»²⁶ con derivazione dal latino *perturbare* composto di *per-* intensivo e *turbare*, a sua volta derivato da *turba*, ovvero folla, associazione di persone legata a un’idea di disordine. Anche il Dizionario Etimologico Pianigiani²⁷ riconduce la parola al latino *perturbare*, con il senso di “disordinare”, “scompigliare”, a sua volta dal latino *turba*, che viene qui confrontato con il greco *tyrbe*, “trambusto”, “disordine rumoroso di una moltitudine” per metonimia legato a “calca”, “folla”. Compare, in questo caso, anche il significato figurato di “inquietare, travagliare”. Un’etimologia e una spiegazione del tutto lontane da quanto sta a significare *unheimlich*, concentrate su quello che è l’effetto di questo sentimento e non su ciò che lo genera e caratterizza.

Proprio per questa inadeguatezza, nel suo saggio, Graziella Berto propone una traduzione alternativa per *unheimlich* nella lingua italiana, constatando che:

É una parola strana, difficile da tradurre, e anche da definire. Essa segnala, comunque, un fattore di turbamento, d’inquietudine, di “spaesamento”: qualcosa di estraneo si insinua nell’ambiente dell’*heim*, della casa, della familiarità, privandolo così del carattere rassicurante che gli appartiene. Non ci si orienta più a casa propria: ciò che ci è più vicino e abituale perde la sua ovvietà e disponibilità, si fa misterioso e inafferrabile, ci fa paura e insieme, in qualche modo ci affascina, ci attrae²⁸.

La traduzione che l’autrice del saggio ritiene più appropriata è “spaesamento”, che si avvicina maggiormente al termine tedesco per la prossimità tra “paese” (radice

²⁴ G. Berto, *Freud Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 18.

²⁵ Per un approfondimento dell’analisi del termine in italiano vedere: E. Antonelli, *Considerazioni mimetiche su Il Perturbante (Das Unheimliche)*, in «Enthymema», n. 2, 2010, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/756>.

²⁶ Voci ‘perturbare’ e ‘turbare’ in G. Devoto e G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1993, pp. 1390 e 2044.

²⁷ Voci ‘perturbare’ e ‘turbare’ in O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. II, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1907, pp. 1008 e 1483.

²⁸ G. Berto, *Freud Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 1.

contenuta all'interno di spaesamento) e "heim". Anche in questo caso si tratta di una parola composta, che porta al proprio interno il concetto che viene negato da quella "s" iniziale. La studiosa aggiunge che:

Lo spaesamento è detto da una parola spaesante, che rimanda a una molteplicità di significati tra loro contrastanti, la cui unità risulta impossibile da definire e da circoscrivere. Si tratta quasi di una parola di troppo, imbarazzante, ingombrante, che, senza nominare nulla di preciso, getta scompiglio nell'ordine della significazione²⁹.

Fare chiarezza sui termini utilizzati in altre lingue risulta importante perché fin dall'inizio ci si è addentrati in un terreno complesso, in cui si rivela difficile rendere il senso del discorso di Freud in traduzione, soprattutto dal momento che le parole hanno una tale importanza per lui. A questo punto, ci si potrebbe chiedere: in quale lingua si dovrebbe leggere il termine perturbante per esprimerlo davvero? Forse la parola tedesca è quella che più prontamente riconduce all'essenza di questo concetto, ma la chiave potrebbe risiedere proprio nel fatto che, al di là della lingua che si parla, ciò che è perturbante apparirà sempre come qualcosa che non può essere afferrato fino in fondo, sempre come qualcosa che resta un po' estraneo.

1.2 E. A. Jentsch e l'incertezza intellettuale

Lo psichiatra tedesco Ernst Anton Jentsch (1867-1919) è stato il primo a introdurre il concetto di *Unheimliche* in psicologia, con il suo saggio *Über die Psychologie des Unheimlichen* (tradotto in italiano con il titolo *Sulla psicologia dell'Unheimliche*) pubblicato nel 1906.

Anche Jentsch, come visto precedentemente, dà il via alla propria argomentazione con la questione linguistica in quanto i meccanismi di creazione delle parole possono rivelare i meccanismi di funzionamento della mente. Egli afferma infatti: «è anche vero che ogni lingua, nella maniera in cui costruisce le sue espressioni e concetti, offre pure sempre, spesso in modo dettagliato, qualcosa di psicologicamente giusto o

²⁹ Ivi, p. 137.

comunque degno di nota. Si fa sempre bene a chiarire con un'analisi psicologica la terminologia»³⁰.

Dopo aver elogiato la pregnanza del termine tedesco e essersi ricollegato al significato della radice *heim* (come visto nel paragrafo precedente), Jentsch passa subito a definire i caratteri dell'*unheimlich*: «La parola vuole sottolineare che con l'impressione di perturbanza provocata da una cosa o da un evento è connessa a una *manca*za di orientamento»³¹. L'*unheimlich* si precisa all'interno del suo testo come qualcosa che, pur sembrando appartenere alla sfera della familiarità, risulta in qualche modo nuova e inconsueta, provocando nel soggetto un senso di disorientamento e una messa in discussione delle proprie capacità intellettive, una perdita di orientamento.

In molti, tra cui lo stesso Freud, hanno accusato Jentsch di aver "limitato" il problema del perturbante all'incertezza intellettuale. Freud definisce questo articolo come «succoso, ma non esaustivo»³².

Jentsch, a differenza di Freud, appare subito convinto della propria spiegazione e procede, quindi, non domandandosi oltre cosa sia questo senso *unheimlich*, ma ricercando le manifestazioni e le cause di tale stato. Egli afferma che sarà più semplice comprendere osservando la vita quotidiana e restringendo poi il campo d'indagine ai processi psichici che con alta regolarità generano sentimenti perturbanti.

Da tale approccio metodologico egli ha modo di dedurre che: «La stessa impressione non produce in tutti un effetto *unheimlich* e inoltre perché nello stesso individuo la stessa percezione non sempre assume necessariamente la forma *unheimlich*, o almeno non sempre la assume nella stessa maniera»³³. Questa scoperta avvalorava per Jentsch la propria spiegazione di perturbante come incertezza intellettuale, infatti, proprio perché legato al grado di affidamento che ognuno ripone nella propria mente, ognuno reagirà diversamente a uno stimolo perturbante.

L'autore ritiene che i dubbi relativi alla natura di un fenomeno sconosciuto creino nel soggetto una sensazione di mistero intellettuale, che può generare il sentimento perturbante. Jentsch illustra quali sono i numerosi e diversi fattori che influenzano la

³⁰ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, cit., p. 399.

³¹ *Ibidem*.

³² S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 82.

³³ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, cit., p. 399.

predisposizione di ognuno a vivere sensazioni di insicurezza. Egli ritiene che la maggior parte degli uomini considera ciò che è familiare, noto, come buono, in quanto semplice da decodificare, mentre ciò che è fuori dall'abitudine viene approcciato con maggiore diffidenza, talvolta anche con ostilità.

Da un ragionamento di questo tipo, facilmente egli riesce ad ancorare la sensazione perturbante all'incertezza intellettuale:

Questo si spiega in massima parte con la difficoltà di stabilire in maniera rapida e completa le connessioni di idee cui l'oggetto tende nell'ambito delle rappresentazioni [psichiche] dell'individuo, e quindi con la difficoltà di stabilire il controllo dell'intelletto sulla cosa nuova. Il cervello è spesso spaventato dal dover superare le resistenze che ostacolano l'inserimento al posto giusto, attraverso l'associazione, del fenomeno che è fonte di dubbio [...] Alla connessione psichica "vecchio-noto-fidato" corrisponde correlativamente l'altra "nuovo-sconosciuto-ostile". In quest'ultimo caso è del tutto naturale l'emergere delle sensazioni di insicurezza: la mancanza di orientamento potrà allora assumere facilmente la sfumatura dell'*Unheimliche*³⁴.

Il livello di impressionabilità rispetto a un evento incomprensibile, come può essere un'esperienza perturbante, è fortemente condizionato dalla predisposizione personale, dagli sviluppi cognitivi e dalle differenze nel vissuto, ma generalmente si tende ad accogliere con diffidenza ciò che non risulta né familiare né comprensibile, e questa cresce in relazione inversamente proporzionale alla facilità d'ancoraggio, ovvero la quantità di associazioni mentali che aiutano la comprensione³⁵.

Un fattore determinante in questo processo è il grado di coscienza del valore culturale di un evento enigmatico agli occhi del soggetto e il grado di conoscenza e familiarità che il soggetto ha con l'oggetto o il fenomeno enigmatico. Talvolta, infatti, la sensazione di mancanza di orientamento può generare piacere e curiosità, «l'emergere di questa emozione presuppone sempre da parte dell'individuo la chiara consapevolezza di una coerenza e funzionalità in qualche modo più alta del fenomeno di cui si tratta»³⁶. Ad esempio, Jentsch spiega che il sentimento perturbante non

³⁴ Ivi, pp. 400-401.

³⁵ Sul funzionamento di tali associazioni mentali vedere: V. Minaldi, *Il perturbante: dall'Uomo di Sabbia all'Uncanny Valley*, in «Kabulmagazine», 26 Aprile 2017, <http://www.kabulmagazine.com/perturbante-uomo-di-sabbia-uncanny-valley/>.

³⁶ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, cit., p. 403.

nascerà nella mente di un esperto dell'evento o dell'ente in questione, anche se «di quando in quando, accanto alla pura meraviglia, viene alla luce una leggera sfumatura di un effetto *unheimlich*, che si chiarisce psicologicamente in ragione della perplessità su come si producano e siano possibili tali prestazioni»³⁷.

Egli, a tal proposito, propone un esempio che renda più facile la comprensione: le persone hanno spesso paura dei cadaveri, o dei teschi per il loro legame con la morte e l'irrazionale idea che questi possano rialzarsi e riprendere vita, tale paura è però molto rara tra i medici, che invece, conoscendo i fenomeni scientifici, non sono toccati da questo genere di timore. Questo esempio risulta particolarmente calzante perché l'autore riscontra che si tratta uno dei casi più diffusi, infatti aggiunge:

Tra tutte le condizioni di insicurezza che possono dar luogo al sentimento dell'*Unheimliche*, ce n'è una in particolare che è in grado di produrre l'effetto con notevole regolarità, in modo forte e assai generale, ed è il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita sia in qualche modo animato³⁸.

Questo genere di dubbio, secondo Jenstch non tocca solo il caso dei cadaveri, ma l'incertezza tra un soggetto animato o un oggetto privo di vita si genera anche all'interno dei gabinetti di statue di cera, o di fronte ad automi, che oltre ad avere fattezze umane sono dotati, talvolta, anche di certe funzioni fisiche e di movimento. Egli attraverso questi esempi sottolinea come, nel caso di imitazioni della figura umana, la possibilità di una sensazione perturbante si faccia ancora più diffusa.

Talvolta, anche dopo aver scoperto di trovarsi di fronte a una finzione, la mente non riesce a lasciar andare il dubbio davanti a eventi che sfuggono a una chiarificazione: «molte persone, anche se sono sufficientemente consapevoli di essere ingannate da allucinazioni del tutto inoffensive, non potrebbero reprimere un acuto senso di disagio di fronte a una situazione del genere»³⁹. Secondo Jenstch, per alcuni uno stimolo può provocare un sentimento perturbante tanto intenso da rendere inaccettabile ciò che si percepisce e spingere il soggetto alla negazione della propria sensazione, generando

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 404.

³⁹ Ivi, p. 402.

un effetto che tende a perdurare e ad avere un'influenza sul soggetto anche dopo che vi è stata una decodifica dell'elemento spaventoso. Casi come quelli citati, generano un dubbio semioscuro: nonostante i sensi dicano che una cosa non può accadere, si teme l'inganno.

L'autore si interessa anche al caso della finzione artistica, ma ritiene che in tale ambito il sentimento perturbante sia meglio tollerato e talvolta anche ricercato, proprio perché così sottilmente vicino al senso di meraviglia e stupore. Lui nota:

Come la pura arte eviti in giusta misura l'assoluta e completa imitazione della natura e dell'essere vivente, ben sapendo che in alcuni può facilmente insorgere disagio [...] Del resto l'eccitazione dell'*Unheimliche* può essere ricercata senz'altro anche entro la pura arte, ma sempre e soltanto con mezzi artistici e con intenzione artistica⁴⁰.

Insieme al campo dell'arte, Jentsch esamina anche quello della letteratura, dove spesso sentimenti perturbanti vengono ricercati da parte degli autori come espedienti narrativi, creando narrazioni che lascino il lettore nell'incertezza, proprio perché all'interno di un'opera letteraria una forte emozione è considerata un valore aggiunto. Un caso esemplare dell'uso di tali tecniche letterarie, scelto da Jentsch, è quello di E.T.A. Hoffmann che:

Nei suoi *Phantasiestücke* ha messo in opera con successo questo stratagemma. L'oscuro sentimento di insicurezza che questo tipo di rappresentazione provoca circa la natura psichica delle corrispondenti figure poetiche, è uguale in tutto e per tutto alla tensione piena di dubbi creata in qualche modo da una situazione *unheimlich*, ma attraverso l'abile manipolazione dell'autore esso è posto al servizio degli scopi della ricerca artistica⁴¹.

A differenza di quanto si riscontrerà con Freud, per Jentsch il racconto di Hoffmann rappresenta sì un esempio calzante, ma così come molti altri esempi letterari, affiancati a quelli tratti dalla vita quotidiana, sui quali l'autore ritiene più importante soffermarsi. Jentsch infatti, non si addentra nell'analisi del racconto, né ritiene necessario riportarne dei passaggi, egli si limita a segnalarlo al lettore.

⁴⁰ Ivi, pp. 405-406.

⁴¹ Ivi, p. 407.

Il caso del perturbante in letteratura non rappresenta una categoria a parte, esemplificativa di per sé, come invece Freud ci terrà a distinguere. All'interno del testo di Jentsch il passaggio tra casi di perturbante nella realtà e nella finzione avviene progressivamente, come in una sorta di *climax*, in cui l'autore cita per primi esempi tratti dalla quotidianità in cui l'incertezza si rivela subito, passando poi a casi più complessi, come quello degli automi, e a questo punto inserisce la letteratura, in quanto espediente di estrema raffinatezza.

Jentsch, una volta riportati questi esempi, va alla ricerca dei soggetti maggiormente inclini ad uno stato di volubilità cognitiva: un caso esemplare è quello dei bambini, i quali hanno così poca esperienza, che ogni cosa potrebbe risultare poco chiara ai loro occhi, un altro quello di adulti poco inclini al nuovo perché particolarmente abituati a un certo contesto (tra questi egli inserisce le donne e i visionari). In questi soggetti si genera una sorta di confusione dovuta alla mancanza di riconoscimento di indizi noti e utili all'analisi. Jentsch spiega che:

Un altro importante fattore d'origine dell'*Unheimliche* è la naturale propensione dell'uomo a dedurre, nei termini dell'analogia più ingenua, dalla animazione propria l'animazione, o meglio una animazione identica, delle cose del mondo esterno. Questa coazione psichica diventa tanto più irresistibile, quanto più primitivo è il grado di sviluppo dell'individuo. Il selvaggio popola il suo ambiente di demoni, i bambini piccoli parlano con tutta serietà con una sedia, con il loro cucchiaio, con un vecchio straccio e così via, e picchiano incolleriti cose prive di vita per punirle. Nell'antica Grecia, per quanto colta fosse, in ogni albero abitava ancora una driade. Non è perciò strano che quel che l'uomo stesso ha messo di suo nelle cose, cominci a un certo punto a sua volta a spaventarlo, e che egli non sia in grado di scacciare dalla testa gli spiriti che la sua testa ha creato. Questa impotenza provoca con facilità la sensazione di essere minacciati da un qualcosa di sconosciuto, di incomprensibile, che all'individuo risulta enigmatico nella stessa misura in cui la sua psiche gli risulta invece ovvia⁴².

Questo legame tra la nascita di una sensazione perturbante e una fase infantile, sia nella crescita del singolo che in quella dell'intera umanità, sarà ripreso con attenzione anche da Freud.

Jentsch qui intende spiegare che l'uomo si fida della propria mente e sulla base del proprio funzionamento interpreta il mondo esterno, si convince che sarà sempre in grado di distinguere tra realtà effettiva e finzione. L'uomo tende a ricercare (e talvolta

⁴² Ivi, p. 408.

ritrovare) un'armonia psichica tra sé e gli altri e sulla base della propria esperienza di vita abituale cerca di comprendere il prossimo. Nel caso di situazioni perturbanti, nella distanza che il soggetto trova tra sé e l'oggetto che credeva di conoscere, egli mette in crisi tali convinzioni. In queste occasioni viene alla luce l'oscillazione dell'equilibrio sul quale si riponevano le proprie certezze e subentrano sentimenti inquieti, come quello perturbante⁴³.

Nel verificare ciò, Jentsch ritiene che la psicologia umana abbia ancora tanti aspetti elementari e primitivi e che «una grande rilevanza per la scomparsa dell'emozione pensosa, a prescindere dalla forza dell'abitudine, è da attribuirsi all'elaborazione associativa della stessa emozione»⁴⁴. Parole, queste di Jentsch, che, come si vedrà nei paragrafi successivi, trovano una corrispondenza nei più moderni studi sul perturbante, facendo risultare le sue intuizioni come fondamentali nello studio di questo concetto. Egli si riferisce al perturbante quando parla di “emozione pensosa”, perché genera timore, perché:

Forte è il desiderio che l'uomo prova di controllare intellettualmente il mondo circostante. La sicurezza intellettuale offre un riparo, un rifugio psicologico nella lotta per l'esistenza. Essa ha significato, non appena è comparsa, una difesa contro l'attacco di forze nemiche, e la sua mancanza equivale a una mancanza di protezione⁴⁵.

1.3 Sigmund Freud: «Ciò che avrebbe dovuto restare nascosto ed invece è affiorato»

Capire cosa si intende per perturbante presuppone la conoscenza e l'analisi di quello che è unanimemente riconosciuto come il punto di riferimento sull'argomento: il saggio di Sigmund Freud del 1919 *Das Unheimlich*.

Va evidenziato, fin da subito, che quest'ultimo rappresenta all'interno del lavoro dell'autore un'opera marginale, si tratta di un testo breve, al quale Freud si è dedicato

⁴³ Sull'argomento vedere: G. Bettinoli, *Il perturbante è l'identità divisa un'interpretazione di Der Sandmann*, in «Enthymema», XII, 2015, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/4954>.

⁴⁴ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, cit., p. 410.

⁴⁵ *Ibidem*.

durante la stesura di *Al di là del principio del piacere* (1920), periodo in cui egli si trovò ripetutamente di fronte alla necessità di interrompere la ricerca per dedicarsi ad altre questioni che gli si ponevano davanti negli studi. Nella primavera del 1919, Freud riesumò un vecchio manoscritto in cui aveva analizzato il particolare stato d'animo del perturbante, lo riscrisse e lo pubblicò lo stesso anno. Successivamente l'autore non sentirà poi l'esigenza di tornare sul tema.

Si tratta di un concetto che genera confusione, a partire dal significato del termine fino alle sue varie manifestazioni. Nella prima parte di questo capitolo ci si è soffermati sulla definizione linguistica di *unheimlich*, in quanto per determinare l'essenza di un concetto così complesso, Freud sente subito la necessità di far chiarezza sul metodo d'indagine che intende portare avanti e quindi far procedere la propria investigazione su due linee: da un lato individuare il comune denominatore nelle situazioni perturbanti rintracciate nella realtà quotidiana, nell'esperienza, dall'altro confermare il proprio ragionamento confrontandosi con l'analisi semantica ed etimologica del termine.

La dualità del suo approccio si riflette, poi, in una serie di binomi che egli porta avanti parallelamente all'interno della struttura del testo: l'approccio linguistico *versus* l'analisi delle esperienze, il perturbante nella pratica psicoanalitica *versus* l'utilizzo in letteratura e in arte, le considerazioni sul sentire personale *versus* l'analisi di un fenomeno universale⁴⁶.

Un elemento che potrebbe aver interessato l'autore ad intraprendere questa ricerca, come viene evidenziato già all'inizio del testo, è la mancanza di studi approfonditi sul perturbante antecedenti al suo. Freud fa risalire tale mancanza alla difficoltà di definizione di tale concetto e dichiara che il proprio saggio è un diretto rimando a quello dello psichiatra Ernst Jentsch:

Nel quadro della bibliografia medico-psicologica non conosco altro che il saggio, succoso ma non esaustivo di Jentsch [...] la difficoltà che emerge nello studio del perturbante, come sottolinea Jentsch a buon diritto, è che la sensibilità verso questa qualità del sentire è sollecitata in maniera diversissima da individuo a individuo⁴⁷.

⁴⁶ Come evidenziato in: A. Masschelein, *A homeless concept shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and culture*, cit., p. 1.

⁴⁷ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., pp. 81-82.

La soggettività, che caratterizza l'esperienza perturbante, appare come uno dei fattori di difficoltà di questa analisi e, per Freud, ciò trova una giustificazione nel fatto che questo sentimento sia legato alla "teoria del sentire". Il concetto di perturbante, infatti, viene inquadrato da Freud all'interno di un'analisi estetica, precisando però che per estetica egli intende "teoria del sentire" e non "teoria del bello", concezione che, secondo l'autore, limiterebbe lo scopo della disciplina a soli sentimenti positivi, mentre egli si dichiara interessato a ogni aspetto del sentire. Freud è consapevole di star per addentrarsi in un settore non specifico della psicoanalisi, infatti, afferma che «è raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come teoria delle qualità del nostro sentire»⁴⁸.

Tra i molteplici commenti al testo freudiano appare particolarmente importante l'analisi proposta da Sarah Kofman⁴⁹, la quale riconduce la precisazione di Freud riguardo l'estetica al periodo storico vissuto dall'autore durante la scrittura del saggio (ovvero quello post-bellico). A suo parere infatti, in quegli anni⁵⁰ si diffonde l'attenzione per sentimenti come quello perturbante, ovvero sentimenti che travalicano i limiti tra positivo e negativo, tra bene e male, proprio perché dopo gli eventi vissuti con la Prima Guerra Mondiale non si ritiene più possibile una distinzione netta tra *eros* e *thanatos*. L'impossibilità di far ricadere il perturbante in una netta categorizzazione viene fuori chiaramente dalle parole dell'autore, che lo definisce come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»⁵¹. Freud si prefigge l'obiettivo di far venire fuori l'essenza del perturbante attraverso il proprio testo. A suo parere infatti, il saggio di Jenstch aveva fallito nella propria analisi proprio perché si era concentrato eccessivamente sulla ricerca di esperienze calzanti ed esemplificative, su singoli casi che mostrassero cos'è perturbante, proponendo un approccio troppo analitico del fenomeno. Freud dice, ad esempio, che «Jentsch ha

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ S. Kofman, *Le double e(s)t le diable*, in «Revue française de psychanalyse», XXXVIII, Parigi, 1974, pp. 25-56, qui p. 27.

⁵⁰ In quegli stessi anni Freud si stava anche ponendo l'inquietante interrogativo circa le origini e la natura del male e la distruttività dell'uomo. Per approfondire vedere: A. Pagnini, *Das Unheimlich, la ripetizione, la morte*, in F. Rella (a cura di) *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 165-178.

⁵¹ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 82.

rivelato come particolarmente adatto il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato e si è richiamato all'impressione provocata da figure di cera, da pupazzi e da automi»⁵².

Così come il metodo, anche la tesi di Jentsch, che attribuisce il sentimento perturbante a una mancanza di certezze dal punto di vista intellettuale, non sembra esaustiva agli occhi di Freud, il quale imposta gran parte della sua argomentazione in risposta agli aspetti critici che egli ha individuato all'interno del testo del suo predecessore. La traccia lasciata da Jentsch, sebbene presa come antitesi, consente a Freud di cogliere alcuni spunti di riflessione che si rivelano per lui centrali.

Tra questi, particolarmente rilevante è il riferimento ai testi di E.T.A. Hoffmann:

Ora pur senza essere convinti del tutto di questa opinione di Jentsch, vogliamo tuttavia ricollegarci a essa per nostra ricerca personale, perché, nel brano che segue egli richiama la nostra attenzione su un poeta che è riuscito come nessun altro a produrre effetti perturbanti [...] Questa osservazione, senza dubbio esatta, si riferisce soprattutto al racconto *Il mago sabbolino*, che fa parte della raccolta dei *Notturmi*⁵³.

Freud e Jentsch sono d'accordo nel ritenere che il racconto *Il mago sabbolino* (*Der Sandmann*)⁵⁴ rappresenti un caso esemplare di cosa si intende per effetto perturbante. Molti sono stati gli studiosi che hanno analizzato il racconto di Hoffmann, confrontando l'interpretazione di Freud con quanto detto da Jentsch, tra questi, Anthony Vidler ha sottolineato che i due autori sentono l'esigenza di ricollegarsi allo stesso esempio letterario perché «il perturbante trovò la sua prima dimora nei racconti di E.T.A. Hoffmann e di Edgar Allan Poe. Il motivo prediletto era proprio il contrasto tra interno sicuro e casalingo e l'invasione spaventosa di una presenza estranea»⁵⁵. Ed infatti, anche nel caso de *Il mago sabbolino* la vicenda spaventosa nasce proprio all'interno del contesto domestico. Basterà leggere per sommi capi la trama di

⁵² Ivi, p. 88.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, in *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 5-36.

⁵⁵ A. Vidler, *Il perturbante nell'architettura*, cit., p. 3.

Hoffmann per riuscire a cogliere un gran numero di elementi riconducibili alla sfera del perturbante.

Il racconto narra la storia del giovane Nathaniel, cresciuto con la paura di un essere fantastico, l'uomo della sabbia (il *Sandmann*), il quale versa sabbia negli occhi dei bambini con l'intento di rubarli. Particolari circostanze spingono il ragazzo ad identificare con il malefico essere un collaboratore di suo padre, Coppelius, al quale egli attribuisce l'uccisione del genitore. Questo personaggio misterioso, in sempre nuovi aspetti, compare a più riprese nella vita del protagonista, in momenti eccezionali e sempre nella veste di nemico. In questa cornice si inserisce la strana storia d'amore di Nathaniel, il quale, diventato studente all'università, si innamora di una bambola, Olimpia, credendola viva.

Freud, da subito, non volendo ridurre la propria interpretazione ad un solo aspetto, sente la necessità di allargare il raggio della propria riflessione rispetto alla lettura che Jenstch aveva fornito:

Nel Mago sabbiolino si trova l'altro motivo della bambola che sembrava viva, già rilevato da Jentsch. Secondo questo studioso, una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando si desta un'incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo⁵⁶.

Jenstch, infatti, riconducendo la principale causa del sentimento perturbante all'incertezza intellettuale, che può nascere in particolar modo di fronte a un corpo che appare vivo ma poi si rivela non esserlo, identificherebbe nella figura di Olimpia e nell'inganno in cui quest'ultima trae l'intelletto del protagonista, il principale elemento perturbante all'interno del racconto di Hoffmann. Freud, invece, afferma che lo stato di incertezza nel quale viene trascinato Nathaniel, e il lettore, non riguarda solo la figura di Olimpia, ma concerne l'intera vicenda, caratterizzata da un timore diffuso. Aggiunge, infatti:

Devo dire però - e spero che la maggior parte dei lettori di questo racconto condivida il mio parere - che il motivo della bambola dotata di vita apparente, cioè di Olimpia, non è affatto il solo al quale si debba attribuire l'effetto

⁵⁶ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 94.

incomparabilmente perturbante del racconto, e neppure quello cui far risalire principalmente tale effetto⁵⁷.

Al fine di argomentare la propria tesi Freud riporta la trama del racconto, nel farlo però, la manipola fortemente. Infatti, il riassunto che egli propone si presenta come una selezione del testo di Hoffmann in funzione di elementi importanti per l'autore, il quale rimette in ordine le vicende di modo da guidare il lettore verso le proprie considerazioni, ponendo l'accento su elementi funzionali al proprio ragionamento. Sembra che Freud ricrei una nuova narrativa che meglio si addice al suo intento, spostando l'attenzione dall'incertezza intellettuale verso le proprie considerazioni⁵⁸. Egli, infatti, ci tiene a rimarcare le differenze rispetto all'interpretazione di Jentsch, affermando:

Questo breve riassunto non lascia certo sussistere alcun dubbio sul fatto che il senso del perturbante sia legato direttamente alla figura del mago sabbiolino, ossia all'idea di vedersi sottratti gli occhi, e che un'incertezza intellettuale, come Jentsch la intende, non abbia niente a che vedere con questo effetto. Il dubbio concernente l'animazione, pur valido nel caso di Olimpia, la bambola, non entra minimamente in campo in quest'altro aspetto, più intenso, del perturbante⁵⁹.

L'elemento perturbante che Freud rintraccia all'interno della narrazione è dunque quello degli occhi. Egli, infatti, aggiunge: «al centro del racconto si trova piuttosto un altro elemento, che è poi quello che dà il titolo al racconto e che viene costantemente richiamato nei passi decisivi: il motivo del “mago sabbiolino”, che strappa gli occhi ai bambini»⁶⁰. Effettivamente, gli occhi giocano un ruolo fondamentale nella storia di Hoffmann: compaiono più volte come aspetto centrale nella descrizione dei personaggi, ritornano come elemento primario della storia e della vita dei protagonisti, scandiscono l'intera vicenda di Nathaniel, dal timore provato da bambino, fino all'urlo finale, nel momento in cui si lancia dalla torre.

⁵⁷ Ivi, p. 89.

⁵⁸ Sulle tecniche narrative adoperate da Freud vedere: M. Scharpé, *A trail of disorientation: Blurred boundaries in Der Sandmann*, in «Image and Narrative», vol. 3, issue 1, Gennaio 2003, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/michielscharpe.htm>.

⁵⁹ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 91.

⁶⁰ Ivi, p. 89.

Individuato questo aspetto e chiusa l'ultima pagina del proprio riassunto del racconto, per Freud, una visione razionale sembra illuminare tutta la questione, cancellare ogni traccia dell'incertezza intellettuale senza, però, dissipare l'effetto perturbante, individuandolo in un nuovo elemento.

Freud conduce la propria argomentazione al fine di eliminare la rilevanza della vicenda di Olimpia, e quindi di smentire la tesi di Jentsch, perché attraverso il testo di Hoffmann egli cerca di trovare una soluzione universale, di creare un paradigma al quale ricondurre la propria argomentazione sul perturbante, per poter avvalorare la propria tesi e superare il carattere soggettivo di questo sentimento (problematica che aveva evidenziato all'inizio)⁶¹. Freud scorge la chiave di tutto ciò nel timore di perdere gli occhi, risolvendo la questione in chiave psicanalitica e riducendo l'intera vicenda a un timore infantile. Egli prosegue dicendo: «una incertezza intellettuale non contribuisce quindi per nulla alla comprensione di questo effetto perturbante. L'esperienza psicoanalitica ci avverte, invece, che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di un danno agli occhi o della loro perdita»⁶².

La perdita dello sguardo si caratterizza come un'angoscia infantile, in quanto lo sguardo è ciò che permette di prendere coscienza di sé stessi e del mondo circostante, per questo la sua perdita si ricollega a una condizione di indefinitezza e a un sentimento di ansia e paura, come quello perturbante.

Freud aggiunge:

Lo studio dei sogni, delle fantasie e dei miti ci ha inoltre insegnato che la paura per gli occhi, l'angoscia di perdere la vista, è abbastanza spesso un sostituto della paura dell'evirazione. Anche l'autoaccecarsi di quel mitico criminale che fu Edipo non è altro che una forma mitigata della pena dell'evirazione, la sola che - secondo la legge del taglione - sarebbe stata adeguata al suo caso⁶³.

È importante ricordare ciò che l'autore aveva espresso all'inizio: che il perturbante è una particolare forma di ansia. L'ansia da castrazione viene a essere, quindi, il

⁶¹ Come evidenziato in: S. Kofman, *Le double e(s)t le diable*, cit., p. 33.

⁶² S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 92.

⁶³ *Ibidem*.

principale elemento evidenziato da Freud come causa del perturbante e l'analisi del racconto di Hoffmann si rivela funzionale all'autore per riconnettersi a quest'ansia, a suo parere connessa con la paura della perdita degli occhi. Freud dichiara apertamente: «Oseremmo dunque ricondurre l'elemento perturbante rappresentato dal mago sabbiolino all'angoscia propria del complesso di evirazione infantile»⁶⁴.

Sembrerebbe che Freud, attraverso l'analisi del testo letterario, sia arrivato alla conclusione che cercava ed inoltre, riconducendo il perturbante a un timore infantile che ritorna, egli abbia trovato conferma anche di quanto aveva sostenuto nell'analisi linguistica, collegando il perturbante al ritorno di qualcosa di rimosso.

Il ragionamento di Freud è il risultato di una lettura del testo che volutamente lascia fuori alcuni elementi perché non funzionali al proprio ragionamento. Egli, per esempio, non fa alcun cenno alla struttura complessa del racconto di Hoffmann, che si presenta in forma epistolare nella prima parte, per poi diventare il resoconto di un narratore onnisciente nella seconda. Non si tratta di un dettaglio irrilevante, in quanto la forma epistolare trasporta il lettore direttamente in una dimensione intima, presentandosi da subito come qualcosa che nasce per essere privata. Un altro carattere importante di tale struttura del racconto è che mostra una polifonia di punti di vista, offrendo una visione complessa, e anche opposta, della storia di Nathaniel, confondendo e spaesando il lettore. Ogni personaggio, infatti, offre la propria prospettiva della realtà, non lasciando che si crei un chiaro discrimine tra follia e razionalità, ma abbandonando sempre il lettore nell'incertezza tra diversi punti di vista. Freud, invece, anche nelle rare occasioni in cui cita direttamente il racconto, si riferisce sempre solo al punto di vista di Nathaniel.

È proprio la forma di questo racconto a renderlo perturbante.

Il senso perturbante si aggira nella storia, come un sentimento fantasma che può venir fuori in alcuni momenti della lettura. Non tenendo conto di questi aspetti e presentando un approccio al testo solo dal punto di vista tematico è come se Freud psicoanalizzasse Nathaniel, come se facesse trasparire che è il protagonista a percepire il perturbante, non il lettore⁶⁵.

⁶⁴ Ivi, p. 94.

⁶⁵ Come segnalato in: S. Kofman, *Le double e(s)t le diable*, cit., p. 38.

È grazie a tale approccio che Freud arriva a una soluzione, a suo parere universale, riconducendo il perturbante al riaffiorare dell'infantile paura di perdere la vista.

La perdita della vista si collega a un altro fondamentale tema affrontato in *Das Unheimliche*, il tema del doppio. L'analisi di questo aspetto parte per Freud, ancora una volta, dal racconto di Hoffmann, all'interno del quale «Nathanaël voit toujours double»⁶⁶.

Il protagonista della storia, infatti, non vede mai le cose chiaramente, si trova spesso di fronte a una cosa che poi si rivela essere un'altra e da ciò deriva la sua incapacità di distinguere tra animato e inanimato, tra reale e immaginario. Il tema del doppio può essere rintracciato già nella vicenda infantile da lui vissuta, in cui il personaggio fantastico (il mago sabbilione) e il collega del padre Coppelius coincidono nella mente del bambino, oppure in cui l'immagine paterna si confonde e si scinde in due personaggi opposti, da un lato il malvagio Coppelius, minaccia d'accecamiento, dall'altro il padre buono, che supplica che si risparmino gli occhi del figlio. Successivamente, il tema del doppio ritorna anche in rapporto all'amore di Nathaniel, da un lato per Olimpia, come amore narcisistico e irrazionale, dall'altro per Clara, esempio di intelligenza e razionalità.

Il doppio rappresenta l'incertezza, l'ambiguità, il farsi avanti di un'immagine come fosse un'altra e talvolta il farsi avanti della propria immagine come estranea, autonoma. Infatti, il tema del doppio può emergere, secondo Freud, anche nella declinazione del motivo del sosia, elemento altrettanto perturbante:

Il motivo del “sosia” in tutte le sue gradazioni e configurazioni, ossia la comparsa di personaggi che, presentandosi con il medesimo aspetto, debbono venire considerati identici; [...] l'identificazione del soggetto con un'altra persona sì che egli dubita del proprio Io o lo sostituisce con quello della persona estranea; un raddoppiamento dell'Io, quindi, una suddivisione dell'Io, una permuta dell'Io⁶⁷.

Freud prova a spiegare il carattere inquietante del sosia attraverso un generico rimando alla destabilizzazione e allo sfaldamento dell'identità ad esso connessi, ma, d'altra parte, sottolinea anche l'originaria condizione di amichevolezza e familiarità del sosia,

⁶⁶ Ivi, p. 33.

⁶⁷ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 95.

in quanto la ripetizione rafforza l'identità. Egli dichiara di riferirsi al lavoro di Otto Rank del 1914 (*Der Doppelgänger*), affermando che il sosia si presenta come una ripetizione dell'io su cui l'io, però, non ha potere. Poi spiega:

Il motivo del sosia è stato oggetto di un esame approfondito in un lavoro omonimo di Otto Rank. Si indagano colà le relazioni tra il sosia e l'immagine riprodotta dallo specchio, tra il sosia e l'ombra, il genio tutelare, la credenza nell'anima e la paura della morte, ma anche si mette chiaramente in luce la sorprendente storia dell'evoluzione di questo motivo. Il sosia rappresentava infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'io, una “energica smentita del potere della morte” (Rank), e probabilmente il primo sosia del corpo fu l'anima “immortale”. La creazione di un simile doppione, come difesa dall'annientamento, trova riscontro in quella raffigurazione del linguaggio onirico che ama esprimere la evirazione mediante raddoppiamento o moltiplicazione del simbolo genitale⁶⁸.

La nascita del motivo del doppio e del sosia sembrerebbe collegarsi a epoche primitive dell'evoluzione psichica, nelle quali tale creazione assicurava una sorta di protezione illusoria per l'individuo. Essa, infatti, rappresentava una soluzione alla paura dell'io di essere distrutto dalla propria designata mortalità, intesa anche come paura di perdere sé stessi. Si può dire che, secondo Freud, la nascita del motivo del sosia si collega principalmente alla paura della morte e che quindi la morte rappresenterebbe il primo sosia dell'uomo, attraverso l'ideazione di un'anima immortale.

Superata questa infantile epoca dell'umanità e superata quindi questa credenza, il doppio ritorna sotto forma di sensazione perturbante, in quanto evocatore di quella paura della morte che un tempo l'illusione del sosia riusciva a scongiurare. Freud, qui, si richiama nuovamente alle paure infantili, alludendo però ad un'infanzia universale dell'umanità, non personale. Egli spiega, infatti, che «queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per sé stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e, col superamento di questa fase, muta il segno del sosia, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte»⁶⁹.

⁶⁸ Ivi, p. 96.

⁶⁹ *Ibidem*.

Il perturbante viene giustificato da Freud come ritorno di una fase arcaica che l'io credeva di aver superato e archiviato, ed è anche in questo senso che trova conferma l'affermazione di Schelling, che identifica il perturbante con il ritorno del rimosso, concepito in questo caso, non solo come il rimosso all'interno della mente del singolo individuo, ma anche come il rimosso dell'intera umanità.

«Spaesante è l'improvviso sfaldarsi del tempo, dell'ordine in cui avevamo disposto e imbrigliato la nostra storia: un "pezzo" del passato, che credevamo dimenticato, altro da noi, si ripresenta inaspettatamente»⁷⁰.

Dunque, attraverso l'esempio letterario tratto dal testo di Hoffman, Freud ha avuto modo di far emergere i nuclei fondamentali della sua analisi del perturbante, individuando dei fattori universali. Tra questi, come affermato all'inizio, il ritorno del rimosso appare per lui l'elemento più rilevante, nelle vesti di credenze superate, appartenenti all'infanzia dell'umanità, che continuano a vivere nei soggetti a livello inconscio, talvolta emergendo nuovamente e generando il sentimento perturbante, come nel caso del motivo del sosia:

Dunque, il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati, nei quali tale formazione aveva comunque un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dei, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in demoni. Le altre forme di turbamenti dell'io cui ricorre Hoffmann sono facilmente classificabili in base al modello del motivo del sosia⁷¹.

Il collegamento ad un passato dell'evoluzione psichica umana è un elemento al quale Freud è molto interessato, aveva infatti dedicato ampi studi a questo tema durante la stesura di *Totem e Tabù* (1912-1913) e torna a più riprese all'interno del saggio sul perturbante:

Consideriamo il perturbante che campare nell'onnipotenza dei pensieri, nel subitaneo appagamento dei desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti. Non si può disconoscere la condizione che determina in questi casi il senso del perturbante. Noi – o i nostri primitivi antenati- abbiamo ritenuto vere in passato tali possibilità, abbiamo creduto nella realtà di questi processi. Oggi non

⁷⁰ G. Berto, *Freud Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 66.

⁷¹ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 97.

ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti, giacché le antiche credenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì, in attesa di conferma. Ebbene, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra convalidare questi antichi convincimenti ormai deposti, ecco che nasce in noi il senso del perturbante⁷².

L'uomo adulto, così come l'uomo della modernità, ha superato questa fase del pensiero, anche se non tutti nella stessa misura, ed infatti, a seconda dei casi, qualora si verifici un avvenimento che si può ricondurre alle credenze superate, nasce il timore che possano riaffiorare, nasce il senso perturbante. Freud, per avvalorare il proprio ragionamento, individua esempi concreti, estratti dalla quotidianità, retaggio di credenze antiche, tra questi un esempio calzante viene ritracciato nella paura del malocchio. Questo genere di cose mostrano che il perturbante si alimenta laddove crollano le difese dell'inconscio e l'io torna a mettere in discussione le antiche convinzioni.

Sono diversi gli aneddoti che Freud elenca per confermare il legame tra il perturbante e un'epoca superata della psiche umana, che torna a palesarsi quando non ce lo si aspetta.

L'analisi dei casi in cui compare l'elemento perturbante ci ha ricondotti all'antica concezione del mondo propria dell'*animismo*.⁷³[...] Sembra che noi tutti, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraversato una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili del manifestarsi, e che tutto ciò che oggi ci appare "perturbante" risponda alla condizione di sfiorare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a estrinsecarsi⁷⁴.

Attraverso le parole di Freud si profila chiaramente la corrispondenza tra l'esperienza di crescita che ha attraversato l'intera umanità e il percorso dei singoli, per questo, nel parlare di ritorno del rimosso, sarebbero proprio quelle credenze a cui l'uomo ha rinunciato nel tempo a riaffiorare.

Un elemento comune a questo genere di timori, che fanno riaffiorare credenze apparentemente superate, e al motivo del doppio, è la ripetizione:

⁷² Ivi, p. 109.

⁷³ Questo tema viene trattato da Freud anche in *Totem e Tabù*, infatti, l'autore stesso in queste pagine invita il lettore ad andare a leggere quanto detto nel terzo capitolo dell'opera precedente.

⁷⁴ S. Freud, *Il Perturbante*, cit., pp. 101-102.

Non tutti forse riconosceranno in un altro fattore, la ripetizione di avvenimenti consimili una fonte del sentimento perturbante [...] Vi è poi un'altra serie di esperienze che ci permettono anch'esse di riconoscere senza fatica che soltanto il fattore della ripetizione involontaria rende perturbante ciò che di per sé sarebbe innocuo, insinuandoci l'idea della fatalità e dell'ineluttabilità laddove normalmente avremmo parlato soltanto di "caso"⁷⁵.

Infatti, gli elementi che Freud ha analizzato fino a questo punto, lasciano dedurre che vi è una connessione tra il perturbante e quegli stimoli riferibili alla ripetizione di elementi consimili, come appunto il turbamento per sosia, per il ritorno del rimosso e la ripetizione non intenzionali, tutto ciò che può ricordare la "coazione a ripetere". Ripetere significa, infondo, ritornare a qualcosa di già noto, ma talvolta questo ritorno può assumere, nel fenomeno individuato da Freud come perturbante, un carattere inquietante. Vi è, dunque, nella ripetizione allo stesso tempo qualcosa di estraneo e di familiare. Sull'argomento Freud invita il lettore ad andare a leggere *Al di là del principio del piacere* (1920) per una trattazione più esaustiva del tema⁷⁶. Prosegue, poi, spiegando:

Qui mi limito ad accennare al modo in cui il turbamento causato dal ritorno di analoghi eventi può essere fatto risalire alla vita psichica dell'infanzia [...] Intendo dire che nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una coazione a ripetere che procede dai moti pulsionali. Questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio di piacere, fornisce a determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente negli impulsi dei bambini di tenera età e domina una parte di ciò che avviene durante il trattamento analitico dei nevrotici. L'insieme di queste considerazioni ci induce a supporre che sarà avvertito come elemento perturbante tutto ciò che può ricordare questa profonda coazione a ripetere⁷⁷.

Ancora una volta questo carattere angoscioso della ripetizione viene ricondotto a una dimensione infantile, come ad una dimensione non sviluppata del pensiero e ancora una volta l'obbiettivo dell'analisi di Freud è dimostrare l'esistenza di paradigmi universali per la spiegazione del perturbante.

⁷⁵ Ivi, pp. 97-98.

⁷⁶ Ivi, p 99.

⁷⁷ *Ibidem*.

Freud sente l'esigenza, prima di concludere, di fare un'ulteriore distinzione tra due diverse forme di perturbante: da un lato quello che si sperimenta direttamente, dall'altro il perturbante che si genera tramite dall'immaginazione o tramite ciò che è evocato, ad esempio un testo. Entrambe le casistiche si basano su un meccanismo simile, soltanto che nel caso dell'esperienza quotidiana la condizione di colui che la vive gioca un ruolo preponderante, mentre nel caso dell'esperienza letteraria il percorso della collettività umana assume maggiore importanza.

Nel caso del perturbante nella realtà quotidiana molto importante è il ruolo del contesto all'interno del quale il soggetto si trova a provare tale effetto perturbante ed il grado di emancipazione dalle credenze animistiche del singolo, in quanto, come visto precedentemente, non tutti sono sottoposti allo stesso tipo di "evoluzione psichica". Infatti, Freud aggiunge: «Chi al contrario si è radicalmente e definitivamente liberato di queste convinzioni animistiche è insensibile al perturbante di questo tipo»⁷⁸.

Sull'altro versante invece, nel caso del perturbante generato dalla finzione artistica e letteraria è più semplice che l'effetto perturbante venga raggiunto, in quanto lo scrittore possiede innumerevoli mezzi per arrivare al suo scopo. La letteratura, così come l'arte, offre la possibilità di muoversi tra diversi piani, può oscillare tra realtà e fantasia, immettere in un mondo consueto qualcosa di inspiegabile. Non a caso il riferimento letterario è un cardine all'interno della spiegazione di Freud. Si è visto infatti, che il racconto di Hoffmann non introduce il lettore in un mondo fiabesco, ma il suo punto di forza consiste proprio nel far comparire l'assurdo e l'ignoto all'interno della dimensione quotidiana, nel far emergere all'interno di una realtà definita, l'ambivalenza, la frammentazione.

Appare evidente che Freud prova a creare delle categorie per poter tenere sotto controllo il proprio ragionamento, egli affronta argomenti apparentemente lontani l'uno dall'altro, cercando poi di riportare la propria dimostrazione sempre verso quei capisaldi universali che egli ha individuato fin dall'inizio.

Nel concludere il proprio discorso egli cerca di tenere insieme tutto quello che ha presentato fino ad ora, dall'analisi linguistica a quella di casi specifici, dalle possibili cause del perturbante, alle sue svariate manifestazioni:

⁷⁸ Ivi, p. 102.

La teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni effetto connesso con una emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna. Questo tipo di cose angosciose costituirebbe appunto il perturbante [...] Se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente allo *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, l'*Unheimliche*; infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e a essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling⁷⁹.

L'autore cerca di tirare le fila, di far apparire chiaro quanto con la sua intricata esposizione ha cercato di far emergere. Il rimosso viene a definirsi come qualcosa che è sottratto allo sguardo della coscienza, però vive ancora nell'inconscio e l'angoscia del perturbante si delinea come la percezione della permanenza di quel rimosso come qualcosa di indeterminato, impossibile da incasellare all'interno della mente. L'*Unheimliche* è il palesarsi di questa indeterminatezza, che si mostra con sembianze familiari, ma poi spaventa perché sembra coinvolgere una presenza inaspettata. La familiarità è quell'elemento che coinvolge il soggetto, quasi annullando le distanze con l'oggetto in questione, facendo sì che ciò che è esterno vada ad abitare in qualche modo l'interno. Ciò che viene fuori è che con il perturbante qualcosa con cui si ha familiarità, e che quindi dovrebbe rassicurare e mettere a proprio agio, subisce una torsione e si fa improvvisamente estraneo, sinistro, inquietante, rendendo il confine tra dentro e fuori estremamente fragile, creando confusione tra ciò che è l'io e ciò che è l'altro.

Graziella Berto nel suo libro chiarisce questo aspetto del perturbante:

L'esterno è dunque un ambito a cui ci si può sottrarre con un movimento, mentre l'interno è un luogo da cui non si può fuggire, a cui siamo ancorati. Separando da sé quei fenomeni che non riesce a dominare, l'io si costituisce nel distacco dal mondo esterno [...] in questo modo l'io riconosce, nell'emergere di qualcosa su cui non ha un dominio diretto, un altro da sé, ma contemporaneamente, proprio mentre ne prende le distanze, si costituisce come colui che può controllarlo⁸⁰.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ G. Berto, *Freud Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 111.

Si può affermare che il riconoscimento di un mondo esterno è finalizzato al soddisfacimento del bisogno dell'io, che tende a introiettare, a incorporare in sé l'oggetto che riconosce come fonte di piacere, mentre a proiettare fuori di sé quegli aspetti che ritiene sgraditi, da cui vuole poter fuggire. Nel caso del perturbante accade che l'aspetto sgradito, pauroso, si mostra con le sembianze di un elemento familiare, creando una confusione e un intreccio tra interno e esterno, tra proprio e altrui, non permettendo una demarcazione netta. Questa oscillazione trascina il soggetto verso quelle zone profonde del proprio io, ignote, oscure, che l'io non vorrebbe riconoscere come proprie, «si tratta di un movimento vertiginoso: la scoperta di non essere dove ci si vedeva, dove ci si pensava, coincide con lo scoprirsi come luogo di un'alterità che non può darsi come altro da sé, che non può mai coincidere con sé stessa»⁸¹.

Freud talvolta definisce il perturbante come un concetto, talvolta come un campo disciplinare, un settore, ma ciò che viene chiaramente fuori è che pur sfuggendo a una definizione chiara e compiuta, dal saggio *Das Unheimliche* emerge distintamente cosa il perturbante è.

Il saggio di Hélène Cixous, *La fiction et ses fantômes*, pubblicato nel 1972⁸², rappresenta una lettura interessante e trasversale del saggio di Freud. L'autrice non si avvicina al testo come ad uno studio teoretico, ma piuttosto come un testo letterario, facendo un'analisi della scrittura, in quanto a suo parere Freud ripropone nel proprio lavoro l'angoscia disorientante del suo argomento. Il testo di Freud lascia il lettore senza certezze, non rassicura, non appena si ha l'impressione di star seguendo il ragionamento, Freud cambia traiettoria. Per questi aspetti Cixous lo definisce un'opera letteraria, che usa espedienti per incuriosire e poi spiazzare il lettore.

È in realtà frequente, tra gli studiosi del testo freudiano, la tendenza ad estendere l'attributo perturbante anche alla stessa trattazione, al suo stile, al suo modo di impostare il rapporto tra linguaggio e realtà psichica.

Freud si propone di trovare una soluzione teorica definitiva, ma la ricerca che porta avanti in realtà appare quanto mai asistemica e spaesante⁸³.

⁸¹ Ivi, p. 127.

⁸² H. Cixous, *Fiction and its Phantoms*, cit.

⁸³ Sull'argomento vedere: A. Masschelein, *The Unconcept*, cit. p. 37.

Questa scelta da parte di Freud può essere giustificata, forse, nel fatto che il perturbante può essere compreso più facilmente attraverso la sensazione, l'esperienza del processo, che con una netta definizione del concetto. Nel tentativo di mostrare il significato del perturbante Freud pone il lettore a confronto con la sua elusività.

1.4 *Uncanny Valley*

Negli anni successivi alla pubblicazione del saggio di Freud gli studi sull'*Unheimliche* non sono stati numerosi, fatta eccezione di alcuni casi isolati, l'argomento non ha incontrato l'interesse di molti studiosi. Tra gli anni Sessanta e Settanta, invece, la situazione è cambiata, in risposta ad una rinnovata attenzione per la psicoanalisi, che ha portato alla nascita di studi approfonditi dell'intera opera freudiana, compresi i testi minori come quello sul perturbante.

Particolarmente rilevante, ai fini di questa tesi, è cercare di evidenziare quegli studi che hanno dimostrato quanto sia importante parlare del perturbante nel contesto contemporaneo e che, pur partendo da ambiti disciplinari disparati, hanno permesso di guardare e analizzare il concetto da nuovi punti di vista, funzionali anche ad un'analisi della realtà odierna. Infatti, recentemente diverse teorie e applicazioni relative al perturbante si sono dimostrate attuali, in particolar modo l'inaspettato sviluppo degli studi eterogenei, ed esterni all'ambito umanistico, nati attorno al campo della tecnologia, delle neuroscienze e della robotica.

Primo tra questi, il lavoro di Masahiro Mori⁸⁴, studioso giapponese di robotica che nel 1970 ha pubblicato sulla rivista *Energy*, un saggio in cui presentava la teoria dell'*Uncanny Valley* (ovvero "Valle del perturbante").

Lo studio di Mori è incentrato sull'umanizzazione dei robot, di cui valuta rischi e benefici. I robot dei quali egli si occupa sono gli androidi, congegni meccanici dalle fattezze umane, nati a partire dall'idea che più una macchina è simile all'uomo più questa può ispirare fiducia e confidenza. Mori, all'interno del suo articolo, descrive la

⁸⁴ M. Mori, *The Uncanny Valley* nella sua versione originale il titolo del saggio era *Bukimi no tami*, in «Energy», n 7/4, 1970, pp. 33-35. Edizione consultata: M. Mori, *The uncanny valley* (1970), trad. di K. McDorman e T. Minato in appendice a K. McDorman, *Androids as an experimental apparatus: why is there an Uncanny Valley and can we exploit it?*, atti di convegno «CogSci Workshop: Toward Social mechanism of androids science», 2005, pp. 9-10.

relazione tra la somiglianza all'essere umano e il senso di familiarità che il robot genera nell'osservatore, quindi la conseguente empatia che esso suscita. Egli riscontra che al crescere della somiglianza con l'essere umano il senso di familiarità aumenta, fino ad un punto in cui si verifica un brusco crollo, infatti, quando la somiglianza diventa eccessiva, l'osservatore è portato ad avere una reazione contraria: si scatena un effetto perturbante dovuto al fatto di non riuscire a capire, per via dell'estremo realismo, se si ha davanti qualcosa di vivo o no⁸⁵.

Attraverso la spiegazione di Mori, l'*Uncanny Valley* si delinea come qualcosa che si genera una volta violate le aspettative dell'uomo che si interfaccia con il robot.

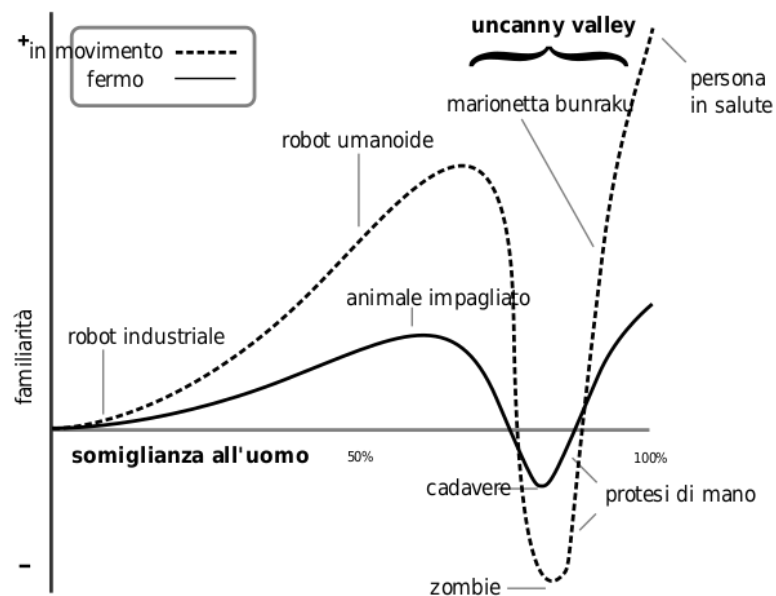


Figura 1: Grafico dell'*Uncanny Valley* (da: M. Mori, *The Uncanny Valley*, op. cit.)

Graficamente, Mori descrive la relazione tra questi aspetti tramite un piano cartesiano, in cui, sull'asse delle ascisse, riporta il fattore della somiglianza all'uomo, sull'asse delle ordinate, invece, quello della familiarità, della confidenza e dell'agio tra essere umano e oggetto esterno. Matematicamente l'estraneità viene rappresentata nel grafico come il negativo della familiarità. La parte iniziale del grafico conferma che un robot

⁸⁵ Per approfondire l'argomento vedere: P. Conte, *In carne e cera: estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 15.

umanoide è più familiare di uno *standard*, industriale, ma viene fuori che questa correlazione funziona fino a un certo punto, quando il livello di somiglianza cresce tanto da creare il dubbio se l'oggetto sia reale o meno, allora l'empatia positiva diventa negativa, cosa che nel grafico si vede nell'inabissamento delle due curve. Mori nominò la zona in cui è riscontrato il calo di familiarità come la "zona o valle perturbante", proprio per l'immagine che viene fuori sul piano cartesiano⁸⁶.

Egli afferma, poi, che una volta verificatasi l'inversione e la caduta del livello di familiarità, l'andamento può riprendere a crescere solo nel momento in cui il robot sarà talmente simile all'uomo da risultare indistinguibile da esso.

Una volta illustrato ciò, l'autore del breve articolo, cerca di analizzare le cause dell'*Uncanny Valley* ritenendo il fattore della somiglianza estetica importante, ma altrettanto fondamentale, nel meccanismo di messa in discussione dell'animazione o meno del robot, il ruolo del movimento, che è, infatti, quell'elemento che porta a credere che la creatura che si ha davanti possa essere dotata di energia, di vita. Il perturbante è il risultato della scoperta dell'inesattezza di ciò che si è creduto, la scoperta che la creatura in questione è in realtà un oggetto.

Per dare un esempio concreto di questo meccanismo, l'autore fa riferimento alle protesi mediche, come le mani artificiali, di cui esistono modelli esteticamente perfetti. Secondo Mori, queste protesi incutono in colui che le vede una sensazione di stranezza, in quanto apparentemente reali, ma nel momento in cui vengono toccate, ad esempio per stringere la mano, la loro temperatura fredda e la consistenza della pelle lasciano sorpresi, fanno venir meno quel senso di familiarità, che i movimenti e l'apparenza avevano creato, e fanno sì che si palesi l'effetto perturbante, che si generi l'*Uncanny Valley*.

Dopo aver riportato questo esempio, Mori chiarisce che con il tempo e con l'esperienza, in casi come quello delle protesi artificiali, l'uomo ha imparato a conoscere cosa sono e, dopo il primo impatto, e a convivervi. Nel caso di un robot ci sono, invece, ancora molti passi da fare prima che entri a far parte dell'esperienza quotidiana, in quanto, con una macchina che sembra troppo reale, l'effetto può essere maggiormente spiazzante, può sembrare come un incubo che prende forma.

⁸⁶ Per una spiegazione dettagliata del grafico di M. Mori vedere: P. Conte, *Unheimlich. Dalle figure di cera alla Uncanny Valley*, in «PSICOART», vol 2, 2011, pp. 1-21.

Ciò che emerge attraverso l'esempio riportato da Mori è che alla base del perturbante si colloca uno scarto tra sensazioni contraddittorie, scaturite da attese che vengono deluse e da elementi che non si sa può come comprendere. Si potrebbe dire che l'uomo è portato ad anticipare il futuro sulla base della propria esperienza, ma qualora intervenga un elemento che contraddice ciò che egli si aspetta, in lui si genera la sorpresa e lo spiazzamento, il senso perturbante.

Mori, infatti, conclude l'articolo dicendo «*Why do we humans have such a feeling of strangeness? Is this necessary? I have not yet considered it deeply, but it may be important to our self-preservation*»⁸⁷, ricollegando il perturbante a un bisogno di certezze insito all'essere umano e alla sua volontà di "auto-preservarsi".

Sebbene lontana in termini temporali e spaziali, la spiegazione del perturbante fornita da Mori in questo articolo, risulta affine a quanto aveva affermato Jentsch parlando di incertezza intellettuale. Queste considerazioni, benché nate all'interno del settore della robotica, appaiono in sintonia con alcuni temi emersi nell'ambito della psicologia o dell'estetica e potrebbero trovarsi al crocevia di molte discipline, proprio perché coinvolgono elementi del funzionamento umano in generale.

L'*Uncanny Valley* trova applicazione in campi di studio molto lontani tra loro⁸⁸.

Il limite del breve testo di Mori, rilevato anche da molti studiosi che hanno portato avanti le sue teorie, è che egli cerca delle spiegazioni senza andare a fondo nella ricerca e non porta avanti esperimenti scientifici per convalidare le proprie ipotesi.

Il suo articolo aveva come obiettivo quello di segnalare l'esistenza della "valle del perturbante" al fine di stimolare la ricerca di soluzioni che ne evitassero il verificarsi. Il lavoro rimase a lungo sconosciuto, probabilmente a causa della lingua in cui era scritto (il giapponese), ma una volta riscoperto, nel 2005, quando il professore americano Karl McDorman nel suo articolo *Androids as an Experimental Apparatus*⁸⁹ presentò il testo di Mori tradotto in inglese, l'opera fu oggetto di un grande dibattito. Divenne un testo fortemente influente per l'innovazione robotica e per il settore

⁸⁷ M. Mori, *The uncanny valley*, cit., p.10.

⁸⁸ Sul filo comune tra tre testi citati vedere: A. Masschelein, *The Unconcept*, cit., pp. 150-151.

⁸⁹ K. McDorman, *Androids as an experimental apparatus: why is there an Uncanny Valley and can we exploit it?*, atti di convegno di «CogSci Workshop: Toward Social mechanism of androids science», 2005.

dell'animazione, campi in cui ha portato alla nascita di nuovi standard nello sviluppo di tecnologie e nel loro design.

Karl McDorman, professore di *human-computer interaction* alla School of Informatics dell'Indiana University, dopo aver tradotto e studiato il testo, ha lavorato sull'*Uncanny Valley* per molti anni alla ricerca della dimostrazione scientifica della teoria di Mori, aspirando a un tipo di indagine collaborativa tra diversi campi disciplinari. Una delle prime considerazioni espresse da McDorman, infatti, è che l'*Uncanny Valley* non è un fenomeno che si verifica solo di fronte a un robot. Egli ha usato un gran numero di partecipanti per testare le proprie ipotesi, mettendo alla prova i diversi fattori che causano l'emergere della "valle del perturbante" e studiando le conseguenze di questo sentimento.

Il suo lavoro parte riconnettendosi a quanto ipotizzato già da Mori, ovvero che l'esperienza perturbante si verifica quando le previsioni del soggetto vengono tradite dall'oggetto che genera turbamento. A tal proposito, McDorman ripropone il caso delle protesi mediche e spiega che osservando questo genere di oggetti, all'interno della mente si attivano delle aspettative tattili e relative al movimento, che poi, però, vengono deluse dal contatto con esse. L'uomo, infatti, ha una naturale predisposizione a voler riconoscere ciò che la propria mente sente di aver già intuito.

Allargando poi il campo ai robot, McDorman considera i paradossi che si creano nei soggetti che si confrontano con gli umanoidi: la somiglianza con l'uomo nell'apparenza, porta ad aspettarsi un tipo di relazione come quella tra simili. Generalmente, infatti, il soggetto se vede l'altro come simile è predisposto a valutarlo allo stesso modo in cui valuta sé stesso, ma di fronte ad un androide, non trovando corrispondenza tra ciò che l'apparenza suggeriva e la realtà delle cose, il soggetto rimane fortemente scosso, facendo subentrare il senso perturbante.

Con le sue ricerche McDorman ha esplorato la possibilità di creare un umanoide che non cadesse nella "valle del perturbante", lavorando allo stesso tempo sulle apparenze e sui comportamenti che il robot può assumere, proprio alla luce delle cause dell'*Uncanny Valley* da lui individuate. Attraverso i suoi esperimenti, viene fuori che lo stesso stimolo può avere effetti diversi sui diversi individui, in quanto più una persona riesce a provare un senso di convinzione e fede rispetto alle proprie certezze, più questa si salverà dal subire l'effetto perturbante. Il modo in cui gli androidi

vengono percepiti, pensati e prodotti varia anche a seconda delle esperienze e convinzioni personali, così come a seconda delle sensibilità culturali. Per questo motivo, nei diversi casi che McDorman prende in considerazione si possono tracciare delle sostanziali differenze nei modi di definirsi della “valle perturbante”.

McDorman negli anni torna più volte sugli stessi studi⁹⁰, insistendo sulla rilevanza che l’aspetto estetico e gli atteggiamenti del robot hanno nella valutazione che si genera nelle persone di fronte ad essi. Egli prende in considerazione diversi comportamenti, valutando il ruolo della voce, dei movimenti, per arrivare alla conclusione che nella creazione di un robot è molto importante far sì che le sue apparenze coincidano anche con le sue abilità, in quanto un aspetto antropomorfo evocherà delle aspettative alte riguardo le capacità dell’androide.

Un altro importante studio, più recente, è quello di Catrin Misselhorn⁹¹ la quale ha collegato l’*Uncanny Valley* alla relazione empatica che si genera tra soggetto e oggetto, evidenziando le peculiarità dell’empatia nei confronti di oggetti inanimati. Attraverso un approccio filosofico, ha provato a dare una spiegazione personale del fenomeno, evidenziando quanto questo genere di studi interdisciplinari possa essere utile ai fini dell’individuazione di ciò che genera l’*Uncanny Valley*. Ricollegandosi alla teoria di Masahiro Mori, Misselhorn ipotizza che quanto più un oggetto sembra umano, tanto più si tende ad essere empatici con esso.

La studiosa, pur partendo dall’assunto che nei confronti di un oggetto ci si sente sicuramente meno coinvolti emotivamente rispetto ad un essere umano, dedica la sua ricerca alla possibilità in cui l’oggetto preso in considerazione (come nel caso degli androidi) somigli fortemente all’uomo. In questa occasione, qualcosa dalle apparenze del tutto simili a quelle umane viene percepito, di primo acchito, come parte della specie umana ed è, quindi, emotivamente valutato con gli stessi *standard* usati tra uomini. Ciò può accadere inconsciamente anche quando si è consapevoli che non si tratta di un essere umano. Misselhorn, infatti, riporta i risultati di alcuni esperimenti che mostrano che nonostante tutti i partecipanti ai suoi test fossero a conoscenza del

⁹⁰ K. MacDorman, *Subjective ratings of robot video clips for human likeness, familiarity, and eeriness: An exploration of the uncanny Valley*, atti del convegno «ICCS/CogSci-2006 Long Symposium: Toward Social Mechanisms of Android Science», Vancouver, 2006.

⁹¹ C. Misselhorn, *Empathy with inanimate objects and the Uncanny Valley*, in «Minds and machines», n 19/3, 2009, pp. 345-359.

fatto che nessuno dei soggetti a loro mostrati fosse reale, in alcuni casi si sono rapportati ai robot come se fossero persone.

Un tipo di reazione del genere in realtà non stupisce, come è stato indicato da Andrea Pinotti nel suo testo dedicato all'empatia, la storia umana è piena di riferimenti a forti emozioni generate dal rapporto tra essere umano e oggetto, fin dall'antichità:

Niente di più facile che immedesimarsi in una statua che raffigura, magari anche a grandezza naturale, un corpo umano simile al mio. La storia non è certo nuova: Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (X, 238-297) l'aveva raccontata anche meglio, immaginando che lo scultore Pigmalione si innamorasse a tal punto della statua eburnea che aveva scolpito da chiedere a Venere di animarla e renderla donna in carne ed ossa⁹².

Misselhorn evidenzia, però, che non è detto, che ogni oggetto simile all'uomo necessariamente ricada nel campo dell'*Uncanny Valley* e quindi la categoria "somiglianti all'uomo" non risulta sufficiente per portare avanti questa analisi, ma è necessario combinare quest'ultima con lo studio dei meccanismi emotivi responsabili dell'emergere della "valle del perturbante".

Primo tra questi, è quello dell'empatia nei confronti degli oggetti inanimati. Per empatia comunemente si intende la capacità di mettersi nei panni di qualcun altro, lasciarsi coinvolgere dalle emozioni e sentimenti altrui. Quindi, nel caso di un rapporto tra persone si è portati a provare qualcosa in risposta al fatto che qualcun altro provi lo stesso. Partendo dalla consapevolezza che un oggetto non può avere dei sentimenti, Misselhorn sente la necessità di spiegare che spesso l'empatia si genera come reazione in risposta ad un'espressione prodotta dall'altro (facciale, vocale, etc.) e che, nonostante un androide non abbia propriamente un'espressione facciale, la nostra immaginazione percettiva viene coinvolta, in quanto le sembianze umane lasciano immaginare che provi ciò che prova l'uomo⁹³. Per far chiarezza su questo punto risultano di nuovo utili le parole di Pinotti, che afferma:

Ma che succede se di fronte a noi abbiamo non un altro soggetto vivente come siamo noi, ma una forma inanimata, morta, esangue? Allora proiettiamo in essa la nostra propria vita: proprio perché sentiamo la mancanza del sangue vitale, ci

⁹² A. Pinotti, *Empatia, storia di un'idea da Platone al Post-umano*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 212.

⁹³ C. Misselhorn, *Empathy with inanimate objects and the Uncanny Valley*, cit., p. 351.

rappresentiamo la forma morta come qualcosa di vivente, come se avessimo di fronte un'altra persona. Questo suggerisce che informazioni visuali portano alla generazione di ipotesi nel cervello, che possono oscillare tra “è un umano” e “non lo è” e creazione di aspettative in entrambi i casi⁹⁴.

Proprio dalla creazione di queste aspettative sboccia la possibilità della nascita del perturbante.

Quando si incontra una situazione nuova si tende a ricercare nella memoria qualcosa a cui ricollegarsi, ogni *frame*⁹⁵ della memoria custodisce diversi tipi di informazione che aiutano ad anticipare ciò che ci accade, a sapere cosa aspettarsi. Di fronte ad un robot dalle sembianze umane il cervello può ricollegarsi a ciò che riguarda una macchina, ma allo stesso tempo anche a ciò che riguarda un umano, quindi le aspettative che si creano possono essere indirizzate in una direzione o in un'altra. La deviazione della realtà dalle aspettative, come di fronte a un androide, genera il perturbante. La dissonanza cognitiva che viene a crearsi di fronte a un'entità che si trova a metà tra familiare (umano) ed estraneo (macchina) può minare le proprie certezze, la propria nozione di identità e spaventare.

Diversi ricercatori⁹⁶ hanno fatto emergere quanto, la resa meccanica di ciò che normalmente appartiene ad un umano, possa far sentire l'uomo stesso come un meccanismo e che forse ciò che giace sotto la resistenza dell'uomo all'androide realistico è proprio il timore di essere sostituito. Gli androidi hanno la possibilità di far emergere paure nascoste o rimosse, come quella di avere un doppio in un robot.

Sebbene la teoria dell'*Uncanny Valley* intenda fornire un'analisi della reazione umana agli androidi robotici al fine dell'innovazione tecnologica, il concetto che esprime è applicabile a molte interazioni tra uomo e oggetti e può aiutare a comprendere le reazioni umane in diversi campi. Alla luce di queste considerazioni, appare chiaro quanto queste ricerche, nate a partire dagli studi di robotica, possano essere affini con quanto visto nei paragrafi precedenti, facendo emergere nuclei tematici, come quello

⁹⁴ A. Pinotti, *Empatia*, cit., pp. 180-181.

⁹⁵ Trad. «fotogramma», sull'argomento vedere: C. Bartneck, K. Takayki, I. Hiroshi, and H. Norihiro, *Is the Uncanny Valley an Uncanny Cliff?*, atti del convegno «16th IEEE- International Conference on robots and human interactive communication», Jeju (Korea), Agosto 2007, pp. 368–373.

⁹⁶ Sull'argomento vedere: D. Hanson, A. Olney, I. A. Pereira, M. Zielke, *Upending the Uncanny Valley*, atti di convegno di «20th Conference on Artificial Intelligence», Vol. 4, Pittsburgh (Pennsylvania), 2005, pp. 24-31.

del doppio, del ritorno del rimosso, dell'incertezza intellettuale, già riscontrati nei testi di Jenstch e Freud.

Il perturbante si delinea come un concetto sempre attuale, che può emergere all'interno degli ambiti più disparati, chiamando in causa l'identità dell'essere umano e sfaldando i limiti tra ciò che è proprio e ciò che è estraneo. L'abisso della "valle del perturbante" rappresenta il punto in cui una persona, osservando un oggetto, pur ritrovando qualcosa di familiare, si trova in bilico tra riconoscimento e ignoto e per questo ha paura.

«The uncanny valley itself is where dwell monsters»⁹⁷.

⁹⁷ D. Bryant, *The Uncanny Valley. Why Are Monster-Movie Zombies so Horrifying and Talking Animals so Fascinating?*, <http://us.vclart.net/vcl/Authors/Catspaw-DTP-Services/valley.pdf>.

Capitolo 2

Il mostro: definizioni e forme del mostro perturbante

Le creature mostruose hanno accompagnato l'essere umano attraverso le epoche. Molte sono le divinità antiche che presentano una forma mostruosa, così come gli esseri che violano le leggi della natura e popolano tanto la mitologia quanto la letteratura di tutti i tempi: dalla Sfinge al Minotauro, da Medusa a Polifemo, fino a Frankenstein e King Kong. “Mostro” resta la parola più antica per definire malformazioni umane, ibridazioni tra esseri di diversa natura e creature fantastiche.

Il mostro, infatti, rientra nel campo della fantasia, dal greco φαντασία, derivato di φαίω “mostrare” ma anche “rivelare allo spirito ciò che è celato”¹. Il mostro, quindi, non è solo un nemico incomprensibile e spaventoso, ma è anche quell'elemento che rivela qualcosa di nascosto. Usando una definizione dello storico dell'arte Jean Clair, i mostri: «Immagini ripugnanti, sono al contempo una figura di rivelazione, la scoperta di ciò che doveva restare nascosto e ricompare all'improvviso dai tempi più remoti. Il mostro è un monito. È, se vogliamo, un “ritorno del rimosso” per eccellenza»².

Basta leggere queste poche righe per cogliere l'eco di un discorso già affrontato in precedenza: quello sul perturbante. Il legame tra questo concetto e quello di mostro apparirà sempre più chiaro man mano che il mostro verrà presentato, svelato e indagato.

2.1 Cos'è un mostro?

In latino il *monstrum* è un prodigio, un avvertimento emanato dalla volontà degli Dei, come suggerito dall'inattesa etimologia di questa parola. Mostro, infatti, deriva da *monere*³, avvertire, mettere in guardia, allo stesso tempo però il verbo latino significa

¹ Voce “fantasia” in G. Devoto e G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 714.

² J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, Milano, Johan & Levi, 2015, p. 11.

³ Etimologia riportata alla voce “mostro” in G. Devoto e G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, cit., p. 1202.

“conservare il ricordo”, infatti *monere* è anche la radice di *monumentum* (monumento). Il mostro, quindi, come il monumento, evoca un passato lontano, mitico e favoloso ed è portavoce di un insegnamento⁴. È solo osservando il mostro che l’avvertimento, di cui esso è monito, si svela.

Una prima considerazione che può essere fatta, alla luce dell’analisi etimologica, è che il mostro per affermare il proprio ruolo, per essere sé stesso, deve essere guardato. È stretto il legame che unisce le creature mostruose e l’atto della visione: “il mostro si mostra”, ha bisogno di essere visto, perché solo così può rivelare qualcosa di nascosto, un monito che deve essere ricordato.

La mitologia e le storie sulle creature mostruose dimostrano che il mistero che le avvolge e il paradosso che esse rappresentano attrae irresistibilmente l’occhio dell’essere umano:

Noi vogliamo guardare il mostro. Ecco perché il mostro mette in campo il problema del guardabile, della visione. Ed ecco perché il mostro rappresenta il trionfo della visione. Come ci ricordano le antiche mitologie della Gorgone e della Medusa, non si può sostenere lo sguardo del mostro: non si può fare a meno di guardarlo, anche a rischio di rimanere pietrificati⁵.

Ad incuriosire l’occhio umano è proprio la complessità delle creature mostruose, alle quali si legano simultaneamente aspetti, funzioni e significati diversi.

Se da un lato queste sembrano il frutto di uno scherzo della natura, *lusus naturae*⁶, di un errore, dall’altro sembrano rientrare, come *prodigium*, nel disegno divino delle religioni, ad esempio: «secondo Sant’Agostino *monstrum* è sinonimo di *prodigium* e quindi il mostro di-mostra la volontà di Dio»⁷ e per questo aspetto, in tempi antichi, la proprietà ammonitrice del mostro poteva difficilmente essere sottovalutata.

⁴ Questa definizione di mostro viene sviluppata in: J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell’arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 11.

⁵ F. Giovannini, *Mostri. Protagonisti dell’immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla da Dracula ai cyborg*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 19.

⁶ Come definite in: L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell’io segreto*, Milano, Il saggiatore, 2009, p. 11.

⁷ R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, Roma, Manifestolibri, 2005, p. 91.

Questo duplice carattere si ritrova anche nel termine che in greco antico stava a indicare i mostri, τέρας⁸, che significava sia portento che demone, era qualcosa che evocava terrore e adorazione allo stesso tempo.

Appare subito chiaro che la coesistenza di aspetti diversi rappresenta un elemento peculiare del mostruoso, il quale si delinea come un essere che ha il potere di spaventare e al contempo attrarre: spaventa in quanto mette in discussione le certezze, non rispetta i confini, presentandosi come un estraneo, uno scarto⁹; attrae perché eccede ogni classificazione e, non trovando posto in nessuno schema conoscitivo creato al fine di comprendere e ordinare la natura, genera curiosità. Proprio per questo carattere «l'anormalità, insomma, suscita in certi spettatori "normali" la tentazione di spingersi oltre il guardare per *conoscere*»¹⁰.

L'anomalo nei secoli non ha mai perso queste facoltà, la parola "mostro", infatti, non è mai sparita dal linguaggio e incute ancora oggi lo stesso stupore misto a paura che scatenava un tempo. Secondo l'accezione comune, un mostro è una creatura reale o immaginaria, solitamente spettacolare a causa della propria deformazione o del proprio essere "*extra-ordinaria*"¹¹, che oltrepassa tutti i caratteri della normalità, esercitando fascinazione e timore. Il Dizionario della lingua italiana riporta alla voce "mostro" la seguente definizione:

Creatura mitica risultante da una contaminazione innaturale di elementi diversi, e tale da suscitare l'orrore e lo stupore. Figurato: criminale efferato o essere di una bruttezza repellente - fatto o fenomeno clamorosamente assurdo o contraddittorio. Biologia: individuo animale o vegetale che presenta gravi anomalie, e a volte incompatibile con la vita. Prodigio o portento¹².

Innaturale, repellente, assurdo, contraddittorio, anomalo sono alcuni degli aggettivi connessi alla definizione del mostro, tutti con una connotazione negativa, eppure la

⁸ Sul significato della parola greca vedere: Ivi, p. 92.

⁹ Sul ruolo spaventoso del mostro vedere: P. Brooks, *What Is a Monster? (According to Frankenstein)*, in P. Brooks (a cura di), *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, pp. 199-220.

¹⁰ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 175.

¹¹ Definizione di: B. Munier, *La monstruosité du Golem, figure tutélaire de la modernité occidentale*, in S. Guidi e A. Lucci (a cura di), *Gli spazi del mostruoso*, in «Losguardo.net Rivista di filosofia», IX, 2012, pp. 219-238.

¹² Voce "mostro" in G. Devoto e G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, cit., p. 1202.

vastità degli ambiti di studio che tentano di dipanare il significato e il ruolo della mostruosità riflette una vera e propria onnipresenza del mostro nella cultura occidentale. Ogni sistema di pensiero ha avuto bisogno dei propri mostri, ogni sistema ordinato ha avuto bisogno dei propri elementi di disordine¹³.

Non essendo possibile in questa sede prendere in considerazione tutti gli studi sul mostro e alla luce delle considerazioni sul legame tra il mostro e la visione, ci si concentrerà sulla prima tipologia di mostri indicati nella definizione riportata. Si parlerà, quindi, dei mostri considerati tali per le proprie caratteristiche estetiche, lasciando invece da parte il significato figurato della parola. Per comprendere cos'è un mostro e perché spaventa bisogna chiedersi innanzitutto cosa si vede quando si guarda un mostro e cosa quest'ultimo vuole mostrare.

Per prima cosa il mostro crea confusione, disordine, infatti si trova spesso dove non dovrebbe trovarsi (basti pensare a King Kong arrampicato sui grattacieli di Manhattan), fa spesso quello che non dovrebbe fare (come una mummia che esce dal proprio sarcofago), ha spesso parti del corpo come non dovrebbero essere (come gli uomini e le donne messi in mostra nei *freak shows*). Il mostro non rispetta i confini: tra umano e bestiale, tra umano e artificiale, tra vita e morte (ad esempio a Cirene, il *kolossos*¹⁴ designava in origine una statua di forma umana in legno o in argilla che rappresentava una persona defunta all'interno di un atto rituale: era un doppio del morto). Proprio per questo carattere ambiguo, sempre a metà tra due collocazioni, tra due entità, tra due mondi il mostro chiama in causa la relazione tra normale e anormale, tra uomo e alieno¹⁵.

Il mostro è unico, è straordinario, ma proprio nel distinguersi da ciò che è normale esso aiuta per contrasto a definire la normalità stessa. Alcuni studiosi¹⁶ ritengono così importante il ruolo del mostro nella determinazione dell'identità del normale, da sostenere addirittura che il corpo umano possa essere definito come grado zero della

¹³ Sull'argomento vedere: D. Williams, *Monster, then now?*, in S. Guidi e A. Lucci (a cura di), *Gli spazi del mostruoso*, cit., pp. 239-258.

¹⁴ Sul colosso vedere: J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978 e J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., pp. 11-12.

¹⁵ Alieno inteso come estraneo, sconosciuto.

¹⁶ Come spiegato in: R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 64.

mostruosità. Questo fa del mostro una figura centrale per la definizione dell'umano. Suscita l'interesse e cattura lo sguardo di molti perché in maniera terapeutica, indipendentemente dal senso di spavento e insicurezza che trasmette, aiuta ad affermare la propria differenza da esso, sembra, attraverso il proprio corpo anormale, dichiarare "io sono il mostro, non voi": «è solo guardando il mostro nei suoi (umani, forse troppo umani) occhi che l'uomo si riconosce, e costruisce la propria fragile immagine culturale, per ibridazione e distinzione da quello che, di volta in volta, appare come polo di attrazione e di repulsione»¹⁷.

È necessario analizzare il concetto di mostruosità in termini di visualizzazione proprio perché il rapporto con esso prima di tutto si gioca sulla somiglianza e la differenza. Il mostro è l'altro a cui è proibito assomigliare, è la personificazione della negazione del consueto, del normale, ma per poter effettuare un confronto con esso è necessaria una base comune da cui partire. Infatti, il mostro «non si definisce in contrasto con la norma, ma è parte della norma sotto altri aspetti. Esiste un fondo comune a tutti gli esseri viventi. [...] evadere dalla propria forma, come fa il mostro, non significa evadere l'unità di composizione organica»¹⁸. Il mostro scivola oltre il limite, ma lo fa a partire da un nucleo di tangibilità e di concretezza: altrimenti sfuggirebbero le coordinate stesse dell'invenzione e della comprensione del mostro e con esse il suo "potere".

La tensione dialettica tra simile ed estraneo, tra partecipazione e distanziamento, ha bisogno come primo referente di un corpo: il mostro per esistere deve essere visto, per essere visto ha bisogno di un corpo¹⁹. Infatti, i mostri nascono fondamentalmente per dissociazione e combinazione di elementi corporei diversi e di parti eterogenee della realtà. La loro rappresentazione si basa su dati ordinari e verosimili, ma intorno ad essi si articola in un reticolo di immagini in cui le normali distinzioni io-altro, uomo-bestia, animato-inanimato, vengono superate, aprendosi a una logica differente. Il discorso sui mostri mette in discussione una logica basata su opposizioni binarie.

¹⁷ A. Lucci, *Onnipresenza del mostro*, in S. Guidi e A. Lucci (a cura di) *Gli spazi del mostruoso*, cit., pp. 5 – 9, qui p. 8.

¹⁸ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini Scientifica, 2013, p. 138.

¹⁹ Sul corpo del mostro vedere: P. Brooks, *What Is a Monster?*, cit., pp. 199-220.

Pur essendo quell'elemento che deroga la legge della natura, il mostro ha una funzione costruttiva: scardina le certezze, spiazza le attese, insinuando la componente del dubbio e permettendo l'ideazione di nuove possibilità, che mettono in atto nuovi meccanismi di riflessione.

Che incarni il prodigioso proiettato nell'*outspace*, la variabile di alterità percepita in uno spazio esterno al soggetto, oppure il mistero degli orizzonti interiori dell'inconscio [...] il mostro continua ad essere indicatore di un'eccedenza semantica, portatore di una significazione che scatena il dramma ermeneutico, segno che allude metaforicamente ad una conoscenza "altra" del reale, vero labirinto inestricabile in cui l'inverosimile si nasconde nelle pieghe del quotidiano²⁰.

La creazione di mostri non è mai fine a sé stessa, è sempre portatrice di messaggi, che per essere compresi necessitano il ripensamento delle proprie certezze.

Il sistema della normalità e della normalizzazione crea il proprio insieme di estranei, cioè di coloro che non si inscrivono all'interno della propria logica, e l'irruzione di costoro nelle strutture ordinarie costituisce uno degli stimoli fondamentali per le modifiche, per la trasformazione di un modello statico in un modello dinamico²¹.

Leslie Fiedler, nel suo saggio sui *Freaks*, afferma:

Mi sono reso conto che per tutti noi che possiamo pensarci come "normali" esiste un Altro irriducibile. Si tratta ovviamente del Mostro. Quelle creature anomale che sono state per tanto tempo messe in mostra nelle fiere e nei circhi, e hanno strappato brividi di piacere e disgusto a un ampio pubblico²².

La scoperta della presenza dell'altro aiuta a definire il proprio io, ma a prima impatto genera paura. Il mostro si presenta come sconosciuto, tanto più spaventoso quanto più la sua causa appare accidentale e imprevedibile, ma è attraverso questi sentimenti che il mostro invita ad espandere i confini della propria codificata umanità e a guardare oltre e a porsi nuove domande.

²⁰ M. Cristini, *Performare il perturbante, una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'Unheimlich di Freud*, in «Brumal», Vol. II, n. 2, 2014.

²¹ Concetto ripreso da: R. Kearny, *Il male, la mostruosità e il sublime*, in S. Guidi e A. Lucci (a cura di), *Gli spazi del mostruoso*, cit., pp. 171-219 e R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit.

²² L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 11.

Il mostro, stravolgendo le gerarchie prestabilite, capovolgendo l'ordine, portando scompiglio all'interno di un sistema ha un ruolo dinamico: «con i suoi contorni mobili e sinuosi, con la sua varietà di forme in continua metamorfosi, si ripresenta coinvolgente e spaventoso, calato nell'intimo della coscienza, nell'anima del brutto, cioè incarnato nel vizio e nel male»²³.

Il discorso sui mostri è sempre e comunque un discorso sull'uomo, sulla sua concezione del mondo, sulla sua necessità di regole e sulle sue paure. Il mostro rivela i limiti del pensare umano, infatti, parlare di mostro significa coinvolgere anche altri aspetti, significa parlare della natura, dell'arte, della cultura e della società²⁴.

Il mostro non solo contraddice i costrutti intellettuali dell'uomo, ma ne rivela aspetti nascosti, dimostrando un importante ruolo. Come evidenziato da Maddalena Mazzocut-Mis in un testo dedicato ai mostri: «Il mostro, luogo delle polarità del reale e delle contraddizioni in esso insite, ha quindi un *potenziale euristico*, assolutamente insospettato»²⁵.

Verrebbe da chiedersi se si tratta davvero di *lusus naturae* oppure se sia stato proprio il bisogno d'ordine dell'*Homo sapiens* a generare i propri mostri. Studiando la storia delle anomalie mostruose: «scopriremo che, sì, il sonno della ragione ha prodotto molti mostri. Ma che una ragione troppo razionale ne ha prodotti altrettanti»²⁶.

Il mostro nel tempo si è rivelato attraverso diverse forme e travestimenti, ma è sempre stato protagonista. Non si è limitato ad essere un'antitesi della bellezza, dell'armonia, della regolarità:

Il mostruoso, che non sia soltanto una contro-figura del bello, può addirittura rappresentare, a certe condizioni, il fattore determinante, che garantisce la possibilità stessa del bello o che assicura il perdurare dell'uniformità del mondo naturale [...] Esso sfida la razionalità umana, ponendole di fronte il suo mistero che è il mistero di tutta la creazione²⁷.

²³ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 120.

²⁴ Come evidenziato in: M. Cristini, *Performare il perturbante, una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'Unheimlich di Freud*, cit. p. 10.

²⁵ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 19.

²⁶ D. Canestrini, *Freaks. Antropologia dell'anomalia*, in «Annali del Museo Civico di Rovereto», n. 14, 1998, pp. 281-300, qui p. 282.

²⁷ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 11.

2.2 Il mostro attraverso le epoche

È interessante osservare l'ineluttabile regolarità con cui svariate discipline hanno manifestato interessi per lo studio del mostruoso. Si potrebbe, infatti, tracciare una storia della cultura occidentale a partire dall'ideazione dei suoi mostri. Cercare l'origine della composizione teratologica mostra l'evoluzione dell'immaginario umano²⁸.

Sarebbe un errore attribuire la creazione di mostri alle sole società "primitive" o a invenzioni della mitologia passata, in quanto le figure mostruose, sebbene antiche quanto l'uomo stesso, non hanno mai cessato di esistere, manifestarsi e modificarsi, caricandosi di significati sempre nuovi, mostrando le ambivalenze, le contraddizioni e le paure di ogni epoca. Proprio per questo interrogare il mostro può essere illuminante:

La domanda sul perché della mostruosità è una domanda sulla vita. Indagare la vita, volgendo alla morte, significa indagare la vita dal lato che la nega. Ricercare il significato della vita, incominciando dal mostro, significa gettarsi nella vita, penetrare profondamente nel suo mistero. Il mostro si incarna in mille forme e deve essere visto, toccato, oppure solo sfiorato, ma in ogni caso va interrogato con ogni strumento a disposizione²⁹.

Il mostro evoca questioni secolari circa l'esistenza, la vita, l'identità e l'alterità, che hanno accompagnato l'uomo da sempre, hanno solcato i secoli, vivendo un passaggio ininterrotto tra forme e manifestazioni diverse: dalle tradizioni popolari, alla letteratura, fino all'arte e al cinema.

Se si volesse velocemente tracciare uno schema della storia dei mostri, sono diversi gli studiosi³⁰ che ne individuano tre fasi principali: quella dell'antichità in cui veniva identificato il mostro con un messaggio divino, un monito, quella pre-scientifica in cui si tentò di collocare la mostruosità all'interno del proprio sistema di conoscenze ed infine quella scientifica in cui il mostro venne "domato" e inserito in un ordine zoologico e razionale generale.

²⁸ Per approfondire il ruolo del mostro nella storia: B. Munier, *La monstruosité du Golem, figure tutélaire de la modernité occidentale*, in S. Guidi e A. Lucci, *Gli spazi del mostruoso*, cit., pp. 219-238.

²⁹ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 160.

³⁰ Sulle fasi della storia dei mostri vedere: Ivi, p. 22 e R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 97.

Come già accennato precedentemente, ai tempi dei greci e dei romani, il mostro rientrava perfettamente all'interno degli schemi religiosi pagani: talvolta spaventava e in esso si poteva leggere ora la dimostrazione dell'insondabilità dell'arbitrio degli Dei, ora la vendetta di una divinità contro un amore illecito, ora la punizione per un gesto oltraggioso, altre volte, invece, il mostro veniva venerato e si pensava che in esso si potesse ammirare la maestria metamorfica di un Dio, in altre occasioni, all'opposto, veniva sacrificato all'interno di cerimonie religiose.

In ogni circostanza la mostruosità si presentava carica di significato, trovando il proprio posto all'interno della cultura dell'epoca.

Successivamente, con il sistema di pensiero medievale, i mostri non scomparirono, ma modificarono le loro forme e il loro ruolo. La nuova religione, infatti, a differenza di quella pagana non poteva considerare le nascite anomale e mostruose come l'incarnazione di divinità egualmente mostruose, di conseguenza i mostri non potevano più essere mummificati o venerati, né essere uccisi ritualmente.

Numerosi pensatori del tempo si interrogarono per trovare una spiegazione a questi elementi sconcertanti, fuori norma, essendo parte integrante dell'ordine naturale i mostri, infatti, dovevano essere spiegati nei termini della ragione cristiana, ma come poteva il perfetto disegno divino aver sbagliato, aver generato orrori?

Isidoro di Siviglia rispose a questa questione affermando che i mostri non sono creature «*contra naturam sed supra*»³¹. Questi non erano, dunque, da considerare come un errore nella natura, sfuggito al controllo divino, ma anzi, come qualcosa che non era comprensibile alla mente umana proprio perché facente parte di un superiore progetto divino.

Alcune ricerche³² hanno riscontrato che l'esistenza dei mostri poteva essere interpretata in diversi modi: talvolta come il segno della collera di Dio provocata da un peccato; altre volte come un modo per ricordare che ogni nascita era importante e miracolosa quanto la creazione originaria; oppure come auspicio e presagio per il futuro dell'uomo.

³¹ U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2018, p. 241.

³² Per approfondire il ruolo del mostro nel Medioevo: Ivi, pp. 107- 125 e L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 286.

In ogni caso, anche quando si riuscì ad attribuire loro una funzione, il rapporto e la convivenza con i mostri non furono tranquilli, queste creature anomale, infatti, venivano comunque collocate al di fuori della quotidianità, confinate in luoghi remoti ed inesplorati, dei quali erano i sovrani, gli usurpatori o i semplici inquilini.

Tra il XII e XIII secolo ottennero grandissima fama i bestiari, le illustrazioni, e le raccolte di informazioni su queste lontane bestie mostruose, nel tentativo di classificarle e conoscerle:

Enciclopedie sui mostri erano illustrate da immagini che derivano da una tradizione più antica della pressa da stampa o delle incisioni sul legno. Comprendevano, senza soluzione di continuità, mistificazioni evidenti, figure allegoriche, ed esseri umani anomali. [...] le tavole venivano spesso riprodotte in più opere, e i loro soggetti finivano quindi per sembrare immagini mitologiche immutabili piuttosto che mostruosità reali.³³

Una volta scoperti ed esplorati quei luoghi che nel Medioevo costituivano terre fantastiche di miti e leggende, l'interesse per i mostri dei bestiari si affievolì e con il tempo il gusto per il meraviglioso leggendario lasciò il posto all'interessante scientifico. Ancora nuovi tipi di mostri affollarono gli studi e le collezioni moderne. Dalla *Monstrorum historia* del 1642 di Ulisse Aldovardi³⁴ fino ai manuali scientifici che presero piede nei secoli successivi, il mostro continuò ad abitare l'immaginario umano sotto nuove forme.

La scienza moderna ha il riconoscimento di aver scisso l'unità eterogenea dei mostri in settori separati, ognuno sottoposto all'analisi di una particolare disciplina. Con il Settecento, infatti, si inaugura una fase nuova dello studio di queste anomalie, che ha portato a distinguere i mostri "reali" da quelli immaginari. Si avvertì la necessità di catalogare e dare un nome alle creature mostruose: «lo spirito classificatorio sgretola lo statuto stesso del mostro, relegandolo sul piano della particolarità, appunto, di un sistema»³⁵.

³³ U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., p. 289.

³⁴ Per approfondire i primi testi di studio del mostro vedere: Ivi, p. 241.

³⁵ D. Canestrini, *Freaks. Antropologia dell'anomalia*, cit., p. 288.

La prima teratologia tentava soprattutto di descrivere il mostro accomunando le creature con caratteristiche simili, un compito complesso perché la quantità e tipologia di creature anomale sfuggiva, e sfugge tuttora, a una catalogazione definitiva.

Il mostro, enigma che evoca mistero, stupore, perfino terrore, perde, a partire dal XIX secolo, la sua favolosità conturbante, la sua terrificante meraviglia, per acquistare un significato nuovo e porsi al centro dell'arte e delle speculazioni dei filosofi della natura. Il mostro si cambia d'abito e, anziché sconcertante bizzarria, perversione ingiustificata, portento miracoloso, diventa presenza incalzante, sebbene enigmatica, che esige una giustificazione intrinseca a quella realtà della quale esse è un elemento costitutivo³⁶.

Le anomalie naturali vengono studiate alla luce delle discipline emergenti, così la presenza del mostruoso viene a inserirsi nell'uniformità di un ordine: quello della scienza. Lo studio delle forme organiche porta alla comparazione descrittiva delle varie specie viventi tra loro e approda a complesse e ben strutturate tassonomie. All'interno di questo quadro concettuale nasce la teratologia come disciplina scientifica.

La prima classificazione scientifica e sistematica delle forme viventi mostruose è la *Histoire générale et particulière des anomalies* di Isidore Geoffroy Saint-Hilaire pubblicata in tre volumi nel 1836. In base al sistema di classificazione delle mostruosità elaborato in quest'opera, le malformazioni del corpo possono essere definite in termini di eccesso, mancanza, o dislocazione di organi, sciogliendo il mostro dai suoi legami tradizionali con il soprannaturale.

Questi studi rappresentano un orizzonte teorico che include e giustifica le forme e le trasformazioni di tutti gli esseri viventi e di cui il mostro rappresenta la verifica empirica e incontrovertibile, considerato un'esperienza centrale proprio per la dimostrazione della regolarità delle leggi della natura.

Per cui il mostro, assolutamente regolare nel suo insieme, ma profondamente irregolare in alcuni organi, ha una duplice natura coesistendo nella sua struttura due parti ben distinte: una regolare e una irregolare, sebbene la seconda dipenda in qualche misura dalla prima³⁷.

³⁶ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 11.

³⁷ Ivi, p. 44.

Geoffroy Saint-Hilaire postula l'esistenza di due ordini paralleli di organizzazione: quello degli esseri normali e quello dei mostri. Classificando l'anomalo in categorie, per conoscerlo e ricondurlo a caratteri peculiari, fa sì che non sia più anomalo.

«Questo modo di razionalizzare l'organismo – trasformato in un sistema – conduce alla elaborazione di una vera e propria logica del vivente per mezzo della quale si possono derivare gli apparati fisiologici gli uni degli altri»³⁸, come parti di uno stesso sistema. La mostruosità diventa l'oggetto di una scienza naturale in cui il mostro cessa di essere un oggetto particolare per trasformarsi in un soggetto comune³⁹.

È interessante come la teratologia riesca a convogliare un insieme di discorsi sorprendentemente continui che organizzano scientificamente e socialmente la percezione delle differenze incarnate, influenzando anche la storia dei mostri.

Nel corso dei secoli i mostri sono sempre stati esibiti: dai rituali classici, alle corti regali del Rinascimento, dalle fiere di paese alle vetrine dei collezionisti fino al XIX secolo, in cui i *side-shows* e il circo inaugurarono la commercializzazione dei corpi mostruosi, che culminerà nell'industria cinematografica. Alla metà dell'Ottocento l'industria dell'esposizione di personaggi strani, deviati, era il più grande divertimento di massa, la folla era curiosa e le anomalie venivano usate a scopo di intrattenimento. Si spettacolarizzava la diversità senza fare alcuna differenziazione tra mostruoso ed esotico: i mostri che vi si trovavano erano ancora quelli mitici, quelli che prima di essere esibiti nelle fiere e nelle corti, già esistevano nelle favole e che ancora oggi toccano più a fondo gli spettatori, come nani, giganti, androgini, cinocefali. La più famosa tra questi tipi di esposizione era quella dell'*American Museum* a New York, fondato da P. T. Barnum⁴⁰.

A seguito della nascita della scienza teratologica, una volta spiegata la devianza in senso biologico e ricollocata la mostruosità nella regola, man mano andò scemando l'interesse per questo genere di spettacoli, infatti il mostro era ormai stato normalizzato.

³⁸ M. Mazzocut-Mis, *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle...sulla "zebra mostruosa"*, in S. Guidi e A. Lucci, *Gli spazi del mostruoso*, cit., pp. 137-149, qui p. 142.

³⁹ Come evidenziato in: J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 142.

⁴⁰ Sull'argomento vedere: D. Canestrini, *Freaks. Antropologia dell'anomalia*, cit., p. 293 e L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit.

La scienza ormai spiega la presenza, se non la necessità, del mostro, mentre l'arte lo moltiplica e gli conferisce ogni potere [...] lo specifico dell'arte è fabbricare mostri per conoscere meglio la natura dell'uomo: il mostro diventa una finzione direttrice, cessando di essere una forma deviante⁴¹.

Parallelamente, infatti, nel corso dell'Ottocento il mostro acquisì esplicitamente ulteriori significati, divenendo il simbolo di una mostruosità dell'anima che si riflette nella materia, e si presta a diventare protagonista della narrativa e dell'arte. Si cominciarono a cogliere i significati sociali del mostro:

A cominciare dalla nascita della scienza delle anomalie e dell'indagine sul brutto nell'arte e sul grottesco, il mostro acquista dunque un nuovo significato e un nuovo potere. Diventa principio cosmico-compositivo che plasma il reale dall'interno. Le figure deformi, le maschere grottesche, i mostri della società sono gli elementi indispensabili al funzionamento regolare e uniforme della natura, sono i principi compositivi dell'arte e il tramite che assicura una certa stabilità anche nel sociale⁴².

Si viene a creare una nuova tendenza attorno al mostruoso, nella quale esso non rappresentava più soltanto l'altro, ma anche l'io segreto: «il mito dei mostri nasce due volte nella psiche»⁴³. Una straordinaria nuova opportunità viene aperta dalla possibilità di confrontarsi con l'anomalia, con l'altro, il diverso e in questo incontro pauroso ci si può scoprire e ridefinire.

Questo ulteriore passaggio della storia del mostro fornisce ancora una prova di come queste figure non scompaiano mai e trovino, invece, sempre spazi nuovi in cui affermare la propria forza in maniera dirompente. Come scrive Umberto Eco:

Arrivati ai giorni nostri, passati attraverso Dracula, la creatura del dottor Frankenstein, mister Hyde, King Kong, e infine attorniti da morti viventi e da alieni giunti dallo spazio, abbiamo nuovi mostri intorno a noi, ma di essi abbiamo soltanto paura e non li vediamo come messaggeri di Dio⁴⁴.

⁴¹ J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 142.

⁴² M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 13.

⁴³ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 46.

⁴⁴ U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., p.127.

La comparsa e la permanenza di creature mostruose e di esseri favolosi, di corpi distorti e di membra recise è altrettanto imperiosa nell'epoca contemporanea tanto quanto in passato. Nel mondo attuale, bombardato di immagini perfette, imbalsamate, il mostro esprime il disagio delle forme imperfette, mostra quanto sia effimera e falsa la perfezione, mostra la caducità del corpo. È tutto un pullulare improvviso di creature composite, nate dall'immaginazione inquieta di un'intera società che, avendo messo in discussione la fede, la ragione e gli ideali, sente la necessità di individuare una rappresentazione visibile, e dunque più sopportabile, delle sue paure e terrori⁴⁵.

Infatti, nonostante l'imperare della razionalità:

Persino nella nostra epoca non abbiamo rinunciato al tentativo di convincerci che le razze mostruose abitino luoghi remoti della terra e non le profondità della nostra psiche. Ma stiamo esaurendo i territori sufficientemente remoti per prestarsi allo scopo, con la sola possibile eccezione dell'Himalaya, dove ancora si segnalano ogni tanto di villosi giganti ribattezzati yeti [...] In ogni caso oggi sono lo shock del futuro e l'attesa dei viaggi spaziali ad alterare la nostra coscienza, come quella dell'uomo occidentale prima dell'industrializzazione era stata alterata dall'incontro con razze non europee. È cioè più probabile che ci provochino allucinazioni i dischi volanti che non i blemmi o gli sciapodi.⁴⁶

A questo punto risulta più chiara l'affermazione con cui si è voluto aprire questo capitolo: il mostro è quindi un rimosso che costantemente ritorna sotto nuove forme. E così il cerchio si chiude, partiti dalle antiche creature si è arrivati alla teratologia scientifica, scoprendo che:

Il corpo mostruoso non è separato dal resto del mondo, non è chiuso nella sua singolarità, ma si apre, superando sé stesso, trasformandosi in simbolo del mondo [...] il mostro diventa uno strumento euristico indispensabile, qualcosa a metà tra un oggetto della scienza e una categoria metafisica⁴⁷.

Le alterità non-umane occupano un posto di primo piano nella realizzazione del processo identitario dell'uomo ed il mostro rappresenta una figura emblematica di tale

⁴⁵ Per approfondire il discorso sui mostri di oggi vedere: J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit.

⁴⁶ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., pp. 296-297.

⁴⁷ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 61.

processo, come anomalia e elemento di disordine costantemente presente nell'universo dell'umano.

È vero che il mostro in quanto oggetto del sapere scientifico è stato “domato”, ma questo non significa che si sia esaurita la sua potenza, al contrario, la cultura contemporanea manifesta la straordinaria longevità del mostro nell'immaginario: «Il bello del mostruoso è che vince sempre. Ciò che si caccia dalla porta rientra dalla finestra e s'installa in salotto, magari dentro il televisore»⁴⁸.

2.3 Categorie del mostruoso

Alla luce di quanto visto fino ad ora, si può facilmente affermare che i mostri non sono una presenza accidentale nel pensiero di una determinata epoca, né rappresentano il frutto della peculiare immaginazione di una mente. Essi, al contrario, costituiscono l'indice del turbamento della realtà che li ha prodotti. Attraverso i secoli, l'uomo ha sempre sentito l'esigenza di individuare una rappresentazione visibile delle proprie paure: «Al di là dei secoli e delle origini, si direbbe che a suscitare tali immagini sia stata una medesima follia e una medesima angoscia»⁴⁹, quella dell'essere umano.

Il quadro delineato, infatti, è quello di una presenza costante della mostruosità, strettamente legata alla natura e alla natura umana da un rapporto viscerale: il mostro si trova ovunque si trovi pensiero, vita, funzione, in quanto incarna la deformazione che pone in costante crisi ogni concezione che si pretenda definitiva.

La ricerca di analogie, mediante il confronto tra creature che presentano le stesse caratteristiche mostruose, permette di mettere in evidenza alcune costanti che fanno sì che si possano individuare delle tipologie di mostro ricorrenti nel tempo. Con la consapevolezza che il tentativo di tracciare una mappatura esaustiva dello smisurato regno dei mostri sarebbe destinato al fallimento, si è scelto di concentrarsi su tre particolari tipologie, esempio della relazione tra umano e mostruoso, che mettessero in luce il ruolo del corpo del mostro e le sue funzioni.

⁴⁸ R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 10.

⁴⁹ J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 15.

Ora si parlerà, quindi, di mostri umani, ovvero quei mostri che seppur anomali e deformi vengono creati a partire dalla modifica del corpo umano; di mostri animali, ovvero quelle creature mostruose nate dall'unione di elementi umani ed elementi animali; di mostri tecnologici, ovvero quei mostri che riflettono sull'interazione tra uomo e macchina. Tutte e tre queste categorie delineano delle figure ibride, generate dalla fusione di identità diverse. D'altronde il mostro risulta sempre dalla combinazione di elementi differenti fusi nella deformità del suo corpo, quindi la natura stessa del mostro è di fatto ibrida.

L'ibrido è quella creatura che mette in scena il rapporto e l'incontro tra due entità, il proprio e l'altrui, sottendendo spesso una riflessione sulla diversità. La parola ibrido deriva dal greco ὑβρις⁵⁰, parola che designava il peccato di tracotanza nei confronti delle leggi della natura. La dismisura e gli eccessi erano per i greci una grande colpa, un delitto punito con la trasformazione, di cui le creature mostruose erano espressione. Il mostro si profila, nuovamente, come la prova dell'azione umana punita dalla divinità, come un elemento che turba l'ordine naturale a causa della sua collocazione incerta, del suo carattere ibrido.

Le figure ibride illustrano un'attitudine presente in tutte le epoche, con connotazioni differenti a seconda di ciò che vogliono comunicare: talvolta rappresentano la proiezione di un desiderio o la raffigurazione di paure e fobie ancestrali, così come l'esorcismo di spiriti maligni o la metafora di determinate caratteristiche. I mostri ibridi possono generarsi come creazione fantastica, nata dalla combinazione di esseri reali, che però, una volta messi insieme, producono un nuovo significato e un nuovo essere, oppure come trasformazione di una figura positiva in qualcosa di mostruoso attraverso la modifica di alcune caratteristiche, provocando uno slittamento della normalità verso il terribile.

Nel mondo contemporaneo, in cui l'essere umano si sente padrone del mondo, la presenza del mostro rappresenta la manifestazione della ὑβρις moderna. Le barriere tra umano e animale, tra umano e macchina, tra organico e tecnologico sono continuamente spinte oltre i propri limiti e inevitabilmente si generano nuovi timori e

⁵⁰ Per approfondire il significato di questo termine vedere: Ivi, p. 144.

con essi nuove creature mostruose⁵¹. Oggi, come in passato, nel suo esibirsi, la mostruosità palesa le crepe della propria contemporaneità.

2.3.1 Il mostro umano: il gigante.

Una tipologia di mostro che non ha mai perso il proprio ruolo è quella del mostro creato a partire dal corpo umano.

Si è detto come le creature mostruose nascano sempre da un elemento tangibile, da qualcosa di reale che caricandosi di nuovi significati diventa fonte di nuovi timori: i mostri umani incanalano le paure dell'essere umano nei confronti della propria corporeità ed infatti spesso presentano malformazioni, come nel caso degli Sciapodi⁵², popolo leggendario caratterizzato da una sola gamba terminante con un grande piede, oppure presentano anomalie nelle dimensioni, come nel caso di nani e giganti, oppure mostrano una confusione tra sessi, come gli androgini o gli ermafroditi⁵³.

È molto vasto il campionario di anomalie e aberrazioni legate al mostro umano, colossi, ciclopi, pigmei, blemmi, tutte creature che prima ancora di trasformarsi in icone mostruose sono corpi che confondono colui che li osserva. Come afferma Leslie Fiedler, analizzando le caratteristiche di queste creature mostruose: «Gli uomini hanno creato con parole e immagini i mostri nei quali avevano bisogno di credere [...] si occupa della nostra fondamentale incertezza sui limiti del nostro corpo e del nostro ego»⁵⁴. Il mostro umano si profila come il simulacro di paure profonde.

Analizzando questa tipologia di mostri vengono chiamati in causa non solo i timori relativi al proprio corpo, ma anche quelli legati al rapporto tra uomo e divinità creatrice, o in generale tra essere creato e creatore, così come quelli relativi alla precarietà della vita e alla morte. Un esempio lampante della coesistenza di questi elementi è costituito dal più famoso mostro della modernità: Frankenstein.

⁵¹ Sui mostri contemporanei vedere: K. Richardson, *An anthropology of robot and AI*, New York, Routledge, 2015.

⁵² Informazioni su queste popolazioni di mostri alla voce "Popolazioni favolose" in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/popolazioni-favolose>

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p.40.

L'opera letteraria, centrale nella configurazione del mostro umano in tempi moderni, si intitolava *Frankenstein o il moderno Prometeo*⁵⁵, pubblicata nel 1818, frutto della penna di Mary Shelley. Il riferimento contenuto nel titolo è doppio: infatti esistono due versioni del mito di Prometeo⁵⁶, quella più antica in cui l'eroe, sfidando Zeus, ruba il fuoco dalla fucina di Efesto per donarlo agli uomini e quella delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui egli plasma l'argilla in forma di uomo per ripopolare il mondo dopo uno sterminio della razza umana. Paragonato alla figura di Prometeo e alle sue storie, il mostro appare essere in un caso il frutto della ὕβρις, di un oltraggio, punito dalla divinità e nell'altro la conseguenza del tentativo di combattere la morte. In entrambi i casi vengono coinvolti nella configurazione della creatura mostruosa proprio quei timori di cui si è parlato precedentemente.

Sfogliando il testo di Mary Shelley si può leggere:

Diedi inizio alla creazione di un essere umano. Poiché la minutezza delle parti intralciava enormemente il mio lavoro, decisi, contravvenendo alla prima intenzione, di creare un essere di dimensioni gigantesche, alto cioè, circa due metri e quaranta, e di taglia in proporzione⁵⁷.

Con queste parole il dottor Frankenstein descrive il mostro che sta per fabbricare. Si può, quindi, concordare con Jean Clair quando afferma che «il più celebre mostro della modernità, creatura artificiale prodotta in laboratorio, prima di essere un aggregato di membra disparate prelevate da cadaveri, è un gigante»⁵⁸.

Il gigante, così come il nano, è una delle figure mostruose più ricorrenti, dal passato a oggi. Si tratta, in fondo, di un essere umano che ha oltrepassato la normale misura, di una creatura mostruosa che mette in discussione il senso delle proporzioni e la percezione del proprio corpo.

Nella tradizione greca i giganti erano stati generati dall'unione della Terra, come suggerito dall'etimologia del nome Γίγαντες⁵⁹, ovvero “generati da Gea”, con Urano,

⁵⁵ M. W. Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, trad. it. di S. Fefé, Milano, Mondadori, 2010.

⁵⁶ Voce “Prometeo” in E. Tetamo (a cura di), *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di Storia, Letteratura, Arte e Musica*, Milano, Mondadori, 1997, p. 623.

⁵⁷ M. W. Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, cit., p. 334.

⁵⁸ J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 78.

⁵⁹ Voce “Giganti” in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giganti/>.

il cielo. Sono entità antiche e potenti, della cui stirpe fanno parte anche i titani, i ciclopi e centimani, tutti uniti da un odio comune verso gli Dei, che essi affrontano nelle gigantomachie.

Castrazione, cannibalismo, ribellione e violenza sono alcuni degli elementi che ricorrono nelle antiche storie di giganti (basti pensare alla vicenda di Urano, castrato dal figlio Crono, il quale a sua volta tenta di divorare la propria prole). Se gli Dei dell'Olimpo incarnavano la misura, la ragione, le qualità positive a cui l'uomo doveva aspirare, i giganti erano il simbolo della dismisura, della violenza e talvolta anche della stoltezza.

A lungo nella letteratura il gigante ha rivestito il ruolo di mostro ostile, sono rari i casi in cui in tempi antichi a queste creature vengono attribuite facoltà diverse, ad esempio un'eccezione nella cultura cristiana è rivestita dalla figura di San Cristoforo⁶⁰, santo vissuto in Asia minore, rappresentato talvolta come cinocefalo, talvolta come gigante. Il vero cambio di paradigma nella concezione del gigante, il passaggio dal ruolo di mostro malefico a quello di vittima, è avvenuto nel momento in cui lo sguardo scientifico ha riposizionato questo genere di creature all'interno dell'ordine naturale. Infatti, Isidore Geoffroy Sant-Hilaire descriveva, nella propria analisi scientifica, i giganti come inattivi, privi di energia, lenti nei movimenti e deboli nel fisico come nell'intelligenza⁶¹.

Come conseguenza delle scoperte scientifiche, la figura tradizionale, antica o popolare del gigante riscopre un altro importante ruolo a seguito dell'invenzione del microscopio e del cannocchiale, i quali svelano un universo nell'immensamente grande come nell'immensamente piccolo, dimostrando dunque che non esiste una misura assoluta. Il mostro gigante: «nel profondo della sua coscienza, continua dunque a ingrandirsi o a rimpicciolirsi, a seconda del contesto e dell'occhio in cui si vede riflesso»⁶², a seconda di come viene guardato.

⁶⁰ Come evidenziato in: J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., pp. 63-64.

⁶¹ Come riportato in: L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 133.

⁶² Ivi, p. 41.

Per il lettore contemporaneo il gigante richiama memorie infantili, storie legate al mondo delle fiabe, ma il paradigma di questi personaggi fonda le proprie radici nel mito⁶³, avvalendosi di volta in volta di nuovi significati.

Da Crono a Polifemo fino al gigante di Pollicino, i giganti hanno frequentato i sogni e le storie dell'uomo fin da quando si è cominciato a sognare e a raccontare ed ancora oggi hanno molto da dire.

2.3.2 Il mostro animale

Il confronto con l'animale e la creazione dell'ibrido teriomorfo è un altro elemento ricorrente nella storia delle creature mostruose. L'interesse per bestie e esseri fantastici, presenti nei miti e nelle leggende così come nelle fiabe e nei racconti, non è mai scomparso dall'immaginario. Fin dall'antichità, il mostro animale si presenta per l'essere umano come un'opportunità di confronto con le altre creature viventi.

A partire dai tempi dei greci e dei romani, sono comparsi numerosi ibridi animali di stampo mitologico come il Minotauro, il Centauro, la chimera intesi come manifestazione mostruosa della violazione dell'ordine naturale. Il Minotauro⁶⁴, essere con il corpo umano e la testa taurina, rappresentava l'emblema di un sacrilegio, in quanto frutto dell'unione amorosa tra il Toro di Creta e Pasifae, regina di Creta e moglie di Minosse; allo stesso modo il Centauro⁶⁵, creatura con metà corpo di uomo e metà corpo di cavallo, frutto dell'empia unione tra il re dei Lapiti, Issione, e una nuvola con le forme della Dea Era; la chimera⁶⁶ è forse la figura più famosa della mitologia greca ricordata e presente ancora oggi, i poeti antichi la consideravano un'incarnazione di forze fisiche distruttrici e la descrivevano come un mostro con testa e corpo di leone, ma sulla cui schiena sporgeva una testa di capra, una coda di serpente e dalla sua gola uscivano fiamme.

⁶³ Sul rapporto tra gigante mitico e gigante fiabesco vedere: Ivi, p. 118.

⁶⁴ Voce "Minotauro" in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/minotauro/>.

⁶⁵ Voce "Centauro" in Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/centauro/>.

⁶⁶ Voce "Chimera" in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/chimera/>.

Dall'antichità a oggi non si contano più i volumi⁶⁷, spesso illustrati con attenzione, sulle mostruosità animali, come segno della inestinguibile passione per creature visionarie, animali fantastici e soprattutto di ibridi irreali tra uomo e bestia.

Nel Medioevo ebbero enorme diffusione, raggiungendo la massima fama come fra XII e XIII secolo, i bestiari⁶⁸: compilazioni di frequente accompagnate da immagini, che descrivevano animali, immaginari e non, spesso dalle fattezze mostruose o ferine. I bestiari non rispondevano solo a curiosità naturalistiche, ma avevano una grande valenza simbolica, erano un mezzo di interpretazione della natura. Nascevano, infatti, da uno sforzo immaginativo volto a codificare qualcosa di sconosciuto, al fine di conferirgli una forma e trovargli un senso all'interno del proprio sistema di valori. Le bestie riportate nei bestiari erano considerate portatrici di un messaggio didattico, allegorico, moralizzante e religioso e, così come i mostri del passato, si presentavano come un monito. Queste raccolte di bestie e mostri rappresentavano una sorta di manuale che illustrava il comportamento umano attraverso simboli ed esempi tratti dal mondo animale.

Molto importante è sottolineare dove venivano collocate queste creature: i mostri, infatti, popolavano sempre terre lontanissime e la loro esistenza era testimoniata da fonti di carattere geografico, come resoconti di viaggi o altri testi tramandati nel tempo. Maddalena Mazzocut-Mis, nel suo testo sul mostro, evidenzia che:

La struttura anatomica delle specie animali, il colore della pelliccia, il pigmento della pelle sono direttamente legati ad agenti esterni, a fattori climatici e ambientali; allo stesso modo la fisionomia sia normale che mostruosa, il modo di vita, il carattere, il comportamento delle tipologie sociali dipendono direttamente dall'influenza dell'ambiente.⁶⁹

Era quindi significativa la collocazione geografica dei mostri animali, in quanto strettamente legata alle qualità che ad essi si volevano attribuire.

L'ibrido animale si delinea, quindi, come dotato di caratteristiche attentamente studiate ed in linea con il valore, il messaggio ed il monito di cui quest'ultimo si fa

⁶⁷ Per approfondire i testi sul mostro animale vedere: F. Giovannini, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla da Dracula ai cyborg*, cit., p. 48.

⁶⁸ Per informazioni sul bestiario vedere: U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit. e Voce "Bestiario" in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/bestiario/>.

⁶⁹ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 129.

portavoce all'interno di un certo sistema culturale, ma prestando particolare attenzione a far sì che esso sia collocato al di fuori del sistema stesso.

Si sente la necessità di far rientrare queste creature a metà tra uomo e animale, queste negazioni della normalità, all'interno di un'organizzazione delle creature viventi per trovar loro un senso e attutirne la paura, operazione che, come visto precedentemente, avverrà sempre più di frequente con l'avvento della scienza. Questo perché nel confronto con gli ibridi animali ci si trova spesso di fronte alla rappresentazione della paura di non sapersi distinguere dagli altri, della paura della sparizione delle barriere che fanno sentire sicuri, che fanno sentire sé stesso e a casa⁷⁰.

Il mostro, come già detto, è colui che porta la ὕβρις nel mondo, rappresenta il superamento dei limiti umani, ricorda la possibilità dell'imperfezione a cui l'uomo è sottoposto, così come ricorda il legame che egli ha con l'alterità animale. Infatti, l'animale, molte volte presentato solo come lo specchio oscuro dell'essere umano, si dimostra, anche grazie ai numerosi studi dedicatigli, come elemento sempre presente nelle rappresentazioni che l'uomo fa di sé.

Il mostro animale, infatti, è ancora presente in epoca contemporanea, spesso come il ritratto di un dubbio circa il valore assoluto della forma umana e circa la sua superiorità su qualsiasi creatura vivente. Queste tematiche sono state affrontate con particolare attenzione all'interno degli studi attinenti alla teoria del *post-human*⁷¹.

Sviluppata nella seconda metà del Novecento, la teoria del post-umanesimo, ha messo in discussione il ruolo dell'animale nella formazione dell'identità umana, interrogando il rapporto con esso ed analizzando la presenza di creature ibride animali all'interno della scienza e dell'arte contemporanea. Infatti, molti discorsi sul mostro animale in tempi moderni si legano alle innovazioni nel campo della scienza e dell'innovazione tecnologica, come messa in discussione del potere dell'uomo su ogni altra specie. Da tali riflessioni, continuano ogni giorno a nascere mostri.

⁷⁰ Per approfondire questo concetto vedere: D. Williams, *Monster, then now?*, cit., p. 249

⁷¹ Per approfondire questi studi vedere: R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, Deriveapprodi, 2013.

2.3.3 Il mostro tecnologico: il *cyborg*

Il mostro tecnologico è entrato a far parte delle fantasie umane in tempi più recenti, ma nonostante ciò, a partire dai suoi natali, ha avuto un ruolo preponderante nell'immaginario mostruoso. Infatti, in relazione all'avvento di nuove tecnologie è progressivamente cambiata anche la concezione del corpo, e con essa del corpo mostruoso, e sono divenute centrali le riflessioni sui rapporti tra biologia e tecnologia. Parlando del mostro ibrido tecnologico, Jean Clair spiega che: «l'immagine nasce nel corso della rivoluzione industriale, cresce con le fantasmagorie romantiche [...] e si arricchisce ulteriormente, agli inizi del Novecento, con le macchine “celibi” di Man Ray, Picabia, Duchamp e molti altri»⁷².

L'ibrido tecnologico, sbocciato come riflessione sul rapporto tra uomo e macchina, ha assunto significati sempre nuovi nel corso dell'ultimo secolo:

Il nuovo immaginario mostruoso prende in prestito antichissime immagini e iconografie e le affibbia a mostri elettronici, corpi bionici e apparati cibernetici. Si è stretto un nuovo patto tra corpi postmoderni, immaginario grottesco e tecnologie dell'informazione⁷³.

La possibilità di modificare il proprio corpo, sia reale che virtuale, e di fondere elementi organici e meccanici, ha portato a interrogarsi sullo statuto dell'individuo. La tecnologia ha dato vita a un nuovo ambiente nel quale le sicurezze umane, in termini di realtà e vita, sono state ridiscusse. Infatti, sono nate molte riflessioni⁷⁴ attorno all'idea di tecnologia intesa come mezzo attraverso cui poter creare un nuovo io, una nuova concezione di umanità, in linea con le possibilità attuali di creare propri avatar o propri sé virtuali.

Questo genere di riflessioni avrà un ruolo centrale nella teorizzazione di un'epoca post-umana. La teoria post-umana tenta di ripensare il corpo umano in termini di apertura, come corpo in grado di superare ogni limitazione precedente grazie ai

⁷² J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 74.

⁷³ R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 11.

⁷⁴ Per approfondire queste riflessioni vedere: R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit.

cambiamenti messi in atto dalle biotecnologie, dalla chirurgia e dalla scienza⁷⁵. Quello che questo genere di studi riflette è il fatto che la presenza dirompente della tecnologia nella vita umana ha messo in discussione concetti fondamentali, relativi alla stessa identità dell'uomo.

Risulta, quindi, chiaro come mai siano nati molti mostri tecnologici: «gli ibridi che contestano il confine tra umani e macchine, come l'Uomo elefante e il Ragazzo dal viso di cane contestavano quello tra umani e bestie, suscitano reazioni analoghe di sacrilegio e di terrore»⁷⁶. I mostri tecnologici di oggi fanno eco alle creature mitiche viste in precedenza, ma rispondono alle paure e ai dubbi di una nuova epoca.

Il *cyborg* è la figura mostruosa che meglio incarna le riflessioni derivate dalla contaminazione di uomo e macchina tecnologica.

Un *cyborg* è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione. [...] La fantascienza contemporanea è piena di *cyborg*: animali e macchine insieme, creature che popolano mondi ambigualmente naturali e artefatti. Anche la medicina moderna è piena di *cyborg*, di accoppiamenti tra organismo e macchina⁷⁷.

Il *cyborg* è una creatura ibrida, nata dall'unione di uomo e macchina, di vita e artefatto. La parola *cyborg*⁷⁸ è un composto di *cyber* e *organism*: la cibernetica è la scienza delle macchine capaci di autoregolarsi, che studia l'interazione tra umano e macchina attraverso il meccanismo del *feedback*. Parlare di organismo cibernetico significa parlare di un ibrido composto di carne e tecnologia, un corpo modificato da un innesto di macchina.

In quanto ibrido, misto di corpo e macchina, il *cyborg* è una entità che tesse legami, è una figura interattiva che evoca nuovi modi d'interazione, ricettività, comunicazione globale. In quanto tale, il *cyborg* diffonde e confonde

⁷⁵ Per approfondire l'argomento: J. Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo*, Macerata, Eum, 2012, p.53.

⁷⁶ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 403.

⁷⁷ D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di L. Borghi, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 40.

⁷⁸ Sull'etimologia della parola vedere: R. Braidotti, *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca oppure meglio cyborg che Dea*, in D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, cit., pp. 9 – 39, qui p. 11.

deliberatamente e abbastanza spudoratamente le distinzioni dualistiche che fondano la nostra cultura⁷⁹.

Si tratta quindi di una creatura mostruosa che ancora una volta ha come obbiettivo quello di varcare i confini, andare oltre le rigide separazioni dualistiche, investendo una serie di questioni relative all'uomo e al rapporto con le macchine.

Non si può parlare di *cyborg* senza nominare Donna Haraway, filosofa e studiosa statunitense, portavoce del *cyberfeminis*, ovvero «il movimento di pensiero, ma anche di attività politica, che si situa nelle nuove frontiere del cyberspazio e cerca di utilizzare le nuove tecnologie a favore delle donne»⁸⁰.

All'interno del *Manifesto Cyborg*, Haraway punta, attraverso questa nuova figura tecnofila, a smantellare il potere del pensiero dualistico, fondato su una logica di contrapposizioni, che separa gli "altri" come immagini svalorizzanti della norma. La studiosa ritiene, infatti, che nella tradizione occidentale siano sempre esistite opposizioni binarie funzionali alle logiche di potere e sostiene che la "cultura tecnologica" possieda gli strumenti per sfidare questi dualismi: attraverso il *cyborg* si possono mettere in discussione i ruoli, chi ricopre quello di artefice e chi quello di prodotto, chi domina e chi è dominato⁸¹. Haraway aggiunge: «Nell'immaginario occidentale, i mostri hanno sempre tracciato i confini della comunità. [...] I mostri *cyborg* della fantascienza femminista delineano possibilità e confini politici piuttosto diversi»⁸².

Le immagini *cyborg* consentono di mettere in discussione le dicotomie attraverso le quali si è spiegato il corpo, il rapporto con l'altro, il proprio ruolo. L'effetto, quindi, che queste ultime possono generare è quello di spavento e turbamento, in quando portano alla perdita di certezze intimamente radicate.

Umberto Eco, riflettendo su questi mostri tecnologici, si è domandato: «se *cyborg*, *splatter* e morti viventi fossero manifestazioni di superficie, enfatizzate dai *mass media*, attraverso le quali esorcizziamo una bruttezza ben più profonda che ci assedia,

⁷⁹ Ivi, p. 24.

⁸⁰ Ivi, p. 12.

⁸¹ Concetto spiegato in: D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, cit., p. 78.

⁸² Ivi, p. 82.

ci atterrisce e vorremmo ignorare?»⁸³. Probabilmente sono proprio queste profonde radici a rendere queste creature mostruose così importanti e così spaventose.

Se da un lato la macchina nel corpo del *cyborg* può essere vista come un mezzo di cui l'uomo possa servirsi, dall'altro può rappresentare un fattore antagonista, un elemento che trasforma l'essere umano dall'interno. Il *cyborg* mostra l'ambiguità dell'artificiale⁸⁴: allo stesso tempo si mostra proiezione di un desiderio umano, strumento giunto in aiuto, ma anche specchio del timore di un'ibridazione, dove appare sbiadito il confine tra artificiale e naturale, tra mezzo e fine, emerge come profezia e mette in discussione il rapporto tra creato e creatore, tra vita e artificio.

Il mostro tecnologico è l'immagine che riflette la presenza della macchina nella cultura moderna e contemporanea e riporta alla mente i dubbi esistenziali ad essa legati, attraverso una forma mostruosa. Infatti:

Il richiamo all'essere umano sottoposto alle leggi di una fisica del vivente è fondamentale poiché ci traghetta dall'universo dell'uomo-macchina, dell'essere umano considerato come meccanismo [...] all'universo della macchina considerata come un uomo, funzionante come un organismo umano⁸⁵.

Il *cyborg*, così come l'androide preso in considerazione nel capitolo precedente, ha la forza di destabilizzare e far vacillare le certezze di chi si interfaccia con esso. La paura per i mostri tecnologici affonda le proprie radici nelle questioni esistenziali che tali esseri chiamano in causa: «la sua impersonalità robotica sembra segnare la vittoria della pulsione di morte sulla pulsione di vita»⁸⁶.

La corporeità rappresenta il modo umano di abitare il mondo, il corpo definisce l'uomo, ma allo stesso tempo lo costituisce come essere finito. Il mostro tecnologico palesa questa consapevolezza e questo timore, così come quelli di essere riprodotto, di non essere unico, di avere un clone, una copia che banalizza il valore della propria vita, portando a interrogarsi sulla natura stessa della vita.

⁸³ U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., p. 431.

⁸⁴ Concetto elaborato in: P. Di Natale, *La valenza conoscitiva del fantastico*, in «Quaderni del Dipartimento», vol. V, n. 2, 1995, pp. 107-139.

⁸⁵ J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 73.

⁸⁶ R. Kearny, *Il male, la mostruosità e il sublime*, cit., p. 187.

Si è partiti, dunque, dalla descrizione dei mostri e si è arrivati alla possibilità di riprodurli, di incontrarli attraverso le opportunità aperte dai progressi della biologia e della tecnologia. L'orizzonte della contaminazione, dell'alterità, che si palesa nel mostro, è parte integrante della vita umana, oggi più che mai attraverso l'alterità digitale e tecnologica.

La questione dei confini dell'identità esibisce la sua testa mostruosa, facendo convivere nelle creature ibride gli estremi opposti, come gli attuali "altri mostruosi" che riescono a offuscare la linea di spartizione tra organico e inorganico.

Qualunque sia la veste dell'anormale, del non-umano, sia quella di animale, che di degenerato o mutante, che di replicante tecnologico o di macchina: «La figura del mostro, essendo metamorfosi dell'uomo normale, si colloca allora nella zona intermedia tra ciò che è estraneo e ciò che è familiare, presupposto per cui l'immagine della mostruosità per-turba l'osservatore»⁸⁷.

2.4 Il mostruoso e il perturbante

Dopo aver analizzato la nozione di mostro, la sua storia e le sue categorie si può affermare che studiando il mostro vengono coinvolti concetti come quello di identità, alterità, normalità, anomalia, indeterminatezza, estraneità, familiarità, molti dei quali erano già comparsi nel corso dell'analisi del perturbante. L'obiettivo di questo capitolo era proprio quello di far emergere la sottile connessione che lega il mostro al concetto di perturbante dal momento che entrambi coinvolgono problematiche affini e possono essere facilmente riconosciuti l'uno come la manifestazione dell'altro.

Il mostro è osceno, ibrido, inquietante, ha volto ed espressioni iperboliche, esagerate, che ne prolungano il corpo e ne accentuano la comunicazione con l'esterno, suscitando spesso un effetto perturbante in chi lo osserva. Il perturbante, concetto ambiguo, in cui coesistono elementi contrastanti, rappresenta la categoria estetica più idonea per scoprire la realtà mostruosa, in quanto nel mostro si può scorgere una manifestazione di opposizioni interne al reale: «se il deforme, l'informe e il difforme sono gli elementi costitutivi del reale, se in essi fa carne vivente il prodotto "dell'immaginazione

⁸⁷ M. Cristini, *Performare il perturbante, una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'Unheimlich di Freud*, cit.

creatrice”, i mostri sono il tramite che la natura offre all’artista, come allo scienziato, per svelare i suoi misteri»⁸⁸. Il mostro svela e nasconde, nega l’ordine naturale ma ne fa parte, è un elemento che fa sempre vacillare le certezze.

Attribuire al mostro il potere di suscitare una sensazione inquietante e perturbante, deriva dal fatto che esso trasgredisce le regole della stessa realtà in cui si dispiega. Elementi che concorrono a questa trasgressione sono l’ibridazione tra uomo e animale, la messa in mostra di tutte le possibili deformazioni del corpo, il doppio legame con componenti organiche ed artificiali. Fattori, questi, che se inseriti in una dimensione che loro non appartiene, provocano in chi li osserva un’esitazione interpretativa, un’incertezza intellettuale, derivante dalla difficoltà di riconoscere la realtà in cui ci si trova ed in cui si trova il mostro.

L’essere umano è abituato a sezionare la realtà in categorie, all’interno delle quali cerca di far rientrare gli enti con cui si interfaccia, crea corrispondenze che fungono da base per i codici interpretativi del mondo circostante. Quando subentra un fattore che mette in discussione questo meccanismo, come accade di fronte al mostro, si genera un turbamento, saltano le corrispondenze abituali e si teme di non trovare un senso. A confronto con il mostro il sistema razionale non funziona, si sperimenta il senso perturbante proprio quando, silenziosamente, l’ibrido mostruoso dimostra il fallimento di un ragionamento, lasciando spazio ad un’incertezza intellettuale⁸⁹.

Si costruiscono cornici che definiscano e racchiudano l’estraneo nella sua estraneità, ma l’intimo timore di incontrare nel nostro *heim* (il nostro focolare) una forma sgraziata, non curata, animata da una forma animale, disumana, in grado pur sempre di rifletterci su una base di similitudine e somiglianza, è un timore che sopravvive, spingendo a rinnegare la familiarità, ingenerando l’attesa che quella cornice resti vuota.⁹⁰

La forma delle cose è l’aspetto che permette di riconoscerle e ricondurle sotto un nome comune, è quello che le fa sembrare sotto controllo. Il mostro ogni volta che viene

⁸⁸ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l’anomalia e il deforme nella natura e nell’arte*, cit., p. 66.

⁸⁹ Concetto di “*cognitive patterns*” e “*cognitive lysis*” in: J. Randolph, *Looking back at Cyborgs*, in B. Grenville (a cura di), *The Uncanny: Experiments in cyborg culture*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002, pp. 182-187.

⁹⁰ R. Galliani, *La faccia dell’estraneo, il volto dello straniero*, in «Psicoterapia psicoanalitica», XVI, n. 2, 2009, pp. 13-27, qui p. 18.

inserito in questi schemi trova il modo di fuggirne ed eluderli, modificando le proprie forme. Il mostro si oppone alla regola e impone la sua carica sovversiva con figure esagerate e come “un rimosso che ritorna”, ricompare con sembianze sempre nuove ogni volta che l’uomo si illude di averlo domato.

L’*unheimlich* – quando l’oggetto dell’angoscia si lascia scorgere come rimosso che ritorna – tende allora a presentarsi come la condizione in cui affiora l’essere in cui il soggetto è radicato: non il semplice emergere di zone nascoste della propria interiorità, di motivazioni sconosciute del proprio agire, ma il trasparire del rovescio dell’esperienza, di un groviglio in cui è impossibile tirare le fila; uno sfaldarsi della propria storia, un non avvertirsi più contenuti da essa⁹¹.

Proprio per questo, parlare di perturbante risulta il miglior modo per interpretare l’ambiguità e l’oscillazione tra elementi diversi, manifeste nel mostro. Nella forma del corpo mostruoso nulla è celato:

Tutto si svolge alla luce del sole e ogni “profondità nascosta” si capovolge in ostentazione provocatoria: è tale apparenza che turba, perché mostra che, al di là di sé stessa, non è pensabile l’esistenza di alcun’altra realtà. Infatti, quando tutti i segreti più nascosti vengono messi a nudo, [...] non può fare altro che chiedere di venire riconosciuto per quello che *manifestamente* è.⁹²

Attraverso l’osservazione del mostro si scopre la sua appartenenza alla propria realtà. Si tratta di un’operazione molto difficile per l’uomo contemporaneo, che ha svelato i misteri del mondo, riuscire ad ammettere il mostro nel proprio universo, ma scrutando la sua forma anomala, proprio mentre si pensa di averne identificato il posizionamento, al di fuori del proprio sistema, di averlo catalogato come “altro da sé”, ecco che intervengono indizi contraddittori, i tratti si confondono. Nella struttura della percezione si insinua quell’elemento che fa deragliare le attese.

A lungo, infatti, non si è accettato di esibire i mostri nella loro normalità, in quanto isolato nel suo recinto o collocato in terre remote, il mostro faceva meno paura. Partecipare alla condizione del mostro non è ammesso, non si sopporta la visione di questi esseri in una condizione normale, non si sopporta l’idea di poter avere qualcosa in comune con loro.

⁹¹ G. Berto, *Freud Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 104.

⁹² Ivi, p. 79.

Mentre varca il confine, mentre compare nel mondo abituale, il mostro crea una sospensione e lascia colui che lo osserva in bilico tra due opposti livelli di realtà, indotto a chiedersi quale sia la verità e quale l'apparenza, quale la norma e quale l'infrazione. L'uomo di fronte al mostro si trova a fissare una creatura che intacca i propri codici e le proprie certezze.

La peculiarità del mostro è essere allo stesso tempo sé stesso e l'altro, esso non è del tutto estraneo ma non è neanche del tutto familiare: la sua esistenza è in una zona intermedia. Il meccanismo e il paradosso dell'estraneità familiare che si palesano nel mostro, costituiscono un elemento perturbante.

I mostri «denunciano una “logica dell'identità” che necessariamente è forzata a negare il polo della differenza e dell'alterità, vale a dire a rinunciare o ad annientare tutto ciò che è altro da sé»⁹³. Il mostro, al contrario, insegna a scoprire l'estraneità dentro di sé e insegna che il rapporto tra interno ed esterno, tra proprio e altrui, tra io ed altro è circolare, di reciproco rimando. Identità e alterità sono due elementi che procedono di pari passo, infatti determinare cosa è diverso da sé aiuta a definire ciò che si è:

L'Altro mostruoso è allo stesso tempo liminale e costitutivamente centrale per la nostra percezione della normale soggettività umana. Il mostro ci aiuta a capire il paradosso della differenza come qualcosa che è dotato di ubiquità ma che è anche fonte di una preoccupazione da sempre negativa.⁹⁴

Guardare la fisicità repellente, dalla quale il mostro non ha scampo, aiuta a identificarlo come altro, ma allo stesso tempo fa provare empatia⁹⁵ nei suoi confronti perché riflette un timore tipico dell'uomo normale. La possibilità di immedesimarsi nel mostro finisce per annullare la distanza con esso. Se osservato con attenzione, se studiato, il mostro varca confine e riesce a mostrarsi come familiare fino a far ritrovare sé stessi in lui, fino a rivelare qualcosa di proprio.

La ricerca di somiglianza e differenza, ordine e disordine, gioca un ruolo centrale nell'individuazione del proprio senso di identità, che si costruisce attraverso l'osservazione di ciò che è simili a sé e cosa no. Questo sistema permette di riconoscere

⁹³ J. Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo*, cit., p. 16.

⁹⁴ R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 98.

⁹⁵ Per approfondire i concetti di “empatia” e “immedesimazione” vedere: A. Pinotti, *Empatia, storia di un'idea da Platone al Post-umano*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 16-17.

gli altri umani come simili, a partire dal senso di familiarità, dall'impressione di essere individui facenti parte di una stessa categoria.

Diventare per gli altri quei normali che sospettano di essere. E la maggior parte di noi ritiene per la maggior parte del tempo che questa sia la sorte migliore... tranne quando, in un baraccone, senza sapere bene se dormiamo o siamo svegli, cogliamo per un attimo fuori dal tempo la normalità dei *freaks*, la mostruosità dei normali, la precarietà e l'assurdità di essere, comunque vogliamo definirlo, pienamente umani.⁹⁶

Quando di fronte al mostro il senso di familiarità scatta nei confronti di quella creatura estranea, palesemente dissimile, allora subentra l'effetto perturbante: «la similitudine non può sorprendere con un volto diverso, perché è allora, nella diversità, nella forma aliena (disfatta non rifatta) del volto dell'altro che, nonostante tutte le difese, si lascia cogliere una inquietante familiarità»⁹⁷.

Il mostro è ciò davanti a cui si indietreggia inorriditi, da cui si vuole distogliere lo sguardo, ma è anche ciò che obbliga a prendere coscienza del proprio intimo e delle proprie paure, che spesso si presentano irriconoscibili, spaesanti. Ciò che appare *unheimlich* nel mostro è proprio una familiarità fino ad ora rimasta nascosta, che invece affiora proprio nell'alterità⁹⁸.

La riconoscibilità dell'inverosimile e l'irriconoscibilità del verosimile: il "mostruoso" - l'impossibile, l'insolito, l'irreale - è costruito a partire da elementi familiari e consueti, diversamente combinati o evocati per negazione, sì da sortire un effetto perturbante, ma contemporaneamente esso proietta un'ombra destabilizzante sul familiare e sul consueto, al punto da renderlo irriconoscibile ed estraneo.⁹⁹

La realtà mostruosa rappresenta un'interpretazione della realtà oggettiva, nel dar corpo all'impossibile si crea una propria interpretazione del mondo e dei turbamenti ad esso legati, di conseguenza il mostro che ne viene fuori trasmette la sua matrice originaria. Il perturbante è la categoria estetica in cui convivono gli opposti, rivelatrice di contrasti e dei turbamenti di cui il mostro è portavoce.

⁹⁶ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., p. 435-436.

⁹⁷ R. Galliani, *La faccia dell'estraneo, il volto dello straniero*, cit. p. 25.

⁹⁸ Concetto spiegato in: G. Berto, *Freud Heidegger lo spaesamento*, cit., p. 94.

⁹⁹ P. Di Natale, *La valenza conoscitiva del fantastico*, cit., pp. 107-139.

Quando irrompe sulla scena il mostro si presenta con dei caratteri riconoscibili all'osservatore e l'effetto perturbante è dato proprio dalla trasgressione e dalla deformazione di elementi che appartengono alla normale esperienza fenomenologica¹⁰⁰, il mostro infrange la realtà e porta l'osservatore a dubitare, a mettersi in discussione. Di fronte al mostro: «attraversato dallo sguardo, il soggetto è illuminato nella sua frammentarietà, scorge l'estraneità che lo abita (o che esso abita), si accorge di essere altrove rispetto all'immagine con cui si identificava, al discorso con cui si definiva»¹⁰¹.

Il mostro ostenta la sua doppia natura, complicando i rapporti tra interiorità e exteriorità, presentato una duplicità manifesta. L'uomo riconosce nel mostro e nel suo contrasto manifestato, un elemento che caratterizza anche la propria intimità. Il mostro si insinua nella realtà del quotidiano, deformando il familiare, il conosciuto, rendendolo ignoto, incerto e ancora una volta conferma la sua stretta relazione con l'*Unheimliche* nel dare voce a ciò che è celato nell'inconscio, sgretolando ogni certezza, mostrando: «il turbamento prodotto dall'incontro, in casa propria, con un inquietante estraneità»¹⁰².

Il perturbante è una esperienza di destrutturazione del soggetto, qualcosa che modifica la percezione della propria identità, la rende meno certa, aggredisce la compattezza della rappresentazione di sé, costringe l'individuo a confrontarsi, sia pure per poco, con l'irruzione dell'estraneo all'interno di ciò che è familiare. «Non è l'estraneità di per sé a perturbare, ma il fatto che qualcosa di questa estraneità rimanda al familiare, nonostante l'azione dello *un-*, il prefisso della censura, o forse proprio attraverso di esso»¹⁰³.

L'uomo credeva di aver superato la paura del mostro, di averlo spiegato e reinserito nel proprio sistema, di averlo rimosso e invece il mostro continua a presentarsi.

Questo perché:

¹⁰⁰ Come spiegato in: M. Cristini, *Performare il perturbante, una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'Unheimlich di Freud*, cit.

¹⁰¹ G. Berto, *Freud Heidegger lo spaesamento*, cit., p. 42.

¹⁰² R. Galliani, *La faccia dell'estraneo, il volto dello straniero*, cit., p. 13.

¹⁰³ Ivi, p. 14.

La familiarità con il mostruoso non è una patologia della mente, ma la forma più immediata e anche, se si vuole, più sconcertante per indagare la realtà, per scoprire il perché della vita, dell'uomo, e il significato dell'arte e della scienza. La legge della mostruosità dischiude l'ordine della creazione, manifestano l'armonia all'interno del disordine più cieco.¹⁰⁴

Confrontarsi con il mostro perturbante, quindi, rappresenta un «autentico momento d'essere»¹⁰⁵, in cui le apparenze si rivelano ingannatrici e quelle creature anomale amiche, familiari, al punto che, per quanto si tratti di un momento di grande paura, questo viene in fin dei conti ricercato dall'uomo e non fuggito.

Il perturbante non è un sentimento sempre esistito, così come il mostro è un prodotto storico e culturale, nasce nella cultura europea nel momento in cui se ne avverte la necessità:

Esso è un sotto-prodotto dell'Illuminismo, ovvero di un modo di pensare che rigetta tutte le “superstizioni” – il magico e il religioso sono superstizioni – in un rimosso gnoseologico. Può sentirsi perturbato, può godere di un'arte perturbante, l'uomo e la donna che hanno *sormontato* il sovrannaturale¹⁰⁶.

In linea generale, bisogna essere “atei”, per diventare facile preda del perturbante: «il perturbante ci fa dire piuttosto “Non ci credo, ma è vero”»¹⁰⁷. La possibilità aperta dall'Illuminismo, di poter spiegare attraverso la ragione ogni cosa si è scontrata con il sovrannaturale che a lungo aveva popolato la mente umana e ha creato degli antagonisti, ha prodotto dei nuovi mostri.

Come aveva evidenziato anche Freud, il perturbante si presenta quando miti e credenze che si pensavano superati tornano a manifestarsi. Il mostro rappresenta in pieno quelle anomalie, quelle creature che il pensiero razionale credeva di aver superato, spiegandole. «Il bisogno di visualizzare i fenomeni invisibili dell'esistenza è sempre stato uno dei motori principali del progresso»¹⁰⁸, pensando così di liberarsi dalla paura

¹⁰⁴ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., pp. 160-161.

¹⁰⁵ M. Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in E. Chieti, M. Farnetti, U. Trader (a cura di), *La perturbante. Die Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi Editore, 2003, p. 20.

¹⁰⁶ S. Benvenuto, *Cosa ci perturba nel perturbante*, in «Le parole e le cose», Roma, 6 Dicembre 2019, <http://www.leparoleelecose.it/?p=37845>.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 44.

che li accompagna. Sebbene sia stato collocato in uno schema e analizzato nel campo dalla teratologia, il mostro torna ancora oggi a mostrare il suo volto perturbante.

L'uomo che, chiuso nell'orgoglio della propria razionalità, perde l'abitudine e la solidarietà con il mostruoso, legittima il miracoloso e decreta la sua sconfitta come essere pensante. L'arte, sublimando il mostruoso, non lo toglie di mezzo, ma lo accetta nella sua dimensione più pura, in tutto il suo mistero¹⁰⁹.

È, infatti, nell'arte che con particolare forza l'essere anormale, il mutante, il mostro trova oggi una nuova collocazione e riesce a esprimere con maggiore potenza i suoi messaggi, divenendo «talvolta metafora di una scissione interiore che può essere controllata grazie alla sua proiezione esterna»¹¹⁰. L'arte si fa portavoce delle moderne forme del mostruoso e delle nuove identità di cui esse sono emblemi. Il mostro nel panorama artistico odierno sovverte i principi basilari dell'identità, chiamando in causa le paure ad essi legate.

La pluralità di codici e dispositivi legati al mondo dei mostri di cui il contemporaneo si avvale risponde alle insicurezze di un'epoca, richiamando le paure primordiali esaminate precedentemente e ancora vive più che mai, come quelle relative alle proporzioni, alla sessualità, alla condizione di esseri superiori agli altri, all'individualità, alla morte.

Calcando le frasi di Leslie Fiedler, di fronte alle figure che vengono messe in mostra, agli oggetti artistici a soggetto mostruoso:

Lo spettatore li vede non solo guardarsi tra loro, ma anche – e tutti e due contemporaneamente – guardare lui. E per un attimo può avere la sensazione di essere un terzo fratello, unito da un legame invisibile ai due che ha di fronte; e quindi la distinzione tra spettatore e oggetto esposto, tra noi e loro, tra normale e *freak* si rivela un'illusione che cerchiamo di difendere disperatamente e forse anche necessariamente, ma alla lunga insostenibile¹¹¹.

L'arte contemporanea è spesso trasgressiva, supera le barriere della realtà per farsi portavoce di un messaggio e per questo i soggetti mostruosi la popolano con tale forza:

¹⁰⁹ M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 91.

¹¹⁰ M. Cristini, *Performare il perturbante, una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'Unheimlich di Freud*, cit.

¹¹¹ L. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, cit., pp. 48-49.

«Nella creazione artistica i contrasti convivono, si sviluppano, si ingrandiscono, perché l'arte rende sublimi le antitesi, idealizzandole e nobilitandole nella loro forza allo stesso modo dissipante e coercitiva»¹¹². La mostruosità nell'arte non è affatto un elemento disgregante, che allontana, ma diventa un principio di identificazione e riconoscimento il riconoscimento sia della propria mostruosità sia di quella altrui, divenendo talvolta per lo spettatore fonte di una sensazione di perturbante spaesamento.

Si torna pertanto a quell'esitazione, a quell'incertezza intellettuale a lungo discussa, di fronte all'impossibilità di definizione e alla difficoltà di riconoscimento della realtà dell'opera che si ha di fronte: l'esperienza dell'osservatore è perturbante proprio perché le opere a soggetto mostruoso sembrano costruite a cavallo tra realtà parallele, sembrano familiari e vicine, ma allo stesso tempo estranee, appartenenti ad altri mondi. Maddalena Mazzocut-Mis afferma che l'arte diventa essa stessa mostruosa, costituendo un momento di feconda coesione tra elementi eterogenei, un luogo dove far convivere i contrasti l'uno accanto all'altro.

L'arte esce dai propri limiti, rendendo inutile l'applicazione di quelle categorie che, avendo permesso la costituzione di un sistema delle arti, le avevano, allo stesso tempo, conferito una struttura organica e garantito il riconoscimento di un'identità a lei peculiare [...] Anche i contenuti perdono il loro riferimento a valori assoluti assunti come universali e rimandano a una quantità indeterminata di spunti eterogenei.¹¹³

Quando il mostro che era stato costruito mentalmente come estraneo, lontano da sé, improvvisamente si impone in un oggetto visibile, in un'opera d'arte, si è costretti a guardarlo negli occhi e a scoprire le sue contraddittorietà, si è costretti a scoprire sé stessi negli occhi del mostro, cadendo vittime di un effetto perturbante.

¹¹² M. Mazzocut-Mis, *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, cit., p. 83.

¹¹³ Ivi, p. 93.

Capitolo 3

L'arte mostruosa e perturbante: *case studies*

La possibilità di imbattersi in un'opere d'arte a soggetto mostruoso è molto diffusa in epoca contemporanea. Il Novecento, infatti, ha costituito per molti aspetti il secolo della liberazione della corporeità in arte: il corpo è divenuto un elemento centrale su cui ragionare e a partire dal quale creare opere, anche quando si tratta di un corpo anomalo e deforme, di un corpo mostruoso.

Nell'arte contemporanea il mostro viene esibito e ostentato, riesce a raggiungere la sua massima espressione, diventando spesso lo strumento attraverso il quale dar voce alle paure, alle problematiche e ai disagi del XX e del XXI secolo.

Un tempo segregato tra i libri preziosi e le vetrine dei musei, il mostro ha ora finito per invadere tutto, mentre la rappresentazione della forma canonica degli Olimpi sembra diventata un'eccezione da respingere con stupore, se non addirittura con leggero sarcasmo [...] le forme mostruose che l'arte contemporanea ostenta, tra cui omuncolo, il gigante, l'acefalo, saranno considerate al contrario come manifestazioni di un individuo liberato dai suoi limiti, dalle sue alienazioni, dalle sue conformazioni, o persino come simboli di un'umanità svincolata finalmente dalle catene della ragione e dei canoni che reprimono la bellezza¹.

In ambito artistico oggi la deformità e le differenze dei corpi trovano un loro posto e un loro canone estetico e il panorama degli artisti che hanno scelto di rappresentare corpi e creature mostruosi è sconfinato.

Si è scelto, in quest'ultima parte del lavoro, di prendere in analisi tre principali *case studies*, ognuno dei quali possa fungere da portavoce per una delle più importanti categorie di mostro individuate nel capitolo precedente. Pertanto, come esempio di mostro umano, nella particolare declinazione del gigante, si prederanno in considerazione alcune opere dell'artista Ron Mueck, come esempio di mostro animale saranno esaminate le sculture dell'artista Patricia Piccinini, infine, come esempio di mostro tecnologico si parlerà dell'artista giapponese Mariko Mori e in particolare delle

¹ J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 141.

sue opere fotografiche e di alcune installazioni. Tutti e tre questi artisti hanno realizzato lavori che interrogano il corpo umano e il corpo mostruoso, che esplorano il rapporto tra questi e lo spazio circostante, che indagano l'interazione tra essere umano e altre creature o tra essere umano e tecnologia, creando soggetti ambigui, mostri contemporanei che lasciano l'osservatore spaesato, che generano un effetto perturbante.

Anche Freud, in *Das Unheimliche*, aveva evidenziato la peculiare capacità degli artisti di indirizzare attraverso le proprie opere i sentimenti dell'osservatore verso un effetto perturbante:

Nei confronti dell'artista, invece, siamo stranamente docili: mediante lo stato d'animo in cui ci traspone e le aspettative che desta in noi, l'artista può distogliere i nostri processi emotivi da un certo esito per dirigerli verso un esito diverso, e spesso può ricavare dallo stesso materiale effetti disparatissimi².

L'effetto perturbante è, infatti, intensificato nell'esperienza artistica e Freud, più volte, sottolinea come alcuni eventi o alcune opere possano sortire un effetto perturbante in arte, mentre nella vita reale ciò non accade. In arte il bisogno di decodificare uno stimolo può spingere il fruitore a un'attenzione maggiore, richiamata nel caso di opere a soggetto mostruoso dal loro carattere ambiguo, ma, contemporaneamente la loro deformità può generare un senso di repulsione che porta, poco dopo, a voler interrompere il contatto con l'oggetto del proprio turbamento³.

A partire dagli anni Settanta il tema del perturbante ha acquisito una certa popolarità nel mondo della letteratura e del cinema, in cui è stato spesso associato al tema dell'horror, della *suspance*. Per il suo carattere controverso è stato ampiamente dibattuto e interrogato anche nel mondo dell'arte, sia attraverso le opere di singoli artisti che all'interno di mostre ed esposizioni. Un merito che va riconosciuto a molti artisti è stato quello di aver ricondotto le ricerche sul perturbante alle teorie e al testo

² S. Freud, *Il Perturbante*, cit., p. 82.

³ Meccanismo di reazione di fronte ad opere d'arte perturbanti, analizzato in R. Ronen, *Look the doll in the eye. The Uncanny in contemporary art*, in «PSYART», Gennaio 2004, <https://psyartjournal.com/article/show/ronen-look-the-doll-in-the-eyes-the-uncanny> in e in V. Minaldi, *Il perturbante: dall'Uomo di Sabbia all'Uncanny Valley*, cit.

di Freud, scavando nel significato di tale sentimento, senza fermarsi alle sue manifestazioni⁴.

Tale attenzione è testimoniata anche dai cataloghi di numerose mostre⁵, all'interno delle quali ci si è interrogati su questi temi. Tra queste risulta molto interessante *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*⁶, organizzata nel 2001 presso la *Vancouver Art Gallery* e curata da Bruce Grenville, costituita come un dialogo tra artisti diversi sul perturbante. A partire dal testo di Freud (presente all'interno del catalogo), ci si interrogava sulla sparizione delle barriere tra vita e artefatto, manifeste nella forma della bambola, della statua di cera, dell'automa, partendo dall'esempio dell'Olympia di E. T. A. Hoffmann si arrivava fino alla tecnologia dei robot.

Una delle mostre sul perturbante più note è *Mike Kelley: The Uncanny*, svoltasi alla Tate di Liverpool e al Museo di arte moderna di Vienna nel 2004, a partire da un'idea dell'artista Mike Kelley. Si è scelto di dedicare a questa mostra un'attenzione particolare in quanto può essere considerata essa stessa come una creazione dell'artista e quindi come una grande opera d'arte perturbante.

3.1 Mike Kelley: la mostra *The Uncanny*

Mike Kelley è stato uno degli artisti contemporanei più influenti, un creatore poliedrico e complesso che ha realizzato opere scultoree, performance e installazioni, e perciò risulta difficilmente inseribile in una categoria artistica.

L'interesse per il concetto di perturbante accompagna il lavoro di Kelley per diversi anni⁷, in linea con la tendenza, comune a molti artisti contemporanei, di esplorare l'implicazione estetica e psicologica delle opere d'arte⁸. Nei suoi studi, Kelley riscontra che spesso si tende ad associare il perturbante al paranormale o all'horror,

⁴ Come analizzato in: J. C. Welchman, *On the Uncanny in visual culture*, in M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, catalogo della mostra, Colonia, Walther König, 2004, pp. 39-56, qui p. 40-41.

⁵ Sulle mostre sul tema del perturbante: A. Masschelein, *The Unconcept*, cit., p. 148.

⁶ B. Grenville (a cura di), *The Uncanny: Experiments in cyborg culture*, catalogo della mostra, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002.

⁷ Le considerazioni di Mike Kelley sul perturbante sono riportate dall'artista stesso in: M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, Colonia, Walther König, 2004.

⁸ Come evidenziato in J. C. Welchman, *On the Uncanny in visual culture*, cit., p. 39.

mentre egli ha voluto dedicarsi alla lettura del testo di Freud *Das Unheimliche* e ha elaborato considerazioni legate ai concetti di familiarità, estraneità, memoria, allacciandole a riflessioni sull'epoca a lui contemporanea⁹.

Il perturbante secondo Kelley rientra nel campo dell'estetica e può essere associato all'esperienza artistica, in linea con quanto affermato dallo stesso Freud. Nel saggio *Playing with dead things*¹⁰ l'artista spiega che un effetto perturbante può facilmente subentrare di fronte a particolari oggetti ed opere artistiche e prova, poi, a definire quali tipi di opere rientrano in questa categoria. Nel portare avanti questa ricerca Mike Kelley sottolinea più volte l'importanza rivestita dalla rappresentazione dei corpi, attraverso i quali viene messo in atto un sistema di riconoscimento e di aspettative in chi osserva, che spesso sfocia in un effetto perturbante. Egli afferma, in accordo con Freud, che risultano perturbanti quelle opere che rivelano un elemento familiare, che era stato nascosto, ma che è in qualche modo riemerso¹¹.

La mostra *Mike Kelley: The Uncanny* si è svolta tra Febbraio e Ottobre del 2004 in due sedi: la Tate Liverpool e il Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna¹². Il progetto di questa esposizione si basava su un lavoro realizzato da Kelley dieci anni prima, poi rielaborato in collaborazioni con le due istituzioni museali allo scopo di mostrare al pubblico una riflessione sulla memoria, sulla collezione e sul senso di ansia e paura generato dalla giustapposizione di oggetti e opere scultoree a carattere perturbante. Kelley afferma che quello che viene indagato in questa occasione: «It is one of the most powerful human emotions and of enduring relevance, particularly today»¹³.

Il progetto originale era stato realizzato dall'artista in occasione di *Sonsbeek93*¹⁴, una mostra organizzata dalla Sonsbeek Foundation e dalla città di Arnhem, in Olanda. Per

⁹ Come riportato in: M. Kelley, J. Sconce, *I've got this strange feeling...The Uncanny*, in «Tate etc.», Issue 1, Maggio 2004, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/ive-got-strange-feeling>.

¹⁰ M. Kelley, *Playing with dead things*, in M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, cit., pp. 25-38.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² 20 Febbraio-3 Maggio 2004 Liverpool, 15 Luglio-31 Ottobre 2004 Vienna.

¹³ M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, cit., p. 7.

¹⁴ Istituita dalla Sonsbeek Foundation in associazione con l'amministrazione comunale della città di Arnhem, la Sonsbeek Exhibition viene organizzata con cadenza variabile, la prima mostra fu istituita nel 1949 per celebrare la fine della Seconda guerra mondiale. Per un approfondimento sulla mostra e sulla partecipazione di Mike Kelley vedere: V. Smith, *Something I've wanted to do but nobody would*

l'edizione del 1993 venne invitato a partecipare Kelley, sebbene l'opera da lui proposta non fosse in linea con i progetti *site specific* presentati degli altri artisti. Kelley realizzò un'istallazione che si componeva di sette stanze, con quattro diverse tipologie di opere: opere d'arte antiche e contemporanee, modelli medici e scientifici, fotografie e documenti, infine, la personale collezione di oggetti dell'artista, dal nome *Harems* (Figura 1). Kelley dichiara che la sua opera sembrava «old-fashioned conservative museum exhibition in contrast to the many artworks in *Sonsbeek93* that were installed in non-traditional sites»¹⁵. Egli voleva giocare su questo contrasto, realizzando all'interno della mostra un'opera che fosse essa stessa una mostra, «an exhibition within the exhibition»¹⁶.



Figura 1: Sezione *Harems*, allestimento Mike Kelley *The Uncanny* in occasione di Sonsbeek 93, Arnhem 1993

let Me: Mike Kelley's 'The Uncanny', in «Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry», Issue 34, Autunno 2013, pp. 16-27.

¹⁵ M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist, cit.*, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

Kelley, presentando il proprio progetto, afferma che l'apparizione di questo lavoro in un contesto come quello di Sonsbeek costituiva già di per sé una riflessione sul perturbante, in quanto metteva in scena una forma di esposizione tradizionale e familiare in una maniera inaspettata, in un nuovo contesto, costituendo un esempio di ritorno del rimosso. Infatti, spiega: «The show that I mounted originally in 1993 was meant to address the re-emergence of polychrome figurative sculpture in the 1980s and early 1990s. This was a sculptural mode that had been repressed during the Modernist period»¹⁷.

Più di venti artisti¹⁸ erano inclusi nella sua “raccolta”, legati da un'affinità psicologica e esistenziale che secondo Kelley poteva essere compresa solo attraverso la chiave del perturbante. L'artista riferisce che la volontà di creare questa raccolta di opere e di artisti così diversi tra loro era nata da una personale fascinazione per la figura umana e per l'interazione di quest'ultima con gli oggetti che la circondano, e per la scoperta della confusione che si genera tra oggetti animati e inanimati di fronte a opere che chiamano in causa tutto ciò¹⁹. In linea con questo ragionamento le opere presentate erano per lo più sculture. Infatti, Kelley voleva invogliare la partecipazione e il coinvolgimento emotivo di coloro che entravano in contatto con queste opere e, quindi, per lui era necessario che le persone potessero relazionarsi fisicamente ed empatica con questi oggetti, con questi corpi, di modo che il confine tra antico e moderno, tra artistico e quotidiano, tra uomo e mostro vacillasse e la sensazione generata fosse perturbante²⁰. Per questo motivo, egli ha volontariamente escluso opere pittoriche dal proprio progetto, in quanto secondo Kelley con esse è difficile che nasca quel legame familiare, che fonda le proprie radici nella coscienza del proprio corpo e di quello altrui, a partire dal quale può generarsi il perturbante in arte²¹.

¹⁷ M. Kelley, J. Sconce, *I've got this strange feeling...The Uncanny*, cit.

¹⁸ Tra questi: Hans Bellmer, Nayland Blake, Jonathan Borofsky, Jacques Charlier, John De Andrea, Robert Gober, Duane Hanson, Martin Kippenberger, Jeff Koons, Tetsumi Kudo, Dorothea Lange, Paul McCarthy, John Miller, Matt Mullican, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Tony Oursler, Nam June Paik, Thom Puckey, Charles Ray, Karl Schenker, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Kiki Smith e Paul Thek.

¹⁹ Come riportato in: V. Smith, *Something I've wanted to do but nobody would let Me: Mike Kelley's 'The Uncanny'*, cit.

²⁰ M. Kelley, *Playing with dead things*, cit., p. 27.

²¹ Per approfondire perché sono state escluse le opere pittoriche vedere: V. Smith, *Something I've wanted to do but nobody would let Me: Mike Kelley's 'The Uncanny'*, cit.

Il progetto per Sonsbeeck93 costituiva già un lavoro intrinsecamente legato al concetto di perturbante: nella forma dell'esibizione, nella scelta delle sculture e, infine, nell'enfasi posta sull'impulso a collezionare, rappresentato dalla sezione *Harems* della mostra.

I wanted the exhibition to address the theme of the uncanny in two ways. It would be a traditional museum show of figurative sculpture that would evoke uncanny bodily associations, but at the same time, I would link this sculpture to a very different form of the uncanny – the impulse to collect [...] This impulse to collect was represented in the exhibition not only through the collection of sculptures, but also by a large group of collections of my own that were shown in a separate room. These spanned my entire lifetime and ranged from a childhood rock collection to every spoon that is currently in my home. The exhibition was then presented as an example of a re-emergence of the compulsion to collect within myself²².

Per Mike Kelley «*The Uncanny* is an unfinished project»²³ ed infatti in occasione della mostra del 2004 il progetto di Sonsbeeck93 venne rielaborato, in linea con il cambiamento dei tempi e con le nuove riflessioni portate avanti dall'artista.

Kelley sviluppa il concetto di *uncanny aura*²⁴, come caratteristica comune ad opere di epoche diverse, a sculture, installazioni e a oggetti, manichini, film, foto e documenti, che egli raccoglie per la mostra, capaci di causare una forte incertezza intellettuale in chi li osserva, per via delle loro qualità intrinseche e per le strategie di contestualizzazione messe in campo d'artista stesso. La mostra *The Uncanny*, a tal proposito, sulla linea del progetto precedente, era organizzata in maniera tradizionale²⁵, fatta eccezione per la parte finale del percorso, gli *Harems*, che sembrava del tutto separata dal resto.

²² M. Kelley, J. Sconce, *I've got this strange feeling...The Uncanny*, cit.

²³ M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, cit., p 7.

²⁴ Concetto espresso: Ivi, p. 10.

²⁵ Informazioni presenti sul sito della Tate Liverpool: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny/mike-kelley-uncanny-room-guide-scale>.



Figura 2: Allestimento mostra *Mike Kelly The Uncanny*, Tate Liverpool 2004



Figura 3: Allestimento mostra *Mike Kelly The Uncanny*, Museum moderner kunst Stiftung Ludwig di Vienna 2004

L'elemento centrale dell'allestimento era costituito da sculture policrome per lo più figurative attraverso le quali Mike Kelley cercava di esprimere un senso perturbante, ritenendole legate a un'impressione di incertezza e di inquietante familiarità. Le opere esposte appartenevano a contesti molto diversi tra loro; era, infatti, possibile trovare figure di guerrieri cinesi in terracotta del 200 a.C²⁶, accanto a sculture in silicone del 2000. Erano esposti tra le sculture anche oggetti non propriamente artistici quali modelli anatomici, statue di cera e giocattoli e c'era, inoltre, una sezione di fotografie, film, documenti e pezzi di giornale. Ma l'artista ha spiegato:

Even though I am mostly interested in the relationship between the physical viewer and a three-dimensional object, I have included photographic documentation of objects in the exhibition. In part this is because many of the objects I wanted could not be borrowed, or no longer exist. But once photography was a part of the exhibition, I decided to include 'art' photography as well²⁷.

Tutti questi elementi concorrono a creare confusione nell'osservatore, che si domanda se tra quelle sale incontrerà corpi in carne ed ossa o manichini, se si tratta di creature di questo mondo o di alieni, se sono mostri o esseri umani²⁸. I corpi che queste opere mostrano insinuano dubbi, appaiono familiari, ma vengono avvertiti come estranei, a causa delle fisicità doppie, ibride, mostruose che molte di queste opere ritraggono.

Mike Kelley, negli scritti che accompagnano la mostra²⁹, cerca di fare chiarezza sugli elementi comuni alle opere che ha scelto e di spiegare,



Figura 4: Nancy Grossman, *No Name*, 1968

²⁶ L'artista spiega di aver inserito quest'opera in quanto queste figure in terracotta servivano a rappresentare i soldati che avevano perso la vita, quindi potevano facilmente essere considerate un doppio dell'essere umano. Per approfondire vedere: M. Kelley, *Playing with dead things*, cit., p. 36.

²⁷ Citazione riportata in: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny/mike-kelley-uncanny-room-guide-scale>.

²⁸ Ivi, p. 37.

²⁹ M. Kelley, *Playing with dead things*, cit., p. 27.

quindi, il perché delle proprie scelte. Ancora una volta il primo elemento che egli sottolinea è il ruolo della corporeità: le sculture presentate, seppur mostruose in alcuni casi, presentano sempre degli elementi riconoscibili di un corpo. Il corpo è, infatti, un referente fondamentale al fine dell'effetto perturbante, anche quando non presentato nella sua normalità o nella sua interezza, anche nel caso di corpi frammentati, come nell'opera di Nancy Grossman *No Name* 1968 (Figura 4) o in quella di Robert Gober *Untitled* del 1989 (Figura 5), e anche nel caso di parti di esso combinate con altri elementi in maniera innovativa, come nell'opera di Allen Jones, *Chair*, del 1969 (Figura 6).



Figura 5: Robert Gober, *Untitled*, 1989-1992



Figura 6: Allen Jones, *Chair*, 1969

A questo primo aspetto si allacciano gli altri elementi comuni alle opere scelte da Kelley, come le dimensioni e il colore. Le sculture presenti sono per la maggior parte in scala con la dimensione umana, l'artista specifica che è possibile trovare opere di dimensioni maggiori, come la gigantesca adolescente di Ron Mueck nell'opera *Ghost* (Figura 10), ma che raramente ha scelto di includere lavori più piccoli, in quanto le opere devono imporre la propria presenza fisica. Kelley spiega che «the viewer empathizes in human way-though only as long as the viewer and the object viewed maintain their sense of being there physically»³⁰. Allo stesso modo i lavori monocromi, non essendo naturalistici, non porterebbero l'osservatore ad identificarsi con la scultura, motivo per cui le opere esposte alla mostra presentano spesso una caratterizzazione cromatica, che talvolta rimanda al corpo umano, talvolta all'abbigliamento, talvolta a un oggetto noto.

Ovviamente non tutti i lavori scelti presentano simultaneamente tutte queste caratteristiche, ma tutti ne hanno almeno una, concorrendo all'effetto perturbante anche come rappresentazioni di un doppio dell'essere umano, di repliche. Secondo Mike Kelley: «everyone knows how their body is organized and how many of each part they have; this is a given and is never thought about. To become aware of these particulars, one must imagine oneself unwhole, cut into parts, deformed or dead»³¹. Attraverso le immagini di questi corpi l'osservatore è portato a prendere coscienza del proprio, e con esso della sua natura finita: di fronte a una scultura e alla sua materia duratura e immobile subentra un perturbante sentore di morte.

Il confronto con corpi mostruosi può facilmente mettere in discussione le certezze più salde di ognuno in quanto la loro ambiguità non permette comprensione: «Not only was the monster a composite being and an uncanny double, but it was also animated by exterior forces that at the time were still not completely understood»³². John Welchman nel saggio introduttivo al catalogo della mostra *The Uncanny*³³, sottolinea l'interesse di Mike Kelley per alieni mostri e creature ibride, affermando che sebbene

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Citazione riportata in: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny>.

³² M. Kelley, J. Sconce, *I've got this strange feeling...The Uncanny*, cit.

³³ J. C. Welchman, *On the Uncanny in visual culture*, cit., p. 46.

non vengano esplicitamente citati all'interno della lista di fattori comuni alle opere scelte, i mostri costituiscono un elemento che ha accompagnato l'intera ricerca di Kelley, il quale ha affermato:

Feeling alienated myself as a child, I empathized with them rather than being disgusted by them. Also since the horrific nature of many blob monsters stems from their thinly eiled genital appearance it is only a short step to as a viewer strip this veil away to embrace the mas overtly erotic image³⁴.

Il potere di opere a soggetto mostruoso è proprio quello di disgustare e attrarre allo stesso tempo e questo deriva dal riconoscimento di qualcosa di familiare in esse, che nel tempo si è cercato di occultare, di tenere nascosto³⁵.

Appare chiaro che Mike Kelley ha meticolosamente selezionato le opere da esporre e riflettuto sugli elementi a suo parere più indicativi per mostrare il perturbante, anche se egli è consapevole, così come lo era Freud, che al subentrare di questo sentimento concorre anche un fattore personale, esperienziale, storico, legato al vissuto dell'osservatore. A seconda della disposizione psicologica di chi guarda, dalle apparenze e dal contesto l'effetto perturbante può generarsi.

L'esposizione scultorea era completata da una sezione chiamata *Harems*, composta di 14 gruppi di oggetti accumulati dall'artista dalla gioventù fino all'età adulta. Gran parte di questa collezione era presente anche a Sonsbeek93, ma negli anni si è ingrandita, grazie anche all'intervento del collezionista Kouros Larizadeh, il quale aveva comprato la raccolta di Kelley, permettendo così che non si disperdessero gli oggetti da lui messi insieme. Non si tratta di una collezione finita, ma di qualcosa la cui natura è fluida, che si modifica nel tempo con l'aggiungersi di prodotti.

Questa parte dell'esposizione veniva chiamata *Harems* con l'intento di sottolineare un accumulo ossessivo, legato anche a una dimensione di culto, una necessità di collezionare e categorizzare, che rappresenta per l'artista un mezzo per illudersi di avere il mondo sotto controllo. Mike Kelley sottolinea che si tratta di lavori che non ricadevano tra gli interessi dei collezionisti d'arte, molti sono oggetti comuni (come cucchiai o altri utensili), che stanno a simboleggiare un mero tentativo di contenere e

³⁴ M. Kelley, *On the aesthetics of ufology* (1997), in J. C. Welchman, *Mike Kelley Minor Histories*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 402.

³⁵ M. Kelley (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist, cit.*, p. 7.

organizzare tutte le manifestazioni del reale. A tale scopo, a differenza della sezione delle sculture, la parte *Harems* della mostra è organizzata in tipologie, ognuna delle collezioni presentate ha un proprio ordine interno, una sua logica e una sua storia.

Questa parte dell'esposizione, spiega Kelley³⁶, aveva lo scopo di far interrogare i visitatori sull'intera mostra, insinuare il dubbio che tutto quello che fino ad allora era stato visto come accomunato da una tematica, forse, poteva essere considerato alla stregua di questi oggetti come un esempio della coazione a ripetere, della mania di collezionare. Attraverso gli *Harems* si prendeva coscienza di una familiare ossessione fino ad allora rimossa e non riconosciuta nel resto della mostra. Kelley descrive la sensazione perturbante di fronte a queste opere come una sensazione di ricordo, un richiamo di qualcosa che ognuno di noi può ritrovare dentro di sé³⁷. D'altronde si trattava di oggetti propri di un contesto familiare, esempio di un'epoca, esposti come ad affermare che la casa stessa può diventare il luogo in cui si colleziona la propria vita.

Attraverso queste opere l'illusione del reale si fa avanti nel museo, che al contrario si dipingeva come il luogo in cui è mostrato il conseguimento della massima bellezza³⁸. La mostra si presenta come manifestazione di svariate contraddittorietà, come un viaggio nella mostruosità che si conclude con un ritorno al reale.

Nel far ricadere sotto il nome comune del perturbante un'eterogeneità di opere, antiche e contemporanee, artistiche e comuni, Mike Kelley ricopre il ruolo di artista e di curatore, di creatore e di collezionatore. Viene spontaneo chiedersi se *The Uncanny* vada considerata come un'opera di Mike Kelley o come uno show da lui curato. Egli afferma che: «The exhibition in many ways is a collage, an edited montage of different characters that come together not in a linear narrative but rather in a visual simultaneity of styles, genres and types centring on the idea of the real»³⁹.

Questa realtà comune, alla quale si connettono le opere presentate è quella della contemporaneità, una realtà in cui il corpo ricopre un ruolo centrale, perché luogo di

³⁶ M. Kelley, *Playing with dead things*, cit., pp. 25-26.

³⁷ Ivi, p. 26.

³⁸ C. Grunenberg, *Life in a dead circus. The spectacle of the real*, in M. Kelley, *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, cit, pp. 57-64, qui p. 60.

³⁹ *Ibidem*.

ripensamento delle identità, in rapporto ai cambiamenti permessi dalle innovazioni tecnologiche, scientifiche, culturali (come si vede nell'opera *The most beautiful thing I've never seen* di Tony Ourselr – Figura 7). Questi corpi hanno il potere di proiettare quegli elementi rimossi, nascosti, propri delle paure più intime⁴⁰.



Figura 7: Tony Ourselr, *The most beautiful thing I've never seen*, 1995



Figura 8: *Duane Hanson, Football vignette, 1969*

⁴⁰ J. C. Welchman, *On the Uncanny in visual culture*, cit., p. 54.

Dalle rappresentazioni più convenzionali a quelle più estreme le opere presenti a *The Uncanny* hanno sempre un carattere familiare, appaiono vicine all'osservatore sebbene siano sconcertanti⁴¹, come dimostrato dalla figura di Stephen Hawking in sedia a rotelle presentata su un ammasso di roccia da Jake e Dinos Chapman in *Übermensch*, del 1995 (Figura 9), o dal gruppo di giocatori di football che si azzuffa nel fango di Duane Hanson in *Football Vignette* del 1969 (Figura 8).



All'interno di questa mostra si percepisce un profondo e deliberato senso di confusione, dato non solo dalle singole figure, dalla relazione delle une con le altre, ma anche dal fluttuare delle categorie interpretative. Mike Kelley afferma «in the Uncanny it is the role of the artist to assemble his creatures but also to bring them alive within the context of the museum»⁴². La mostra, sotto ogni aspetto, fa sprofondare nell'incertezza intellettuale tipica del perturbante.

Figura 9: Jake e Dinos Chapman, *Übermensch*, 1995

3.2 Ron Mueck: i giganti

Particolarmente rilevante, ai fini di questa ricerca, risulta la partecipazione dell'artista australiano Ron Mueck alla mostra *The Uncanny*, in quanto l'opera da lui presentata rappresenta perfettamente la categoria del mostro umano, nella declinazione del gigante, su cui ci si è soffermati precedentemente. La scultura in questione è *Ghost* (Figura 10), un'opera del 1998.

⁴¹ Come sottolineato in A. Searle, *Inside the mind of an insane collector*, in «The Guardian», 24 Febbraio 2004, <http://www.guardian.co.uk/culture/2004/feb/24/1>

⁴² Ivi, p. 62.



Figura 10: Ron Mueck, *Ghost*, 1998

La figura in silicone ritrae una ragazza magra, vestita con un costume da bagno blu, alta circa due metri. L'opera presenta una quantità incredibile di dettagli che contribuiscono alla resa realistica del corpo, ad esempio si vedono ciocche di capelli che sfuggendo alla coda di cavallo ricadono sulla fronte o piccole imperfezioni della sua pelle. La ragazza sembra appoggiarsi timidamente alla parete della sala, la posizione del suo corpo e del volto riflettono una sensazione di disagio: lo sguardo, infatti, è rivolto verso il basso, il viso sembra voler sfuggire agli occhi curiosi degli osservatori, le sue gambe, tese in diagonale, conferiscono un senso di stabilità precaria alla scultura.

Ghost è un'immagine che cattura un'adolescente nello sgraziato passaggio dalla giovinezza all'età adulta, una figura che dà voce al senso di ansia ad esso legata⁴³. Questa ragazza sembra voler esprimere il disagio della sua età e il disagio del rapporto con il proprio corpo, accentuato dalla sua statura fuori misura. La scala costituisce una

⁴³ Per approfondire la lettura dell'opera vedere: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mueck-ghost-t07445>.

proiezione del grado di timore e angoscia provato, per questo la forma del gigante riesce ad esprimere al meglio i timori legati al cambiamento.

Nonostante la presenza corporea di questa scultura, nello spazio di una galleria, non possa passare inosservata, l'artista intitola quest'opera *Ghost*, come a richiamare il fatto che il soggetto sembra quasi voler sparire, come una presenza spettrale che vaga alla ricerca del proprio posto. Ad accentuare questa dimensione angosciante contribuisce anche la consapevolezza, che si afferma nello spettatore, che quella figura resterà intrappolata in questa scomoda condizione per sempre.

In tal senso, confrontarsi con l'opera di Ron Mueck è un'esperienza perturbante⁴⁴: «Mueck's works command an uncanny ability to amaze with obsessive surface detail and intense psychic discharge»⁴⁵. Se da una parte la perfezione formale e l'atteggiamento conferito alla scultura ritraggono una figura umana e familiare, dall'altra l'immobilità e la statura gigante rivelano il contrario, innescando uno scarto cognitivo in chi guarda, una confusione tra qualcosa che sembra molto simile a sé e qualcosa di completamente estraneo.

Le sculture di questo artista fondono una dimensione sinistra e mostruosa con l'esaltazione della perfetta resa della figura umana, mettendo in discussione il rapporto tra oggetto artistico e spettatore⁴⁶. Quest'ultimo viene lasciato nell'incertezza, a domandarsi se davanti a sé ha un uomo o un mostro, una creatura viva o un oggetto, egli si trova a confrontarsi con un corpo familiare ed estraneo allo stesso tempo, mettendo in crisi il processo di identificazione con esso.

Ron Mueck crea immagini che celebrano quegli elementi del corpo legati a paure e incertezze, esalta, attraverso la manipolazione delle dimensioni, il senso di confusione che viene a crearsi negli osservatori.

Lo scultore Ron Mueck giocherà senza tregua su queste angosce e paure esistenziali connaturate all'uomo, e sul suo bisogno incessante di trovare delle misure e degli standard per collocarsi tra gli esseri viventi, in un'evoluzione che

⁴⁴ Come affermato in: S. Greeves, C. Wiggins (a cura di), *Ron Mueck*, exhibition catalogue, Londra, National Gallery press, 2003, p. 59.

⁴⁵ Parole di S. Tanguy, *The Progress of Big Man: A conversation with Ron Mueck*, in «Sculpture: A Publication of the International Sculpture Centre», Vol. 22, N. 6, Luglio-Agosto 2003.

⁴⁶ Sul carattere perturbante delle opere di Ron Mueck: C. Nadelman, *Middle-Aged Gods and Giant babies*, in «ARTnews», Dicembre 2004, http://roberttaplin.com/wp-content/uploads/2017/11/taplin_artnews_dec_04.pdf.

va dalla nascita alla maturità alla morte. *Ghost* è la scultura di un'adolescente di circa due metri di altezza che, appoggiata a un muro, prova sgomento per la propria statura.⁴⁷

Proprio questi aspetti hanno determinato l'inclusione dell'artista all'interno della mostra di Mike Kelley, il quale ritiene perturbante anche il fatto che Mueck si avvalga di una forma di scultura realistica e figurativa in epoca contemporanea, interpretando questa tendenza come un ritorno del rimosso⁴⁸.



Figura 11: Ron Mueck, *Dead dad*, 1996–1997

Un elemento costante nel lavoro di Ron Mueck è l'interesse per il corpo umano, studiato sia dal punto di vista biologico, sia come luogo di manifestazione degli stati psicologici. Particolarmente affascinante per l'artista è l'osservazione delle modifiche che il corpo subisce nel suo naturale corso. Non a caso il primo lavoro che ha portato Mueck all'attenzione del pubblico internazionale è la scultura *Dead Dad* (Figura 11) che ritrae una versione in miniatura del corpo morto del padre dell'artista, sdraiato nudo, con un incarnato grigiastro, minuziosamente reso.

⁴⁷ J. Clair, *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, cit., p. 80.

⁴⁸ Come spiegato nel paragrafo precedente.



Figura 12: Ron Mueck, *A Girl*, 2006

I soggetti delle sue opere dimostrano sempre una particolare attenzione per il ciclo della vita e le conseguenti evoluzioni del corpo umano⁴⁹, da *A Girl* (Figura 12), opera che ritrae un neonato di dimensioni giganti nel momento esatto in cui è venuto al mondo, ancora sporco di sangue e con il cordone ombelicale, fino ad opere come *Old woman in bed* (Figura 13), in cui il corpo di una donna anziana, estremamente magro, sembra già sparito sotto le coperte.

Le opere di Ron Mueck non solo richiamano l'osservatore in un viaggio emozionale che va dalla nascita alla morte, indagando l'ingresso dell'uomo nella vita e la sua dipartita, ma esibiscono anche i problemi esistenziali della condizione umana, come il deperimento del corpo⁵⁰.



Figura 13 Ron Mueck, *Old women in bed*, 2000-2002

⁴⁹ Come evidenziato in: R. Nelson, *Ron Mueck*, in «The Age Entertainment», 3 Febbraio 2010, <https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/ron-mueck-20100203-ge88wj.html>.

⁵⁰ J. Shaughnessy (a cura di), *Real life: Guy Ben-Ner, Ron Mueck. Exhibition catalogue*, cit., p. 18.

Il corpo costituisce l'elemento che maggiormente lega queste sculture a chi si interfaccia con esse, creando familiarità e coinvolgimento nelle paure ad esse connesse. Anche quando è un corpo gigante e mostruoso, enigmatico esempio della crisi dell'uomo come misura di tutte le cose⁵¹, attraverso gli occhi di quel mostro gigante si prende coscienza delle proprie insicurezze e problematiche, avvertendo una sensazione perturbante. Infatti, «Mueck's sculptures as slipping between human and inhuman, reality and fantasy parallels the conflation of real and unreal noted by Freud in his analysis of the uncanny»⁵².

Le opere di Ron Mueck ripropongono la particolare relazione, evidenziata già da Freud e Jentsch, tra bambole, manichini, automi ed effetto perturbante, richiamando un sentore di morte proprio mentre mostrano l'illusione della vita. Le parole di Freud trovano eco nel lavoro di Ron Mueck tanto quanto le teorie dell'*Uncanny Valley*. Infatti, così come Masahiro Mori aveva teorizzato a proposito degli androidi, le opere di Mueck, mostrando sculture così perfette da sembrare reali, che portano l'osservatore a dubitare della propria interpretazione della realtà, facendolo cadere vittima della "valle del perturbante"⁵³.

I lavori di Ron Mueck evocano un senso tattile, conferito dalla resa realistica della superficie corporea, di fronte ad esse non si è portati semplicemente a guardarle in maniera passiva, ma spontaneamente le si vorrebbe interrogare e toccare. Tale aspetto è accentuato dal loro posizionamento all'interno degli spazi espositivi, dove spesso non sono presenti barriere fisiche tra le opere e l'osservatore, che può quindi girarci attorno, interagire con esse e scoprirne ogni sfaccettatura.

Mueck has shown that by the manipulation of scale and an exacting realism, viewers may be confronted with the complexities of their own relationship to other human beings. These large or small bodies are mirrors of psychological states: they make us conscious of our own insignificance or the way we tend to

⁵¹ A. Cranny-Francis, *Sculpture as Deconstruction: The aesthetic practice of Ron Mueck*, in «Visual Communication», Vol. 12, Gennaio 2013, pp. 3-25., qui p. 11.

⁵² I. Bonacorsi, *Ron Mueck alla Fondation Cartier*, in «Domus: Art. Domus web magazine», 25 April 2013, https://www.domusweb.it/it/arte/2013/04/23/ron_mueck_alla_fondation_cartier.html.

⁵³ Sul legame tra Ron Mueck e l'*Uncanny Valley*: A. Grose, *Strangely Ordinary: Ron Mueck's art of the uncanny*, in «The White Review Online Journal», Marzo 2013, <https://www.thewhitereview.org/feature/making-them-ordinary-ron-muecks-art-of-the-uncanny/>.

view others as mere bit players in the all-encompassing drama of our subjectivity⁵⁴.

L'anomalia delle proporzioni, pur non caratterizzando ogni opera di Ron Mueck, è un elemento che contraddistingue molti suoi lavori. Tra questi, una delle sue opere più famose è *Boy* (Figura 14), del 1999, una scultura alta cinque metri che è stata grande protagonista della Biennale di Venezia del 2001⁵⁵. In questa occasione, questo enorme ragazzino dai capelli scuri, dominava la prima parte del percorso espositivo, con la sua monumentale imponenza, risultando una sinistra presenza.

La figura si presentava accovacciata, in una scomoda posizione, difficile da replicare per un essere umano, con le mani e le braccia in avanti, come a proteggersi e a bilanciare il proprio peso. Il suo volto, girato su un lato, sembrava scrutare i passanti, con un'espressione ambigua, furtiva. L'istallazione permetteva allo spettatore di avere molteplici punti di vista sulla figura, di girarci attorno, di poter vedere da molto vicino i particolari, o, facendo qualche passo indietro, di poter ammirare un lato interno della scultura mastodontica.



Figura 14: Ron Mueck, *Boy*, 1999

⁵⁴ J. McDonald, *Ron Mueck, National Gallery of Victoria*, in «Sydney Morning Herald», 27 Febbraio 2010, <https://www.johnmcdonald.net.au/2010/ron-mueck/>.

⁵⁵ H. Szeemann e C. L. Lavelli (a cura di), *49. Esposizione internazionale d'Arte: platea dell'umanità*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2001.

Anche in questa occasione Mueck si è dimostrato un esperto nell'orchestrare la tensione tra attrazione e repulsione nei visitatori della mostra, le sue figure invitano ad avvicinarsi per un'ispezione di quegli ossessivi particolari, come i capelli, i peli, le vene, i pori della pelle e allo stesso tempo ad allontanarsi, spaventati da quel mostro gigante, facendo esperienza di una perturbante orrificica bellezza. In un'intervista l'artista ha dichiarato: «On one hand, I try to create a believable presence; and, on the other hand, they have to work as objects. They aren't living persons, although it's nice to stand in front of them and be unsure whether they are or not»⁵⁶.

Le sue sculture si impongono nello spazio con i propri corpi in maniera così potente da invocare un complesso dialogo con l'osservatore, da cui quest'ultimo non riesca a sottrarsi⁵⁷. Ancora una volta si può affermare che le persone, di fronte alle opere di Ron Mueck, si trovano davanti a una doppia possibilità, si trovano a poter osservare qualcosa di «so shockingly real and so shockingly unreal that, like an unexpected trauma, [they leave] an indelible imprint»⁵⁸.

Le opere di Ron Mueck chiamano in causa un perturbante paradosso nel contrasto tra la verosimiglianza realistica, data dall'utilizzo del silicone o della vetroresina, con l'irrealistica scala della maggior parte dei suoi lavori. Le sue opere sono il frutto di un lavoro meticoloso composto da diversi passaggi⁵⁹, in cui ogni dettaglio, ogni neo, ogni capello trasmette un senso palpitante di vita, richiamando l'attenzione e creando quella somiglianza che rende familiari queste sculture, in contrasto con la loro mostruosa, ed estranea, dimensione.

In generale, le opere di Mueck ricadono sotto l'etichetta dell'iperrealismo. Le sculture iperrealiste presentano un particolare potenziale nel generare un effetto perturbante proprio per la loro capacità di imporsi nel mondo reale e sembrare perfettamente parte di esso, caratteristica che in qualche modo era stata evidenziata già da Jentsch⁶⁰. Con

⁵⁶ Come riportato in: S. Tanguy, *The Progress of Big Man: A conversation with Ron Mueck*, in «Sculpture: A Publication of the International Sculpture Centre», Vol. 22, N. 6, Luglio-Agosto 2003.

⁵⁷ Come spiegato in: J. Shaughnessy (a cura di), *Real life: Guy Ben-Ner, Ron Mueck*, exhibition catalogue, Ottawa, National Gallery of Canada, 2008, p. 13.

⁵⁸ R. Rosenblum (a cura di), *Ron Mueck's bodies and souls*, catalogo della mostra, Parigi, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2006, p. 46.

⁵⁹ Sui passaggi del lavoro in studio di Ron Mueck: J. Quin, *Ron Mueck: Making sculpture at The National Gallery*, in «BMJ», vol. 326, n. 7392, Aprile 2003.

⁶⁰ Come evidenziato in: R. Ronen, *Look the doll in the eye. The Uncanny in contemporary art*, cit.

i mezzi e le tecnologie attuali, queste tipologie di opere sono in grado di creare sculture indistinguibili dalla realtà e in tal modo costringono l'osservatore a dubitare di ciò che vede, a mettere in discussione la distanza tra sé e ciò che sta osservando, dando vita a una forte sensazione perturbante⁶¹.

L'arte contemporanea ha fatto di quello che è stato considerato per secoli come il limite insuperabile dell'iperrealismo (l'eccessiva aderenza ai modelli riprodotti) un inaspettato e paradossale punto di forza: il venir meno della distanza tra opera e fruitore, la messa in discussione dei confini tra realtà e immaginario, l'abbattimento degli steccati tra arte e artigianato e l'accentuazione del carattere emozionale della produzione artistica sono tutti temi che a partire dal Novecento hanno impresso una svolta decisa al modo usuale di guardare alle opere d'arte⁶².

La strada dell'iperrealismo ha affascinato molti artisti contemporanei per la sua capacità di richiamare l'attenzione degli spettatori e di giocare sulla relazione tra questi ultimi e l'opera d'arte, permettendo di dar voce a messaggi e problematiche che permeano il mondo contemporaneo con una forza nuova⁶³.

In tal modo, anche Ron Mueck attraverso le proprie sculture iperreali, attraverso le proprie "simulazioni di vita"⁶⁴, indaga l'essere umano, presenta lavori che ritraggono donne e uomini, spesso di dimensioni giganti, in grado di sviluppare forti connessioni con i visitatori, in grado di indirizzare gli osservatori verso una messa in discussione delle proprie certezze e una presa di coscienza delle problematiche implicate.

Generalmente si associa all'iperrealismo un trattamento utopico della realtà⁶⁵, una creazione che sfugge alle imperfezioni della vita naturale, elementi che sono invece centrali nelle realizzazioni di Ron Mueck, nelle quali c'è sempre un'attenzione anche alle imperfezioni del corpo (come rughe, macchie cutanee, nei) e c'è sempre un'ambiguità manifesta (come nelle dimensioni). I suoi corpi giganti e mostruosi

⁶¹ Sul volto perturbante delle sculture iperrealistiche si veda: P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, cit.

⁶² P. Conte, *Sembra viva! Estetica del perturbante nell'arte contemporanea*, in «Atque», 17 n.s., 2015, pp. 265-281, qui p. 280.

⁶³ Sull'iperrealismo di Ron Mueck: E. A. A. De Almeida, *Humanidade ficcionada, humanidade profanada: Ron Mueck e Patricia Piccinini em São Paulo*, atti del convegno «Jornada de Pesquisa em Arte/UNESP», San Paolo, 3-6 Ottobre 2017, pp. 704-718.

⁶⁴ Come definite in: Ivi, p. 706.

⁶⁵ Ivi, p. 705.

vivono scene così tipiche del mondo degli uomini da renderle sconcertanti e i loro dettagli, di esseri umanamente imperfetti, non fanno che accrescerne la perturbante familiarità.

3.3 Patricia Piccinini: i mostri transgenici

Le opere dell'artista australiana Patricia Piccinini costituiscono un ulteriore esempio di lavori che dal punto di vista tecnico e stilistico possono rientrare nella categoria dell'iperrealismo, sebbene i soggetti che esse ritraggono non siano affatto reali, non rappresentino una natura esistente. L'artista, infatti, nel corso della sua carriera ha lavorato con diversi *media* (fotografie, video, installazioni e sculture) ma è conosciuta principalmente per i suoi mostri in silicone, ai quali si è dedicata specialmente tra la fine degli anni Novanta e i primi anni del 2000. Si tratta di rappresentazioni di mostri animali, creature ibride nate dalla fusione di umano e bestiale.

Patricia Piccini ritiene che le proprie creazioni siano un incoraggiamento verso l'apprezzamento della bellezza delle forme collaterali anche se mostruose, deformi o artificiali, parla dei propri lavori come «an experience, a journey to another world: one that was simultaneously unfamiliar and strangely similar to ours»⁶⁶. Un'esperienza attraverso la quale è possibile confrontarsi con alcune delle problematiche della vita contemporanea, come il rapporto con la natura, la scienza e la tecnologia, mettendo in discussione il progresso e chiamandone in causa i limiti etici.

Le sculture di Piccinini, infatti, seppure nate dalla fantasia dell'artista, poggiano sempre le proprie radici su riflessioni legate alle innovazioni in ambito dell'ingegneria genetica e della biotecnologia. I suoi mostri sono portavoce e denunciatori dei timori connessi a queste scoperte e vogliono preservare il mistero della vita⁶⁷. Quella proposta dall'artista è una riflessione critica su questi temi, in cui non si cerca di idealizzare né l'uomo, né la natura, ma si tende a presentare entrambi come parte di un articolato sistema. Patricia Piccinini non critica il progresso o la scienza, ma mette in discussione

⁶⁶ Parole dell'artista riportate nel comunicato stampa per la mostra *Hold me close to your heart*, presso ARTER, Istanbul, 22 Giugno- 21 Agosto 2011, <http://www.arter.org.tr/en/patricia-piccinini>.

⁶⁷ Come evidenziato in: E. A. A. De Almeida, *Humanidade ficcionada, humanidade profanada: Ron Mueck e Patricia Piccinini em São Paulo*, cit., p. 711.

il ruolo dell'uomo come prevaricatore sulla natura, il suo interesse è quello di aprire un dibattito e suscitare nuovi ragionamenti in coloro che osservano le sue creazioni. Più volte l'artista ha spiegato di essere interessata a indagare cosa significa essere umani nel mondo contemporaneo e come le nuove tecnologie influenzano il modo in cui ci si relaziona con il mondo, interrogandosi sulla relatività del concetto di umanità⁶⁸.

Patricia Piccinini vuole riflettere su questi argomenti chiamando in causa l'osservatore con forza, simulando una realtà familiare, creando opere in cui il confine tra umano e animale non è distinguibile, mettendo in luce la natura umana dell'animale così come la natura mostruosa dell'uomo. Le creature a cui dà vita rappresentano uno specchio delle scelte della società odierna e sono, perciò, capaci di attirare l'attenzione degli esseri umani, in quanto guardando i suoi lavori si guarda anche sé stessi⁶⁹.

La forza motrice della sua arte sono le emozioni comuni che ciascuno può provare di fronte a problemi che la società odierna si trova ad affrontare, come le clonazioni, le manipolazioni genetiche, i trapianti di organi animali sugli uomini e la creazione delle cellule staminali. Nonostante l'evidente stranezza, le creature di Piccinini hanno un aspetto amichevole e tenero. L'artista punta proprio su questo aspetto: dimostrare che quello che sembra cattivo può rivelarsi buono, generare affetto e empatia nei loro confronti, provare che non bisogna allontanare ciò che è fuori norma, ma essere capaci di trovare la bellezza anche in ciò che non è perfetto⁷⁰. Piccinini spiega, infatti: «The “beauty” or “ugliness” of these creatures depends very much on what notion of normality you believe in. The challenge to accept them, is the same challenge we feel to accept any thing - or anyone - who is different»⁷¹.

Le sue opere costituiscono un invito ad entrare in un nuovo mondo, popolato da animali ibridi che chiedono solo di poter vivere in una realtà capace di accettare le loro

⁶⁸ Come riportato: Ivi, p. 712 e sul sito ufficiale dell'artista: <http://patriciapiccinini.net/writing/0/463/101/#>.

⁶⁹ Come dice: A. Rowell, *Autoerotic*, 2002, <http://patriciapiccinini.net/writing/16/479/109>

⁷⁰ Concetto espresso in: L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini: One night love*, catalogo della mostra, Melbourne, 2001.

⁷¹ Parole dell'artista riportate nell'intervista: R. Braidotti, *Your place is my place. Conversation with Patricia Piccinini*, Febbraio 2019, <http://patriciapiccinini.net/writing/110/463/101>

diversità e le loro vulnerabilità, un mondo alternativo, frutto dello sviluppo scientifico contemporaneo. Sono il riflesso delle possibilità della società moderna.

Il processo creativo attraverso cui Patricia Piccinini arriva a queste creature è molto lungo. Il primo passaggio, per ognuna delle sue opere, è il disegno, in cui prende forma l'idea iniziale, successivamente, collaborando con esperti (chimici, animatori digitali e lavoratori di materiali specifici), crea sculture o posiziona all'interno di immagini fotografiche e video i propri esseri. La scultura in silicone rappresenta il miglior mezzo attraverso cui le opere dell'artista riescono a esprimersi, in quanto il materiale è perfetto per racchiudere ogni dettaglio.

Una delle prime creazioni di Piccinini è *SO2* (Figura 15), realizzata inizialmente come immagine in 3D, a partire dalla quale, poi, l'artista ha creato dei fotomontaggi e successivamente una scultura. Il nome di quest'opera e della creatura ideata fa eco a *SO1*, il primo microrganismo sintetico creato in laboratorio nel 2001⁷². Il soggetto ritratto dall'artista ha un corpo dalla forma strana, caratterizzato da una grande testa priva di capelli e da gambe molto corte, che ne rendono impossibili i movimenti senza l'ausilio di qualcun altro. Il mostro è quindi dipendente dal proprio creatore per muoversi.



Figura 15: Patricia Piccinini, *SO2*, 2000

⁷² Come riportato in: M. Jacqueline, *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics*, in «Artlink», 2001, <http://patriciapiccinini.net/writing/>.

La presenza di questa vita nel mondo contemporaneo, messa in scena nelle immagini fotografiche, e la sua conformazione fisica spinge l'insorgere di una serie di domande circa i doveri dell'essere umano nei confronti delle proprie creazioni ibride o in generale circa le responsabilità che l'uomo ha nei confronti degli altri esseri del mondo. Patricia Piccini non dà un parere personale, ma lascia che lo spettatore si interroghi su queste questioni.

Proprio per le tematiche che si legano alle sue opere, in svariati articoli⁷³ il lavoro di Piccinini viene considerato un esempio di riflessione *post-human*, in quanto le creature da lei realizzate, con i loro corpi ibridi, rappresentano entità pronte a modificarsi in linea con i cambiamenti e le innovazioni del mondo. Queste opere vengono interpretate come l'esempio di una realtà che sta ridefinendo la propria concezione di individuo in linea con i mutamenti tecnologici e scientifici. Questi mostri rappresentano l'incarnazione delle differenze rispetto all'essere umano normale, espressa nei loro "corpi fluidi"⁷⁴. L'artista, dal canto suo, si è sempre detta semplicemente interessata alle relazioni tra artificiale e naturale, tra uomo e altre creature, tra familiarità ed estraneità e, inoltre, tra opere e spettatori⁷⁵. Lei vuole portare l'osservatore a domandarsi dove finisce quel mostro e dove inizia lui stesso: «If I want the viewers to get anything from my work it is this experience of a journey from disturbance to warmth»⁷⁶. Quella che Patricia Piccini descrive più volte come la sensazione che si genera di fronte alle sue opere, ha tutte le caratteristiche di un'esperienza perturbante. Secondo i canoni convenzionali, le figure di Patricia Piccinini sono deformi. Nonostante ciò, nel suo lavoro, anche la cosa più brutta è resa umana dall'interazione che essa ha con gli altri e dal senso di collettività che ciò comunica⁷⁷. In un'intervista⁷⁸

⁷³ Viene detto in: L. Fernandez Orgaz, *The Naturally Artificial world*, 2007, <http://patriciapiccinini.net/writing/29/463/101> e in R. Braidotti, *Your place is my place. Conversation with Patricia Piccinini*, cit. e in M. S. Pimental Biscaia, *Loving monsters - The curious case of Patricia Piccinini's posthuman offspring*, in «Nordlit», n. 42, Novembre 2019, pp. 27-46, <https://doi.org/10.7557/13.5003>.

⁷⁴ Come vengono definiti in: M. S. Pimental Biscaia, *Loving monsters - The curious case of Patricia Piccinini's posthuman offspring*, cit., p 27.

⁷⁵ P. Piccinini, *Some thoughts about my practice*, 2020, <http://patriciapiccinini.net/writing/0/463/101#>.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini: We are family*, catalogo pubblicato in occasione della 50. Biennale di arti visive di Venezia, 2003, pp. 33-48, qui p. 34.

⁷⁸ R. Braidotti, *Your place is my place. Conversation with Patricia Piccinini*, cit.

Patricia Piccinini ha dichiarato di avere spesso difficoltà quando deve scegliere un nome per chiamare le proprie creazioni, lei afferma che di fatto sono mostri ibridi e che più volte le capita di considerarli chimere:

They are chimeras that I construct in order to tell stories that explain the world that I live in but cannot totally understand or control. Like most myths they are often cautionary tales, but they are also often celebrations of these extraordinary beasts. You need to remember that the gods of the ancient myths had great power but also very human motivations.⁷⁹

Ricollega le sue opere al mito, perché come le antiche storie della mitologia questi lavori sono in grado di tenere insieme la contraddittorietà delle questioni affrontate, riflettono l'impossibilità di una posizione semplicistica e netta. Proprio per questo sono mostri, perché solo guardando i loro corpi, che combinano gli elementi più disparanti in una forma capace di restare iperrealistica, si sprofonda nell'ambiguità e nella complessità del reale⁸⁰. Lo spettatore, di fronte a queste creazioni, è portato a chiedersi di cosa si tratta, cosa sono, chi le ha create, ma anche qual è la propria implicazione con esse. I corpi di queste creature rappresentano il terreno di battaglia tra umano e animale, tra familiare ed estraneo e richiamano, quindi, una sensazione perturbante.

When considering the ambivalence of familiarity and strangeness of the humanimality both in the context of sideshows and in Piccinini's work, we might argue that looking at different bodies is not only about confirming one's own normality, but also about being allowed to recognize affinities between oneself and the humanimal. In other words, humanimal bodies offer an opportunity to recognize one's own, hidden animality that cannot be otherwise shown.⁸¹

Di fronte alle opere di Patricia Piccini si è spaesati, non si sa come classificarle, eppure le si percepisce come affini. Le sue creazioni richiamano sempre qualcosa che si crede di conoscere, ma sfuggono a una definizione, mostrano elementi familiari mentre introducono in un mondo ignoto.

⁷⁹ Parole dell'artista riportate nell'intervista di L. Fernandez Orgaz, *The Naturally Artificial world*, cit.

⁸⁰ S. E. S. Orning, *Staging Humanimality: Patricia Piccinini and a genealogy of species intermingling*, in M. Lundbald, *Animalities. Literary and Cultural studies beyond the human*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2017, pp. 80- 103, qui p. 84.

⁸¹ Ivi, p. 90.

Molte volte gli ibridi che l'artista crea sono bambini o neonati, al fine di rendere l'idea dello sviluppo e della potenziale crescita di questi corpi, e di richiamare, quindi, un maggior senso di responsabilità nei loro confronti. Le forme particolari, innaturali e bizzarre si fondono con un aspetto amichevole, infantile e confondono. Dopo un iniziale momento di esitazione, gli occhi di questi teneri ibridi coinvolgono chi li guarda.



Figura 16: Patricia Piccinini, *The Rookie*, 2015

È il caso dell'opera *The rookie* del 2015 (Figura 16), un ibrido umanizzato simile ad un riccio, una creatura vulnerabile, poggiata su una copertina azzurra. L'artista dichiara⁸² che l'idea di quest'opera è nata in seguito ad una scoperta, ovvero la creazione dei "micro-pigs" in Cina, dei maialini geneticamente modificati per restare di piccole dimensioni e poter essere cresciuti come animali da appartamento. La modificazione genetica era anche finalizzata a maggiorare la loro dolcezza e quindi attrattività, di modo che potessero essere venduti a cifre esorbitanti⁸³. Collegandosi a un fatto di attualità, *The Rookie* rappresenta per Patricia Piccini un modo per investigare sulla contemporaneità, sul ruolo di queste creature ibride e sulle scelte dell'uomo.

⁸² La descrizione della scultura e i retroscena della creazione sono forniti dall'artista stessa e pubblicati sul suo sito ufficiale, <https://www.patriciapiccinini.net/writing/100/475/84#>.

⁸³ R. McKie, *£1.000 for a micro-pg. Chinese lab sells genetically modified pets*, in «The Guardian», 2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/03/micropig-animal-rights-genetics-china-pets-outrage>.

L'opera risulta ancora più interessante se confrontata con un'altra scultura dell'artista, *The Foundling* (Figura 17), del 2008, costituita da un trasportino per neonati con all'interno un ibrido animalesco con grandi occhi, ma dai tratti sgraziati. Il titolo si lega al fatto che questo possa essere stato abbandonato proprio a causa della sua bruttezza. Le due opere chiamano in causa l'essere umano e la sua mostruosità, manifesta in molte decisioni che sembrano voler dimostrare che l'aderenza o meno a un canone estetico possa determinare il valore di una vita.



Figura 17 Patricia Piccinini, *The Foundling*, 2008

Il mondo infantile, avendo particolare presa sugli osservatori, è presente in molte opere della Piccinini anche attraverso figure di bambini che accompagnano le creature ibride, accettandone le stranezze senza giudicare, rapportandosi ad esse con innocente curiosità. Una delle opere dell'artista più note è *Still Life with Stem Cells*⁸⁴ (Figura 18), che ritrae delle strane masse informi, che grazie al titolo dell'opera possono essere ricondotte a cellule staminali. Anche l'idea per quest'opera, come si è visto per le altre, nasce dallo studio delle innovazioni scientifiche e dalla fascinazione per la possibilità

⁸⁴ La descrizione della scultura e i retroscena della creazione sono forniti dall'artista stessa e pubblicati sul suo sito ufficiale, <http://patriciapiccinini.net/writing/24/479/109>.

di fare di queste cellule quel che si vuole, un organo o addirittura un corpo creabile con la biotecnologia.

Questi esseri caratterizzati da una pelle molto simile a quella umana, con peli e macchioline cutanee, attraverso la quale si intravede una struttura scheletrica, non sono né animali, né corpi definiti, sfuggono a ogni classificazione, ma d'altronde «un dato elemento assume le sembianze di mostro solo all'interno del contesto di un sistema tassonomico in cui non riesce a inserirsi facilmente»⁸⁵. Queste entità mutanti, ibride, ambigue mettono in luce quelle fessure attraverso cui la realtà si sottrae alla presa di coscienza, alla possibilità di essere compresa e mostrano un'irrazionalità pura. Ciò che sorprende, infatti, è che da un lato questi ammassi di silicone sembrano vivi, ci sono vene che suggeriscono la presenza di sangue, vertebre che implicano un sistema nervoso, elementi che li fanno sembrare familiari, come se fossero degli esseri ancora in divenire, dall'altro, però, sono immobili, fissi in nessuna azione. Si mostrano in tutta la loro contraddittorietà.



Figura 18: Patricia Piccinini, *Still Life with Stem Cells*, 2002

⁸⁵ C. Wertheim e M. Wertheim, *Teratologia*, in L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini: We are family*, cit., pp. 49-54, qui p. 49.

La disposizione di queste creature suggerisce una relazione con la bambina che siede tra loro, la quale sembra a suo agio, non spaventata, anzi sembra che per lei questi ibridi siano degni di attenzioni. Questi mostri e la bambina si guardano, impegnati nella loro interazione, non pretendono l'attenzione dello spettatore perché fanno già parte di una famiglia felice⁸⁶. Quella che si mostra è una scena idilliaca, in cui la bambina sembra serena e lo spettatore, invece, è portato a sentirsi inquieto. Come sottolinea K. Mondloch: «Our experiences with Piccinini's creatures fall outside of familiar and recognizable categorizations is transformative because it destabilizes the traditional centrality of the human subject»⁸⁷.



Figura 19: Padiglione Australia alla Biennale di Venezia 2003, Patricia Piccinini, *We are family*

Still Life with Stem Cells è stata una delle opere presentate alla Biennale di Venezia nel 2003, quando le creazioni di Patricia Piccini furono scelte per il Padiglione Australia con la mostra *We are family* (Figura 19). La curatrice Linda Michael ha

⁸⁶ Come li definisce: L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini: We are family*, cit., p. 42.

⁸⁷ K. Mondloch, *A capsule aesthetic. Feminist materialisms in new media art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, p. 81.

affermato che «This exhibition by Patricia Piccinini brings a fresh, personal perspective to some of the most difficult ethical issues of our time: What is normal? What is the nature of our relationship with animals? Are some lives worth more than others?»⁸⁸. Osservando questo lavoro, appare chiaro che l'arte di quest'artista si pone tali domande sull'onda di un cambiamento reso possibile dalle innovazioni e dalle scoperte in campo biologico e tecnologico, ma che la sua forza motrice fonda le radici nelle emozioni comuni dell'essere umano.

Le creazioni di Patricia Piccini, proprio come visto in *Still Life with Stem Cells*, mostrano creature straordinarie in un contesto familiare, amate, come parte di uno strano mondo che può aiutare gli esseri umani a riconnettersi alle proprie differenze. Il titolo dell'esposizione si lega al tema della famiglia al fine di coinvolgere i visitatori e le creature presentate, come facenti parte di una grande stirpe. Il padiglione della Biennale venne riconvertito in una grande casa, in cui famiglie di animali, umani e esseri transgenetici popolavano gli spazi, evocando un senso di tenerezza e simpatia nei visitatori, a cui simultaneamente si connetteva lo stupore e la paura.

Infatti, ciò che tale allestimento porta a chiedersi è "are we family?". Molte delle opere, in realtà, non sono così familiari come l'artista le descrive, anzi nel confronto con queste sculture emerge qualcosa di sinistro. Questi esseri immobili e inclassificabili sembrano, agli occhi di chi li osserva, abbastanza umani negli atteggiamenti e nelle espressioni, ma non abbastanza nella forma fisica. Ne deriva una sensazione perturbante, che si genera nel guardare queste creature mostruose, ma nell'identificare con esse relazioni e legami tipici dell'essere umano⁸⁹.

L'esposizione alla Biennale è stata particolarmente interessante perché ha costituito una delle prime rivelazioni di Patricia Piccinini al grande pubblico internazionale, ha rappresentato per lei un banco di prova per sottoporre i propri interrogativi ai visitatori e testare le reazioni del pubblico.

It allows us to recognize the ways in which bioart projects such as Piccinini's invite viewers to experience and care for nonhuman others in a positive relation

⁸⁸ L. Michael, *We Are Family: Patricia Piccinini at the 50th Biennale of Venice*, 2003, <http://patriciapiccinini.net/writing/27/463/101>.

⁸⁹ K. Mondloch, *A capsule aesthetic. Feminist materialisms in new media art*, cit., p. 65.

based not upon familiar human-centric qualities, but upon inexhaustible and potentially destabilizing difference⁹⁰.

La mostra si componeva di sei opere, un video, un gruppo scultoreo e quattro installazioni: *Plasmid Region* (2003), *Team WAF (Precautions)*, *Game Boys Advanced*, *Still Life with Stem Cells*, *Leather Landscape*, and *The Young Family*. Ogni installazione ritraeva uno scenario in qualche modo familiare, in cui la presenza di esseri umani serviva a sottolineare la convivenza pacifica e affettuosa con gli esseri mostruosi e a superare barriere e distinzioni.



Figura 20: Patricia Piccinini, *The young family*, 2002

L'opera più famosa di questa esposizione è *The young family* (Figura 20), una scultura che ritrae una madre che allatta i suoi piccoli, stesa su di un fianco, su un divano di pelle bianco. Si tratta, ancora una volta, di una creatura ibrida, metà uomo e metà maiale. L'artista ha dichiarato di aver scelto la forma del maiale per legarsi al mondo della medicina, in cui i maiali vengono spesso usati per i trapianti umani, in quanto animali pronti rispondere ai bisogni dell'uomo⁹¹. Quello che qui Patricia Piccini mette in scena è l'umanità di questo essere, la cui espressione è molto pensierosa e triste, a tratti stanca, caratteristiche che tradiscono l'età piuttosto avanzata della creatura. Forse lo sguardo di rassegnazione, nascosto sul volto dell'animale, allude alla

⁹⁰ Ivi, p. 67.

⁹¹ La descrizione della scultura è stata fatta dalla stessa artista e pubblicata nel suo sito ufficiale: <https://www.patriciapiccinini.net/writing/51/475/16#>.

consapevolezza del futuro che spetta a lei e alla sua prole. I suoi atteggiamenti sono così umani che il fatto che sia un mostro passa, per un attimo, in secondo piano. È difficile dare un nome a questa creatura, ma in qualche modo si riconosce subito in lei una perturbante familiarità.

In questa scena l'accento è posto sul rapporto di amore e cura tra madre e figli, così fondamentale per la vita e, mostrando un momento di nascita, si lascia solo immaginare allo spettatore quante altre creature simili possono essere nate nel mondo⁹². Attorno al rapporto tra genitori e figli, al tema della crescita, dell'educazione e delle relazioni⁹³, specchio delle affinità tra questi mostri ed essere umano, ruotano anche altre opere di Patricia Piccinini. Ad esempio, *Big mother*⁹⁴ (Figura 21), del 2005,

in cui un ibrido teriomorfo, nato dalla commistione di uomo, espresso dal seno e dai capelli lunghi e babbuino, di cui rimangono alcuni tratti del viso e la posizione degli arti, tiene in braccio un neonato umano che dorme tranquillo avvolto in una coperta. La figura animalesca ha un volto malinconico e preoccupato, ai suoi piedi sono posizionate due borse, che enfatizzano la sua appartenenza al mondo umano e connettono l'osservatore a questa creatura. Attraverso opere iperrealistiche Patricia Piccinini riesce a far apparire "normali" queste creature anormali.



Figura 21: Patricia Piccinini, *The big mother*, 2005

Nei lavori di questa artista la distanza tra osservatore e oggetto esibito collassa, l'esperienza di fronte a queste opere è di contatto, di familiarità con quegli esseri

⁹² S. E. S. Orning, *Staging Humanality: Patricia Piccinini and a genealogy of species intermingling*, cit. p. 95.

⁹³ L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini: We are family*, cit., p. 42.

⁹⁴ La descrizione della scultura è stata fatta dalla stessa artista e pubblicata nel suo sito ufficiale: <https://www.patriciapiccinini.net/writing/50/463/94#>.

estranei e mostruosi⁹⁵. I suoi ibridi sembrano vivi e sembrano umani, come nel caso di *The Couple*⁹⁶ (Figura 22) in cui vengono mostrati due mostri animali nel letto, in un momento di tenerezza all'interno di una roulotte. Piccinini mostra le proprie creature come in grado di amarsi e, inoltre, lascia aperta la possibilità che loro si riproducano, creino le proprie famiglie, al di fuori del controllo umano, «The age of the monster has well and truly arrived»⁹⁷. Mostrando orizzonti appena aperti, questa artista offre una prova fantasiosa di un futuro vario e senza limiti in cui l'uomo non è più solo e sboccia l'elemento trans-umano⁹⁸.



Figura 22: Patricia Piccinini, *The couple*, 2018

Patricia Piccinini è affascinata dal potenziale generativo dell'arte, che può dare forma all'immaginazione senza alcun tipo di limite⁹⁹, attraverso il suo lavoro riflette sulle possibilità della creazione, parte dall'ideazione di cellule in mutazione e arriva a immaginare un mammifero in grado di riprodursi. L'enfasi nelle sue opere è sempre

⁹⁵ S. E. S. Orning, *Staging Humanality: Patricia Piccinini and a genealogy of species intermingling*, cit. p. 92.

⁹⁶ Opera analizzata in: M. S. Pimental Biscaia, *Loving monsters - The curious case of Patricia Piccinini's posthuman offspring*, cit. p. 43.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ C. Wertheim e M. Wertheim, *Teratologia*, cit., p. 54.

⁹⁹ L. Michael (a cura di), *Patricia Piccinini: We are family*, cit., p. 34.

posta sulla comunicazione e sull'interazione, sebbene da quest'ultima talvolta derivi una sensazione perturbante.

3.4 Mariko Mori: eroina *cyborg*

In rappresentanza della categoria del mostro tecnologico risultano particolarmente interessanti i lavori di Mariko Mori, artista giapponese, nata a Tokyo nel 1967. Nel corso della propria carriera Mori ha sperimentato numerosi linguaggi artistici, dalle fotografie e i fotomontaggi, ai video e le performance, fino alle installazioni, rivelando sempre uno spiccato interesse per la tecnologia.

Fin dagli albori della propria carriera l'artista si è dedicata a lavori molto complessi che mostrano la pericolosità di un approccio riduttivo e semplicistico di fronte alle grandi problematiche che riguardano la società, il corpo e la scienza. Il suo è un approccio interdisciplinare, infatti negli anni ha collaborato con gruppi di studiosi e scienziati per sperimentare l'uso di tecnologie nelle proprie creazioni, indagando il rapporto tra corpo e tecnologia e gli effetti di tale relazione nell'esperienza umana. Mori è particolarmente interessata alle recenti scoperte della neuroscienza legate alla percezione estetica, ai meccanismi che vengono messi in atto nella mente umana di fronte a un'esperienza artistica¹⁰⁰.

Non è un caso che l'artista abbia esordito nell'ambito della moda, sia come *designer* che come modella, infatti, proprio a partire da questa esperienza Mariko Mori ha iniziato a riflettere sul significato delle apparenze e sulla carica comunicativa affidata ad abiti e travestimenti, che secondo lei sono in grado di esprimere messaggi e rivelare un'identità. «La moda per Mariko Mori rappresenta il primo luogo di ricerca di un'espressività estetica che sviluppa un proprio codice linguistico sul soffio percettivo di un'impalpabile e algida apparenza»¹⁰¹ e a partire da questa ricerca l'artista ha dato vita ai mutamenti della propria immagine che si ritrovano nelle performance degli anni Novanta. L'inizio del successo artistico e internazionale di Mori è legato, infatti, alle

¹⁰⁰ Come evidenziato in: K. Mondloch, *A capsule aesthetic. Feminist materialisms in new media art*, cit., p. 90.

¹⁰¹ D. Eccher, *L'apparente inganno*, in A. B. Oliva e D. Eccher (a cura di), *Appearance*, catalogo della mostra, Milano, Edizioni Charta, 2000, pp. 22-25, qui p. 23.

fotografie che testimoniano alcune performance eseguite a Tokyo tra il 1994 e 1995, di cui artista stessa è la protagonista assoluta.

Una delle particolarità delle sue prime opere è l'ambientazione in luoghi tipici della quotidianità, come un vagone della metropolitana, le strade, i negozi, le sale giochi, in cui, però, lo spazio urbano si fonde con una dimensione virtuale. Tutto sembrerebbe ordinario se non fosse per l'atmosfera sospesa e fantascientifica e per l'irruzione di personaggi inverosimili, inscenati dall'artista.

Le giovani donne interpretate da Mariko Mori, catturate dall'obiettivo fotografico, spiccano all'interno delle scene per le caratteristiche dei loro abiti futuristici e tecnologici, nonostante sembrano compiere gesti assolutamente comuni la loro presenza nell'ambiente risulta tutt'altro che normale. L'impressione generale che si ottiene osservando queste immagini è che esse appartengano a un altro mondo, in cui vivono guerriere del futuro, eroine *cyborg*, caratterizzate da un corpo apparente umano, al quale però non corrispondono funzioni biologiche ma un apparato tecnologico.



Figura 23: Mariko Mori, *Subway*, 1994

Una delle prime immagini realizzate da Mariko Mori è *Subway*¹⁰² (Figura 23), un'opera esemplare per intuire la sua capacità di far entrare il fantastico nel quotidiano.

¹⁰² Analisi dell'immagine elaborata da: J. Wallis, *The paradox of Mariko Mori's women in post-bubble Japan*, in «Woman's Art Journal», Vol. 29, N.1, Primavera-Estate 2008, pp. 3- 12, qui pp.3-4.

Al centro dell'immagine l'artista indossa una tuta argentata, con una pulsantiera sul braccio sinistro e un microfono per comunicare, ha l'aspetto di una donna-androide venuta da un altro pianeta. La donna *cyborg*, impersonata dall'artista, si comporta in maniera ordinaria nonostante il suo corpo meccanico ed è circondata da persone comuni che sembrano non accorgersi della sua presenza. La scena risulta paradossale in quanto immortalata all'interno della metropolitana di Tokyo, uno dei luoghi più ordinari e familiari per chi risiede nella capitale giapponese, simbolo del grande progresso tecnologico e della frenesia contemporanea, di ritmi troppo veloci. È come se Mariko Mori stesse suggerendo che nel mondo di oggi le caratteristiche umane non bastano più, è necessaria la forza di un *cyborg*. La figura del *cyborg* compare nelle sue immagini come la risposta a un bisogno culturale¹⁰³, come spiegato da Bruce Grenville «the representation of the uncanny cyborg body allows for a return of the repressed in a controlled medium. Within an imaginary form that permits us to safely disregard its real presence»¹⁰⁴.

Quello rappresentato da Mariko Mori è un mostro tecnologico, un *cyborg* perturbante in quanto nei corpi e nelle scene fotografate coesistono elementi contrastanti, che fondono identità diverse, combinano in una sola immagine quelli che sembrano essere tempi, spazi e creature differenti. L'osservatore riconosce l'essere umano nelle figure che vede, ma allo stesso tempo è portato a chiedersi se quello rappresentato sia davvero un suo simile o un alieno, un mostro proveniente dal futuro. Man mano che la si osserva, il dubbio che questa ragazza cibernetica appartenga davvero a un qualche pianeta lontano si fa sempre più consistente¹⁰⁵. La volontà di mettersi alla prova e di usare il proprio corpo, per Mariko Mori, costituisce il mezzo che aiuta il pubblico a connettersi alle realtà da lei rappresentate, a esperire nuovi orizzonti. Attraverso queste creazioni ibride l'artista riflette sul mondo contemporaneo e sul suo possibile futuro. Un elemento che accomuna le prime opere di Mori è l'interesse per la condizione della donna nella cultura giapponese, nei confronti del quale l'artista non mostra una critica

¹⁰³ B. Grenville (a cura di), *The Uncanny: Experiments in cyborg culture*, cit., p.10.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Come spiegato in: C. D'Angelo, *Mariko Mori e le due anime del neopop giapponese*, in G. Coci (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni, del Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne, 2013, pp. 531-577.

feroce, ma piuttosto la volontà di rivelare le caratteristiche di un ambiente e di una società, al fine di stimolare una riflessione.



Figura 24: Mariko Mori, *Tea Ceremony II*, 1994-1995

Un'opera esemplare è la serie fotografica *Tea Ceremony* (Figure 24 e 25), in cui viene affrontato il tema dell'occupazione femminile nella società giapponese. La protagonista di queste immagini è l'artista, apparentemente vestita con un abbigliamento tipico per le donne impiegate negli uffici, un *tailleur*, ma il suo corpo al di sotto degli abiti sembra essere metallico, robotico, rivestito con una muta argentata, così come la testa, da cui emergono orecchie a punta che conferiscono un aspetto da aliena. La donna si mostra nell'atto di servire il tè a uomini d'affari, che sembrano non notare la sua presenza. L'immagine esprime allo stesso tempo un contesto tradizionale e un futuro tecnologico, popolato da *cyborg*, mostrandone il contrasto e marcando la mancanza di riconoscimento e l'assenza di interesse che viene dedicata a questa donna¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Come evidenziato in: J. Wallis, *The paradox of Mariko Mori's women in post-bubble Japan*, cit., p. 7.



Figura 25: Mariko Mori, *Tea Ceremony III*, 1994-1995

L'immagine *Tea Ceremony III* (Figura 25) sottolinea con maggiore forza tutto ciò: qui l'artista, con lo stesso abbigliamento, si mostra sorridente all'ingresso di un ufficio, nell'indifferenza dei passanti, tutti uomini. Per creare l'immagine Mori ha modificato digitalmente la foto, inserendo la propria figura in un secondo momento di modo da accentuare il senso di distanza tra la donna *cyborg* e i passanti. L'oscillazione tra la messa in mostra della tradizione orientale giapponese e un mondo nato dall'innovazione tecnologica «rafforza l'idea di un racconto che abita l'immagine, non solo un curioso processo tecnico ottenuto nell'elaborazione computerizzata di icone digitali, ma un intero universo racchiuso nell'illusorio spazio fotografico»¹⁰⁷.

Il legame di queste opere con le implicazioni culturali, sociali e storiche del Giappone degli anni Novanta, caratterizzato da una fase di grandi riforme economiche e da una fascinazione per uno stile di vita occidentale in seguito alla quale si è diffuso un largo consumismo¹⁰⁸, hanno portato molti critici a definire le opere di Mariko Mori come esempio di una corrente *Neopop*¹⁰⁹. Alcune caratteristiche comuni, tra il lavoro di

¹⁰⁷ D. Eccher, *L'apparente inganno*, cit., p. 23.

¹⁰⁸ Sul contesto giapponese negli anni Novanta: J. Wallis, *The paradox of Mariko Mori's women in post-bubble Japan*, cit., p. 5.

¹⁰⁹ Per approfondire il neopop: J. Kingston, *Japan's quiet transformation: social change and civil society in 21st Century*, Londra-New York, RoutledgeCurzon, 2004.

questa artista e altre opere definite *Neopop*, possono effettivamente essere riscontrate nella critica al consumismo giapponese, messa in atto attraverso un'estetica *pop*, un'esagerazione utilizzata per mostrare determinate disposizioni culturali. Mariko Mori, però, non si è fermata a questa tendenza, anzi ha sempre modificato abilmente la propria arte in base agli studi e alle riflessioni, ai quali di volta in volta si è dedicata¹¹⁰. Attraverso soluzioni formali varie e significati personali, le fotografie di Mori riflettono sulle contraddizioni di una società ossessionata dai consumi e dalla modernità, ma per molti aspetti ancora legata alle proprie tradizioni.



Figura 26: Mariko Mori, *Play whit me*, 1994

Un'opera dell'artista, che fa eco alla massiccia diffusione degli anime e dei videogiochi di quegli anni, è *Play with me* (Figura 26) del 1994, in cui Mori si presenta nuovamente con un corpo *cyborg* e una parrucca azzurra con lunghi codini, di fronte ad un negozio di elettronica, in un quartiere di Tokyo. Il suo abbigliamento vuole richiamare le caratteristiche tipiche dei personaggi di queste animazioni, un ibrido *cyborg* che fonde i caratteri di un robot tecnologico con quelli di una fanciulla

¹¹⁰ Come evidenziato in: V. Hayward (a cura di), *Mariko Mori: Oneness*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

innocente. L'artista ricalca il concetto con la sua posa, che sembra suggerire un'apparente infantilità, con la testa inclinata, un sorrisino stampato in volto, i piedi uniti, le gambe tese, le mani congiunte che reggono una piccola borsetta. Il titolo dell'immagine ha una doppia allusione, da un lato a questo mondo infantile, richiamato dal gioco, dall'altro a un immaginario di donna oggetto, posta lì come in attesa di un uomo che voglia giocare con lei, *Play with me* può voler dire allo stesso tempo “gioca insieme a me” e “gioca utilizzando me”¹¹¹.

L'immagine, comunemente associata ad un gioco virtuale, presenta qui un corpo reale, riconoscibile nel volto dell'artista, generando confusione e portando con sé un inevitabile senso perturbante. Così come gli antichi manichini e bambole portavano l'osservatore a piombare nell'incertezza intellettuale, così questa immagine di donna a metà tra realtà e videogioco provoca la stessa sensazione.



Figura 27: Mariko Mori, *Red light*, 1994

Ciò che Mariko Mori tenta di dimostrare attraverso queste opere è, forse, che nel mondo odierno non ha senso cercare di fare distinzioni tra natura e artificio, in quanto entrambi hanno invaso gli spazi l'una dell'altra. È bene, al contrario, iniziare a pensare

¹¹¹ Come spiegato in: J. Wallis, *The paradox of Mariko Mori's women in post-bubble Japan*, cit., p. 3.

in termini di commistione, di fusione, ammettere la possibilità, dunque, che questa eroina spaziale possa essere un replicante, un vero e proprio *cyborg*.



Figura 28: Mariko Mori, *Love hotel*, 1994

Lo stesso tipo di personaggio e la stessa riflessione sul ruolo della donna compare anche in opere più esplicite, come *Red light* e *Love Hotel* (Figure 27 e 28), in cui Mariko Mori compare al centro dell'immagine in una posa ammiccante con un abbigliamento molto simile alle divise scolastiche giapponesi. La volontà è ancora una volta quella di denunciare, in questo caso il mondo della prostituzione minorile, divenuta illegale in Giappone solo nel 1999¹¹², richiamando un senso di innocenza. Ancora una volta queste immagini di donne aliene e meccaniche servono all'artista come strumento di riflessione e richiamano le popolari immagini di eroine della televisione. L'ormai ricorrente tuta metallica, rigorosamente *high-tech*, può essere considerata come in il simbolo della comunicazione e della riflessione di Mariko Mori, come un rivestimento tecnologico, che se da un lato fa da scudo protettivo, dall'altro sdrammatizza la severità dell'immagine. Attraverso le sue coraggiose ibridazioni Mori

¹¹² J. Wallis, *The paradox of Mariko Mori's women in post-bubble Japan*, cit., p. 9.

riesce a giocare con elementi diversi e contrastanti, sintetizzandoli in immagini a metà tra mondo umano e mondo mostruoso.



Figura 29: Mariko Mori, *Birth of a star*, 1995

A partire dal 1995 le opere di Mori tendono sempre di più verso l'irrealtà, lasciando progressivamente i riferimenti al mondo tangibile per assumere le caratteristiche di un ambiente artificiale. Con *Birth of a star* (Figura 29) l'artista compie questo passaggio: «perché arrendersi a una vita reale popolata da cyborg e non crearne una virtuale, a bella posta per rendere effettivamente possibile l'impensabile?»¹¹³. Si tratta di una fotografia tridimensionale di enormi proporzioni, una sorta di ologramma su di una superficie retroilluminata, volto a rendere viva la figura. L'artista veste i panni di un'eroina, con particolari robotici, come gli occhi rossi modificati con l'uso del computer, le cuffie gigantesche, i capelli dritti e gli inserti di plastica nei vestiti e nella pelle. Per queste caratteristiche l'artista ha definito la protagonista dell'opera una “*cyber popstar*”, sottolineando l'idea di un soggetto creato artificialmente con il

¹¹³ C. D'Angelo, *Mariko Mori e le due anime del neopop giapponese*, cit., p. 537.

preciso fine di attirare l'attenzione del pubblico, frutto della tecnologia e della realtà virtuale. Dietro l'apparenza giocosa della sua protagonista, Mariko Mori intende mostrare all'osservatore diversi elementi di quella finzione che tanto caratterizza l'immagine pubblicitaria e la comunicazione contemporanea.

Le riflessioni dell'artista negli anni si spostano sempre più verso la partecipazione e il coinvolgimento dello spettatore, per questo motivo Mori decide di non realizzare più solamente fotografie, ma creare opere più dinamiche, come video e installazioni. Determinante nella realizzazione dei visionari progetti dell'artista è la collaborazione con i suoi studi, uno a New York e uno a Tokyo, che si compongono di più di laboratori e di *teams* di ingegneri, scienziati di alto livello e designer.



Figura 30: Mariko Mori, *Miko no Inori*, fotogrammi, 1996

Il primo video di questa nuova fase creativa è *Miko no Inori* (Figura 30), della durata di circa tre minuti. L'opera viene solitamente esposta come un'installazione in cui le medesime immagini si ripetono su cinque schermi diversi. La performance ripresa è ambientata all'interno dell'aeroporto di Osaka, in un ambiente dall'architettura innovativa, luogo emblematico del progresso e simbolo di alta tecnologia. Nel video

l'artista, vestita con un abito bianco plastificato, ricalca l'immagine ormai usuale del mostro *cyborg*, con gli occhi modificati digitalmente e i capelli argentati. La protagonista sembra svolgere un rituale sconosciuto, durante il quale accarezza e passa da una mano all'altra, con calma e concentrazione, una sfera di cristallo. La scena presentata sembra essere un momento di connessione tra la dimensione umana e quella ultraterrena, sensazione accentuata dallo spazio, dai movimenti, dall'uso di effetti speciali e dal suono. Infatti, il sottofondo musicale porta verso una dimensione lontana, generando un eco che contribuisce a infondere nello spettatore lo stesso senso di raccoglimento in cui è immersa la figura nel video. Pur trovandosi in uno spazio ben preciso, chi osserva quest'opera, popolata da una creatura ibrida, è portato a perdere le coordinate che delimitano il confine tra illusione e realtà e proprio per questo aspetto la sensazione che egli prova può essere ricondotta a uno spaesante turbamento.

L'indagine delle reazioni delle persone che entrano in contatto con le sue opere diventa sempre di più il punto focale del lavoro di Mariko Mori e di conseguenza le installazioni create dall'artista si fanno sempre più complesse e sempre più sofisticate dal punto di vista tecnologico. Nelle opere fotografiche lo spettatore non era invitato a partecipare, ma il suo ruolo era quello di assorbire e elaborare i messaggi che quelle donne robotiche inviavano, nelle installazioni, invece, per l'artista giunge il momento di condividere queste esperienze fantascientifiche, di coinvolgere il pubblico in un turbinio di nuovi stati percettivi, di immergerlo nella sostanza dei suoi interessi. Infatti, le installazioni vengono costruite intorno all'esperienza dell'osservatore e alla relazione tra il corpo di quest'ultimo e i materiali dell'opera¹¹⁴.

Mori's futuristic machine literally interweaves viewers' bodies with the scientific imaging apparatus and with their peers. In each, bodies and technologies open outward and constantly remake each other. These installations enable us to appreciate how coherent "bodies" and "technologies" do not preexist the interface (as one might conventionally assume), but instead are constantly in process¹¹⁵.

¹¹⁴ Cambiamento del ruolo del pubblico sottolineato in: K. Mondloch, *A capsule aesthetic. Feminist materialisms in new media art*, cit., p. 8.

¹¹⁵ Ivi, p. 14.



Figura 31: Mariko Mori, *Dream Temple*, 1997-1999

L'emblema di questa nuova tendenza è l'installazione *Dream temple* (Figura 31), esposta per la prima volta alla Fondazione Prada a Milano nel 1999. Alla base dell'ambiziosa opera vi è un importante studio architettonico, ispirato ai tempi buddisti in legno presenti in Giappone. L'opera si compone di un'enorme e sofisticata struttura in acciaio a pianta ottagonale che sorregge diversi pannelli di un vetro iridescente, che a tratti permette di sbirciare i "prodigi" che avvengono all'interno, e di schermi a cristalli liquidi dotati di particolari sensori in grado di cambiare aspetto una volta percepita la presenza umana. Il caratteristico tetto a pagoda è sormontato da un suggestivo bocciolo di loto a forma di goccia che irradia una potente luce azzurra¹¹⁶. L'installazione coinvolge lo spettatore, il quale può entrare all'interno della struttura in cui lo spazio è sormontato da una cupola emisferica composta da un grande schermo ricurvo, vero protagonista dell'interno dell'opera. Su di esso viene proiettato un video realizzato con l'animazione digitale in 3D, della durata di 4 minuti e 44 secondi, in cui vengono mostrate forme e figure con colori sgargianti. Chi si trova al centro dell'ambiente ha la sensazione di essere completamente avvolto da immagini e suoni

¹¹⁶ Descrizione dell'opera presente sul sito della Fondazione Prada, <http://www.fondazioneprada.org/project/mariko-mori-dream-temple/>.

e la percezione dello spazio intorno a lui viene totalmente distorta. Mariko Mori ha affermato:

Il mio *Dream Temple* consiste in una varietà di elementi. C'è una struttura, vi entri, vedi le immagini, ascolti i suoni e vivi una realtà virtuale tridimensionale. Perché tutta questa complessità? Perché vorrei sfruttare appieno tutti i sensi di cui l'essere umano dispone. [...] Nel *Dream Temple* cerco di integrare i sensi dell'essere umano e l'elemento architettonico, la realtà virtuale e l'impianto audio per ricreare l'ambientazione totale che trascende lo spazio-tempo¹¹⁷.

La complessa architettura tecnologica rappresenta il luogo utopico, un approdo ideale di un percorso di ricerca spirituale. L'opera si mostra come un viaggio che ognuno compie all'interno della propria percezione, gli elementi che lo compongono rappresentano un passaggio di questo percorso, a cominciare dalle pareti e dai gradini, che cambiano colore a seconda di come vengono colpiti dalla luce. L'opera sfrutta a pieno tutti i sensi e le potenzialità percettive che l'uomo dispone, tenta di far interagire i sensi dell'essere umano con la realtà virtuale e la tecnologia. La forza di questo lavoro di Mariko Mori è la capacità di cucire il nodo tra sogno e tecnologia, tra passato e presente, tra spirito e corpo¹¹⁸. Germano Celant, curatore della mostra alla Fondazione Prada, considera quest'opera come il punto di arrivo di una ricerca che ha percorso tutto il lavoro dell'artista: dalle riflessioni sulla società e la vita in Giappone, alle riflessioni spirituali, fino a mettere da parte la rappresentazione dei corpi e far entrare direttamente lo spettatore nelle immagini. Secondo lui il video di *Dream Temple* è una pura immersione in uno *stream of consciousness*¹¹⁹.

Le riflessioni e la complessità a cui l'artista arriva con questa importante installazione, insieme con il nuovo ruolo ricoperto dallo spettatore, si fondono con la ricomparsa della figura del mostro tecnologico in una delle opere di Mariko Mori che con più potenza suscita un effetto perturbante: *Oneness* (Figura 32), realizzata nel 2003. L'installazione si compone di sei figure, come degli alieni antropomorfi, tutti uguali, di colore grigio-azzurro e alti circa un metro, che si tengono per mano, tracciando con i

¹¹⁷ T. Iida, M. Mori, S. Nakazawa, *Conversazione: Il tempio dei sogni e la grotta di Lascaux*, in G. Celant (a cura di), *Mariko Mori: Dream Temple*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, 1999.

¹¹⁸ Come affermato in: G. Celant (a cura di), *Mariko Mori: Dream Temple*, cit.

¹¹⁹ *Ibidem*.

propri copri una circonferenza. La loro disposizione richiamare l'idea di una connessione tra gli esseri viventi. Anche nel caso di quest'opera il ruolo dell'osservatore è centrale, quest'ultimo, infatti, liberato dal divieto di non toccare le opere, qui, è invitato addirittura ad abbracciare le sculture, che essendo composte di un materiale morbido, al tatto sembrano avere corpi veri. Nel momento in cui si stabilisce il contatto con una delle figure, le luci azzurre all'interno degli occhi dell'alieno si accendono e viene avviato un motore che scandisce come un battito cardiaco. Inoltre, se tutti e sei gli alieni vengono abbracciati contemporaneamente da un gruppo di sei persone, si accendono anche delle luci sulla base circolare su cui essi poggiano, come per riconfermare il fatto che tutti sono uniti in un'armonia universale, raggiunta mettendo in atto un cortocircuito sensoriale in chi si avvicina a queste opere. Le sculture presentano caratteristiche umane ed extraterrestri, in una sintesi di corpi e tecnologia, in cui l'estraneo, l'alieno, simbolo per definizione dell'altro, va abbracciato, prendendo coscienza di una perturbante familiarità con esso.



Figura 32: Mariko Mori, *Oneness*, 2003

Mariko Mori fin dal principio della sua carriera è stata attratta dalla tecnologia per via dell'enorme impatto che questa ha avuto e continua ad avere sulla società e sulla

cultura odierna. Si tratta di qualcosa di intrinsecamente legato alla vita e, per questo, è in grado di influenzare i modi di pensare e di comunicare. Le maschere che l'artista indossa per ripercorrere le problematiche contemporanee, attraverso la fusione di realtà e finzione «tendono alla creazione di uno spazio personale in cui tutto è possibile, nel quale i confini tra realtà e illusione sono continuamente ridefiniti»¹²⁰.

¹²⁰ D. Eccher, *L'apparente inganno*, cit., p. 34.

Conclusioni

In questo elaborato si è partiti dalle considerazioni di Jentsch e Freud, scavando nel concetto di *Unheimliche*, e successivamente è stata analizzata la nozione di mostro, con l'intento di far emergere il legame che intercorre tra perturbante e mostruoso. Tali riflessioni si sono rivelate centrali per la comprensione delle opere di Ron Mueck, Patricia Piccinini e Mariko Mori e ciò ha permesso di concludere che il perturbante può rappresentare un fattore determinante tanto nella produzione quanto nella ricezione di opere d'arte contemporanea a soggetto mostruoso.

Nella prima parte del lavoro è emerso che con l'espressione *unheimlich* si identifica un turbamento provocato dalla scoperta di un elemento inquietante e ignoto all'interno di qualcosa che si credeva familiare e noto. Attraverso l'analisi dei testi di Jentsch e Freud e, successivamente, attraverso lo studio della teoria dell'*Uncanny Valley*, il subentrare di un effetto perturbante è stato associato ad un'incertezza intellettuale, a una difficoltà nell'interpretare il reale data dalla compresenza di elementi contrastanti, ad una confusione tra umano e artificiale, animato ed inanimato, al ritorno di qualcosa che si credeva superato ed invece improvvisamente riaffiora. Sono diversi i temi che, come si è visto, si legano al perturbante, ma ciò che si può affermare con certezza è che si tratta di un concetto complesso, in cui ambiguità e opposizioni convivono, che può emergere all'interno di ambiti differenti, chiamando in causa l'identità dell'essere umano e sfaldando i limiti tra ciò che è familiare e ciò che è estraneo.

Successivamente si è osservato che il mostro, costruito a partire da elementi familiari e consueti diversamente combinati e presentati in forma anomala, genera un effetto perturbante. Per poter arrivare ad affermare ciò, si è scavato nel significato della parola "mostro", si è cercato di tracciare le principali manifestazioni del mostruoso nel tempo e si è concluso che "mostro" risulta il termine più adatto per definire quelle creature caratterizzate da anomalie corporee, da fusioni tra esseri di diversa natura, da contaminazioni tra umano e macchina, creature che nella "extra-ordinarietà" dei propri corpi si fanno portavoce di paure e timori. Attraverso le proprie forme ambigue, in cui coesistono aspetti diversi, il mostro è capace di attrarre e spaventare allo stesso tempo, di chiamare in causa il rapporto tra normale e anomalo, tra familiare ed estraneo, provocando in chi lo osserva un'esitazione interpretativa, uno spaesamento cognitivo,

identificabile con un effetto perturbante. Tali considerazioni hanno permesso di affermare che il perturbante risulta la categoria estetica più affine al mostro, il nome più adatto da dare alla sensazione che l'incontro con la mostruosità, nello spazio di una galleria d'arte, genera in chi guarda.

Dal momento che lo scopo ultimo di questo elaborato era l'analisi di opere d'arte in cui compaiono corpi mostruosi, ci si è focalizzati sullo studio dei mostri considerati tali per le proprie sembianze fisiche, nei confronti dei quali si innesca un sistema di riconoscimento e di attese basato sulle somiglianze e le differenze legate alla corporeità. Sebbene il mostro costituisca una creazione fantastica, egli affonda, infatti, le proprie radici in un elemento tangibile: il corpo.

Ci si è soffermati ad analizzare la mostra *Mike Kelley: The Uncanny* per la sua importanza e per l'attenzione riservata dall'artista alla scelta di opere scultoree che si imponessero nello spazio espositivo con la propria fisicità corporea. È emerso come questi lavori suscitino un coinvolgimento emotivo nei visitatori, tale da far vacillare il confine tra artistico e quotidiano, tra uomo e mostro, generando una sensazione perturbante. Le riflessioni di Kelley hanno confermato quanto dichiarato anche nel testo di Freud: l'effetto perturbante è intensificato nell'esperienza artistica, in quanto l'arte ha la possibilità di muoversi tra diversi piani, di oscillare tra realtà e fantasia, di immettere in un mondo consueto qualcosa di inspiegabile, come un mostro.

Attraverso l'analisi dei *case studies* scelti, si è cercato di comprendere alcune delle nuove forme del mostruoso in epoca contemporanea. Il quadro delineato ha rivelato come nel mondo di oggi, in cui gran parte dei misteri si ritengono conosciuti, le paure di cui il mostro si fa portavoce siano proiettate verso il futuro, verso la scienza e la tecnologica, verso il cambiamento dei propri corpi, che appaiono sempre più modificabili, fluidi e anche incerti. Elementi che concorrono alla creazione dei nuovi mostri contemporanei sono la messa in evidenza di tutte le possibili deformazioni del corpo, espressa nel mostro umano, l'ibridazione tra uomo e bestia, espressa nel mostro animale, il legame tra componenti organiche ed artificiali, espresso nel mostro tecnologico.

Tali considerazioni teoriche hanno trovato riscontro nelle opere analizzate nella parte finale di questa tesi: da un lato l'iperrealismo di Ron Mueck e Patricia Piccinini, che ha la capacità di fondere un universo mostruoso, inventato, con una dettagliata resa

realistica delle figure, dall'altro le performance e i fotomontaggi di Mariko Mori, in cui ad una realtà ordinaria si contrappongono figure aliene e *cyborg*. La familiarità delle creazioni di questi tre artisti, le loro riflessioni sul corpo e sul rapporto con la contemporaneità, coinvolgono l'osservatore, quasi annullando le distanze con l'oggetto artistico, facendo subentrare una sensazione perturbante.

I giganti di Ron Mueck mescolano un carattere mostruoso, espresso nelle dimensioni, con l'esaltazione della perfetta resa della figura umana, si presentano con un atteggiamento familiare che contrasta con la loro immobilità. Si tratta di opere che generano confusione, mettono in discussione il rapporto tra oggetto artistico e osservatore, lasciando quest'ultimo nell'incertezza, a domandarsi se davanti a sé ha un uomo o un mostro, una creatura viva o un oggetto. Chi si interfaccia con il lavoro di Ron Mueck intraprende un viaggio nell'*uncanny valley*.

Le creazioni di Patricia Piccinini costituiscono un ulteriore esempio di opere che dal punto di vista tecnico e stilistico rientrano nella categoria dell'iperrealismo, sebbene i soggetti che esse ritraggono non siano affatto reali, bensì mostri inventati. I corpi delle creature realizzate dall'artista rappresentano l'incontro tra umano e animale, richiamano qualcosa che si crede di conoscere, ma sfuggono a una definizione, mostrano elementi familiari mentre introducono in una realtà ignota e per questo generano una sensazione perturbante. Di fronte alle opere di Piccinini si è spaesati, non si sa come classificarle, eppure le si percepisce come affini.

Nelle varie sperimentazioni artistiche di Mariko Mori, invece, ambienti familiari si scontrano con la presenza di corpi *cyborg*, a metà tra una figura umana e una macchina tecnologica. Ciò che l'artista ritrae, a primo impatto, sembrerebbe ordinario, ma l'atmosfera sospesa e fantascientifica e l'irruzione di personaggi inverosimili, inscenati da lei stessa, fondono spazi, tempi e identità diverse generando confusione. La contraddittorietà manifesta nelle sue immagini non permette all'osservatore di mantenere le coordinate che delimitano il confine tra illusione e realtà e proprio per questo aspetto la sensazione che egli prova può essere ricondotta a uno spaesante turbamento.

I limiti del corpo umano, le barriere tra umano e animale, tra organico e tecnologico vengono superati nelle opere di questi tre artisti e inevitabilmente generano nuove creature mostruose e, con esse, nuovi timori. Oggi, come in passato, la mostruosità

palesa le paure della propria contemporaneità e l'arte permettere di esprimere ciò, divenendo dimora di esseri anormali e mutanti, di mostri moderni.

In conclusione, si può affermare che quando il mostro, mentalmente identificato come estraneo e lontano da sé, compare in un'opera d'arte, l'osservatore è costretto a guardarlo e a scoprire la sua familiarità, a perdere quella distanza che gli permetteva di sentirsi al sicuro, cadendo vittima di un effetto perturbante.

Bibliografia

- Antonelli E., *Considerazioni mimetiche su Il Perturbante (Das Unheimliche)*, in «Enthymema», n. 2, 2010, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/756>.
- Bartneck C., Takayki K., Hiroshi I., Norihiro H., *Is the Uncanny Valley an Uncanny Cliff?*, atti del convegno «16th IEEE- International Conference on robots and human interactive communication», Jeju (Corea del Sud), Agosto 2007, pp. 368–373.
- Bellavita A., *Schermi perturbanti: per un'applicazione del concetto di unheimliche all'enunciazione filmica*, Milano, V&P Editrice, 2005.
- Benvenuto S., *Cosa ci perturba nel perturbante*, in «Le parole e le cose», Roma, 6 Dicembre 2019, <http://www.leparoleelecose.it/?p=37845>.
- Berto G., *Freud Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Studi Bompiani, 1999.
- Bettiroli G., *Il perturbante è l'identità divisa. Un'interpretazione di Der Sandmann*, in «Enthymema», XII, 2015, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/4954>.
- Bonacorsi I., *Ron Mueck alla Fondation Cartier*, in «Domus: Art. Domus web magazine», 25 April 2013, https://www.domusweb.it/it/arte/2013/04/23/ron_mueck_alla_fondation_cartier.html.
- Borghart P., Madelein C., *The return of the Key: The Uncanny in the fantastic*, in «Image and Narrative», vol. 3, issue 1, Gennaio 2003, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/borghartmadelein.htm>.
- Braidotti R., *Madri, mostri e macchine*, Roma, Manifestolibri, 2005.
- Braidotti R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, Deriveapprodi, 2013.
- Braidotti R., *Your place is my place. Conversation with Patricia Piccinini*, Febbraio 2019, <http://patriciapiccinini.net/writing/110/463/101>.
- Bryant D., *The Uncanny Valley. Why Are Monster-Movie Zombies so Horrifying and Talking Animals so Fascinating?*, <http://us.vclart.net/vcl/Authors/Catspaw-DTP-Services/valley.pdf>.
- Brooks P., *What Is a Monster? (According to Frankenstein)*, in P. Brooks (a cura di) *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, pp. 199-220.
- Canestrini D., *Freaks. Antropologia dell'anomalia*, in «Annali del Museo Civico di Rovereto», n. 14, 1998, pp. 281-300.

Celant G. (a cura di), *Mariko Mori: Dream Temple*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione Prada, 1999.

Chieti E., Farnetti M., Trader U. (a cura di), *La perturbante. Die Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi Editore, 2003.

Cixous H., *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche "The Uncanny"* (1972), trad. di R. Dennomé, in «New Literary History», vol. 7, no. 3, 1976, pp. 525-548.

Clair J., *Hybris La fabbrica del mostro nell'arte moderna: omuncoli, giganti, acefali*, Milano, Johan & Levi, 2015.

Coci G. (a cura di), *Japan Pop. Parole, immagini, suoni, del Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne, 2013.

Conte, P., *Unheimlich. Dalle figure di cera alla Uncanny Valley*, in «PSICOART», vol 2, 2011, pp. 1-21.

Conte P., *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Conte P., *Sembra viva! Estetica del perturbante nell'arte contemporanea*, in «Atque», 17 n.s, 2015, pp. 265-281.

Cranny-Francis A., *Sculpture as Deconstruction: The aesthetic practice of Ron Mueck*, in «Visual Communication», Vol. 12, Gennaio 2013, pp. 3-25.

Cristini M., *Performare il perturbante, una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'Unheimlich di Freud*, in «Brumal», Vol. II, n. 2, 2014, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.123>.

De Almeida E. A. A., *Humanidade ficcionada, humanidade profanada: Ron Mueck e Patricia Piccinini em São Paulo*, atti del convegno «Jornada de Pesquisa em Arte/UNESP», San Paolo, 3-6 Ottobre 2017, pp. 704-718.

Devoto G. e Oli G. C. (a cura di), *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1993.

Di Natale P., *La valenza conoscitiva del fantastico*, in «Quaderni del Dipartimento», vol. V, n. 2, 1995, pp. 107-139.

Eco U., *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2018.

Fernandez Orgaz L., *The Naturally Artificial world*, 2007, <http://patriciapiccinini.net/writing/29/463/101>.

Fiedler L., *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Milano, Il saggiatore, 2009.

- Freud S., *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), ed. it. in Musatti C.L. (a cura di), *Corpus Freudiano minore*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 15-65.
- Freud S., *Totem e Tabù* (1913), ed. it. in Musatti C.L. (a cura di), *Opere*, vol. VII, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 3-164.
- Freud S., *Il Perturbante* (1919), ed. it. in Musatti C.L. (a cura di), *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 81-114.
- Galliani R., *La faccia dell'estraneo, il volto dello straniero*, in «Psicoterapia psicoanalitica», XVI, n. 2, 2009, pp. 13-27.
- Giovannini F., *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla da Dracula ai cyborg*, Roma, Castelvecchi, 1999.
- Grenville B. (a cura di), *The Uncanny: Experiments in cyborg culture*, catalogo della mostra, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002.
- Greeves S. e Wiggins C. (a cura di), *Ron Mueck*, exhibition catalogue, Londra, National Gallery press, 2003.
- Grose A., *Strangely Ordinary: Ron Mueck's art of the uncanny*, in «The White Review Online Journal», Marzo 2013, <https://www.thewhitereview.org/feature/making-them-ordinary-ron-muecks-art-of-the-uncanny/>.
- Guidi S. e Lucci A. (a cura di), *Gli spazi del mostruoso*, in «Losguardo.net Rivista di filosofia», IX, 2012.
- Hanson D., Olny A., Pereira I. A., and Zielke M., *Upending the Uncanny Valley*, atti di convegno di «20th Conference on Artificial Intelligence», Vol. 4, Pittsburgh (Pennsylvania), 2005, pp. 24-31.
- Hayward V. (a cura di), *Mariko Mori: Oneness*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.
- Haraway D. J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di L. Borghi, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Ho C. C., MacDorman K., Pramono Z., *Human emotion and the uncanny valley: A GLM, MDS, and ISOMAP analysis of robot video ratings*, atti di convegno di «Third ACM/IEEE International Conference on Human-Robot Interaction», Amsterdam, 2008, pp. 169-176.
- Hoffmann E. T. A., *L'uomo della sabbia* in *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 5-36.
- Jacqueline M., Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics, in «Artlink», 2001, <http://patriciapiccinini.net/writing/>.

Jentsch E., *Sulla psicologia dell'Unheimliche* (1906), ed. it. in Cesarini R. (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Listri, 1983, pp. 399-410.

Kelley M. (a cura di), *The Uncanny by Mike Kelley, artist*, catalogo della mostra, Colonia, Walther König, 2004.

Kelley M., Sconce, J., *I've got this strange feeling...The Uncanny*, in «Tate etc.», Issue 1, Maggio 2004, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/ive-got-strange-feeling>.

Kingston J., *Japan's quiet transformation: social change and civil society in 21st Century*, Londra-New York, RoutledgeCurzon, 2004.

Kloc J., *Into the Uncanny Valley*, in «Seed Magazine», Novembre 2009, <http://joekloc.com318534845/into-the-uncanny-valley>.

Kofman S., *Le double e(s)t le diable*, in «Revue française de psychanalyse», XXXVIII, Parigi, 1974, pp. 25-56.

Lundbald M., *Animalities. Literary and Cultural studies beyond the human*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2017.

MacDorman K., Ishiguro H., *The uncanny advantage of using androids in cognitive and social science research*, in «Interaction studies», n 7/3, 2006, pp. 297-337.

MacDorman, K., *Subjective ratings of robot video clips for human likeness, familiarity, and eeriness: An exploration of the uncanny Valley*, atti del convegno «ICCS/CogSci-2006 Long Symposium: Toward Social Mechanisms of Android Science», Vancouver, 2006.

Masschelein A., *A homeless concept shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and culture*, in «Image and Narrative», vol. 3, issue 1, Gennaio 2003, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein .htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein.htm).

Masschelein A., *The Unconcept: the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, New York, SUNY Press, 2011.

Mazzocut-Mis M., *Mostro, l'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini Scientifica, 2013.

McDonald J., *Ron Mueck, National Gallery of Victoria*, in «Sydney Morning Herald», 27 Febbraio 2010, <https://www.johnmcdonald.net.au/2010/ron-mueck/>.

McKie R., *£1.000 for a micro-pg. Chinese lab sells genetically modified pets*, in «The Guardian», 2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/03/micropig-animal-rights-genetics-china-pets-outrage>.

Michael L. (a cura di), *Patricia Piccinini: We are family*, catalogo pubblicato in occasione della 50. Biennale di arti visive di Venezia, 2003.

Michael L., *We Are Family: Patricia Piccinini at the 50th Biennale of Venice*, 2003, <http://patriciapiccinini.net/writing/27/463/101>.

Minaldi V., *Il perturbante: dall'Uomo di Sabbia all'Uncanny Valley*, in «Kabulmagazine», 26 Aprile 2017, <http://www.kabulmagazine.com/perturbante-uomo-di-sabbia-uncanny-valley/>

Misselhorn C., *Empathy with inanimate objects and the Uncanny Valley*, in «Minds and machines», n 19/3, 2009, pp. 345-359.

Mondloch K., *A capsule aesthetic. Feminist materialisms in new media art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.

Mori M., *The uncanny valley* (1970), trad. di McDorman K., Minato T. in appendice a McDorman K., *Androids as an experimental apparatus: why is there an Uncanny Valley and can we exploit it?*, atti di convegno di «CogSci Workshop:Toward Social mechanism of androids science», 2005, pp. 9-10.

Morlock F., *Doubly uncanny: An introduction to "On the psychology of the uncanny"*, in «Agelaki: Jurnal of the Theoretical Humanities», 2.1, 1995, pp. 17-21.

Nadelman C., *Middle-Aged Gods and Giant babies*, in «ARTnews», Dicembre 2004, http://roberttaplin.com/wp-content/uploads/2017/11/taplin_artnews_dec_04.

Oliva A. B. e Eccher D. (a cura di), *Appearance*, catalogo della mostra, Milano, Edizioni Charta, 2000.

Pagnini A., *Das Unheimlich, la ripetizione, la morte*, in Rella F. (a cura di), *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 165-178.

Picchione J., *Dal modernismo al postmodernismo*, Macerata, Eum, 2012.

Pimental Biscaia M. S., *Loving monsters - The curious case of Patricia Piccinini's posthuman offspring*, in «Nordlit», n. 42, Novembre 2019, pp. 27-46.

Pinotti A., *Empatia, storia di un'idea da Platone al Post-umano*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Plantec P., *The digital eye: Image metrics attempt to leap the uncanny valley*, in «AWN Animation World Nerwork», Agosto 2008, <https://www.awn.com/vfxworld/digital-eye-image-metrics-attempts-leap-uncanny-valley>.

Quin J., *Ron Mueck: Making sculpture at The National Gallery*, in «BMJ», vol. 326, n. 7392, Aprile 2003.

- Richardson K., *An anthropology of robot and AI*, New York, Routledge, 2015.
- Royle N., *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Ronen R., *Look the doll in the eye. The Uncanny in contemporary art*, in «PSYART», Gennaio 2004, https://psyartjournal.com/article/show/ronenlook_the_doll_in_the_eyes_the_uncanny_in.
- Rosenblum R. (a cura di), *Ron Mueck's bodies and souls*, catalogo della mostra, Parigi, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2006.
- Rowell A., *Autoerotic*, 2002, <http://patriciapiccinini.net/writing/16/479/109>.
- Scharpé M., *A trail of disorientation: Blurred boundaries in Der Sandmann*, in «Image and Narrative», vol. 3, issue 1, Gennaio 2003, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/michielscharpe.htm>.
- Searle A., *Inside the mind of an insane collector*, in «The Guardian», 24 Febbraio 2004, <http://www.guardian.co.uk/culture/2004/feb/24/1>.
- Shaughnessy J. (a cura di), *Real life: Guy Ben-Ner, Ron Mueck*, exhibition catalogue, Ottawa, National Gallery of Canada, 2008.
- Shelley M. W., *Frankenstein o il moderno Prometeo*, trad. it. di S. Fefé, Milano, Mondadori, 2010.
- Smith V., *Something I've wanted to do but nobody would let Me: Mike Kelley's 'The Uncanny'*, in «Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry», Issue 34, Autunno 2013, pp. 16-27.
- Szeemann H. e Lavelli C. L. (a cura di), *49. Esposizione internazionale d'Arte: platea dell'umanità*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2001.
- Tanguy S., *The Progress of Big Man: A conversation with Ron Mueck*, in «Sculpture: A Publication of the International Sculpture Centre», Vol. 22, N. 6, Luglio-Agosto 2003.
- Tetamo S. (a cura di), *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di Storia, Letteratura, Arte e Musica*, Milano, Mondadori, 1997.
- Vidler A., *Il perturbante nell'architettura saggio sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.
- Wallis J., *The paradox of Mariko Mori's women in post-bubble Japan*, in «Woman's Art Journal», Vol. 29, N.1, Primavera-Estate 2008, pp. 3- 12.
- Welchman J. C., *Mike Kelley Minor Histories*, Cambridge, MIT Press, 2004.

Sitografia:

<http://www.arter.org.tr/en/patricia-piccinini>, comunicato stampa della mostra *Close me to your heart*, Istanbul 2011 (ultima consultazione 24 Giugno 2020).

<http://www.fondazioneprada.org/project/mariko-mori-dream-temple/>, sito della Fondazione Prada Milano, informazioni sul progetto *Dream Temple* di Mariko Mori (ultima consultazione il 24 Giugno 2020).

<https://www.patriciapiccinini.net/writing/100/475/84#>, sito ufficiale dell'artista Patricia Piccinini (ultima consultazione il 24 Giugno 2020).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mueck-ghost-t07445>, Sito della Tate Modern, informazioni sull'artista Ron Mueck (ultima consultazione il 24 Giugno 2020).

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny>, sito della Tate Liverpool, informazioni sulla mostra di *Mike Kelley The Uncanny* (ultima consultazione il 24 Giugno 2020).

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mike-kelley-uncanny/mike-kelley-uncanny-room-guide-uncanny>, sito della Tate Liverpool, guida alle opere della mostra *Mike Kelley The Uncanny* (ultima consultazione il 24 Giugno 2020).