

# INDICE

INTRODUZIONE:	2
CAPITOLO I: LA HYBRIS TRA MONDO ANTICO E MONDO CONTEMPORANEO	
1.1 Visione razionalistica della <i>hybris</i>	6
1.2 Visione mitologica della <i>hybris</i>	12
CAPITOLO II: IBRIDI ANTICHI E CONTEMPORANEI A CONFRONTO	
2.1 La chimera	16
2.2 La sfinge	25
2.3 La sirena	34
2.4 Il minotauro	50
2.5 Il satiro	63
CAPITOLO III: IL RUOLO DELL'IBRIDO	
3.1 La <i>hybris</i> prometeica	87
3.2 L'incompletezza umana	89
3.3 L'ibrido e l'alterità	94
3.4 Le nuove tendenze artistiche	99
CONCLUSIONE	109
BIBLIOGRAFIA	113
SITOGRAFIA	122



## INTRODUZIONE

Il mio lavoro di tesi prende in esame la figura dell'ibrido e il concetto di *hybris*, che nasce presso gli antichi greci, diventando un topos ricorrente nella letteratura greca -in particolare della tragedia- e nell'arte della ceramica e della pittura vascolare o muraria. Suddetto concetto non si è disperso nel corso dei secoli, bensì trasformato adattandosi ai cambiamenti culturali e sociali e divenendo una componente inalienabile dei nostri giorni.

La scelta di analizzare e comparare l'ibrido antico a quello contemporaneo nasce dall'interesse che nutro per il mondo, la cultura e l'arte antica; l'opportunità di poterlo approfondire e studiare deriva dalla mia partecipazione al corso di Storia dell'arte contemporanea comparata nel quale è stato preso in esame, tra i molteplici argomenti, la figura dell'ibrido. Al termine del corso mi sono chiesta: chi sono gli ibridi oggi? Chi viene considerato portatore di *hybris*? Chi può essere definito ibrido e chi no? Chi si è assunto il ruolo di demiurgo nel XXI secolo?

Rispondere a queste domande implica l'utilizzo di una logica binoculare che permette di cogliere le differenze e le somiglianze dei due periodi storici e in particolare il contesto entro il quale si muovevano gli antichi e quello entro il quale ci muoviamo oggi, con lo scopo di intraprendere un'indagine sulla trasformazione della figura dell'ibrido, mutata in base allo sviluppo e al cambiamento di scenari culturali, sociali, teorici e tecnologici.

Dopo un'attenta analisi delle fonti, dunque, ho articolato la tesi in tre capitoli: nel primo mi occuperò del concetto di *hybris* tra mondo antico e mondo contemporaneo, delineando etimologicamente e concettualmente la *hybris* e prendendo in esame la visione mitologica e razionalistica della figura dell'ibrido e quindi le varie correnti di pensiero che ne sono derivate.

Il secondo capitolo sarà il cuore del mio elaborato, nel quale presenterò 'la storia' e l'evoluzione di cinque ibridi: la chimera, la sfinge, la sirena, il minotauro e il satiro, che

ritengo essere tra i più idonei per questo confronto antico/contemporaneo e che hanno vissuto uno sviluppo e una ridefinizione straordinaria all'interno di ogni cambiamento sociale e culturale.

Nel terzo ed ultimo capitolo mi concentrerò sul ruolo dell'ibrido, soffermandomi sulla trasformazione che ha subito, sino a divenire non solo soggetto delle nuove tendenze artistiche ma anche biologiche e tecnologiche, introducendo l'ibrido nell'era *Post Human*.

# CAPITOLO I

## LA *HYBRIS* TRA MONDO ANTICO E MONDO CONTEMPORANEO

Il termine *hybris* deriva dal greco antico e viene tradotto come tracotanza in riferimento a un atteggiamento violento e vanaglorioso di una creatura nei confronti dei giusti valori, con conseguente rottura degli equilibri.

Secondo una definizione contemporanea fornitaci da Nicola Abbagnano, con questo termine:

I Greci intesero una qualsiasi violazione della norma della misura cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità e con l'ordine delle cose<sup>1</sup>.

Nell'antica Grecia «la *hybris*, la dismisura, l'abbandono all'orgoglio, agli eccessi sessuali, alle pulsioni criminali»<sup>2</sup> erano giudicati una grande colpa, della quale le creature mostruose erano espressione. Non è una coincidenza se il termine *monstrum* derivi dal verbo latino *monere*, che tradotto significa 'punire e correggere'<sup>3</sup> e soprattutto 'avvertire, mettere in guardia, prevenire'.

Secondo Jean Clair<sup>4</sup>, il *monstrum* rientra nel campo della fantasmagoria poiché viene inteso come un prodigio e -riprendendo l'etimologia- un avvertimento dettato dagli dèi.

---

<sup>1</sup> Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet, 1998.

<sup>2</sup> Jean Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi Editore, 2015, p. 144.

<sup>3</sup> Carlo Cantaluppi, *Una figura dell'efficacia filosofica: la *hybris**, in «Nóema», n.1, 2010, p.3.

<sup>4</sup> Jean Clair è lo pseudonimo di Gérard Regnier, nato a Parigi nel 1940, è uno scrittore, curatore e storico dell'arte.

Egli sostiene anche che in «maniera inattesa e apparentemente contraddittoria»<sup>5</sup> *monere* significa anche ‘conservare la traccia, il ricordo’, rapportandolo così ad un’altra locuzione latina, il sostantivo *monumentum*. Il monumento e il mostro, dunque, hanno in comune -secondo lo storico- un passato mitico che deve essere preservato ma dal quale bisogna anche cautelarsi.

Nella maggior parte dei miti e racconti popolari, i mostri sono nascosti in ‘monumenti’ come tombe o segrete e, quando si mostrano, impressionano per il loro aspetto, provocando reazioni da parte di chi li guarda che oscillano tra terrore e fascino. Stessa cosa si può dire dei tempi più recenti: in particolar modo, la presenza nel mondo dell’arte di forme biologiche, nel quale gli artisti personificano o danno origine a ibridi traendo spunto da osservazioni scientifiche e fantasie formali, diventando altrettanto singolari come i mostri del passato, che lui ripartisce in: giganti, omuncoli e acefali<sup>6</sup> e quindi manifestazione della *hybris* della modernità.

A conferma della relazione tra ibrido e mostro, Carlo Cantaluppi sostiene che il mostro può manifestarsi in quattro modi differenti: il deforme, quindi un cambiamento del proprio aspetto fisico letteralmente ‘fuori dalla forma’; l’informe, quindi l’irricoscibilità morfologica; la chimera, ossia l’unione di parti del corpo di animali differenti; e, infine, l’ibrido, cioè il risultato intermedio dell’accoppiamento di generanti dissimili<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Clair, *Hybris*, cit., p.11.

<sup>6</sup> Jean Clair nel suo scritto si sofferma su queste tre figure -presenti in tutte le epoche artistiche-, perchè ritiene che possano essere figure direttrici durante la nostra epoca, la quale prolifera di nuove forme.

Ivi p.12.

<sup>7</sup> Cantaluppi, *Una figura dell’efficacia filosofica: la hybris*, cit., p.6.

## 1.1 Visione razionalistica della *hybris*

Le opere di Aristotele<sup>8</sup> costituiscono un punto di partenza ideale per il pensiero razionalistico poiché enucleano la definizione più completa di *hybris*, evidenziando nella loro retorica il concetto nel suo insieme. Nel *Libro II di Retorica*, Aristotele, parlando delle emozioni, sostiene che esse alterino l'opinione e il comportamento degli uomini essendo capaci di modificare i giudizi in base al dolore o al piacere che recano<sup>9</sup>.

Nell'opera si sofferma prevalentemente sulla rabbia con l'intento di spiegare le situazioni che la fanno scaturire, arrivando alla conclusione che essa non è un sentimento fine a se stesso ma tende a trasformarsi in tre tipi di offese: il disprezzo per qualcosa o qualcuno, il dispetto o la ripicca e la *hybris*.

Il filosofo riesce a collegare efficacemente quest'ultima alla vendetta e al disonore affermando che:

Chi usa tracotanza, disprezza, giacché la tracotanza consiste nel compiere e nel dire cose per le quali vi è vergogna per chi le patisce, non perché a se stessi provenga qualcosa di diverso da ciò che si verifica, ma per provare piacere. Infatti, coloro che contraccambiano non usano tracotanza, ma si vendicano. Causa del piacere per

---

<sup>8</sup> Aristotele è stato il primo nel mondo antico occidentale ad adottare per le sue ricerche un sistema filosofico-scientifico. Fondamentalmente ha avuto l'intuito di collegare e articolare in una serie di discipline nozioni tanto scientifiche quanto filosofiche.

Molte tra queste discipline portano ancora oggi lo stesso nome, tra le quali: la logica, la fisica (che per Aristotele comprende lo studio sia della natura celeste che terrestre), la psicologia, la metafisica, l'etica e la retorica. Quest'ultima acquista lo 'status di tecnica' poiché si avvale di un metodo e di strumenti di ricerca di tipo logico. Il fine del discorso retorico è quello di provocare reazioni emotive agli ascoltatori, infatti l'analisi maggiore che Aristotele compie in questo contesto è quella che si riferisce alle passioni del cittadino.

Cfr. Silvia Gastaldi, *Aristotele, Retorica, introduzione, traduzione e commento di Silvia Gastaldi*, Roma, Carocci editore, 2014.

Cfr. Selene Iris Siddhartha Brumana, *Aristotele, Retorica, introduzione, traduzione e commento di Silvia Gastaldi*, in «Universa. Recensioni di filosofia», vol. 5, n.2, 2014, pp. 12-16.

<sup>9</sup> Eugene Garver, *Aristotle's "Rhetoric" as a Work of Philosophy*, in «Philosophy & Rhetoric», Vol. 19, 1986, pp. 1-22.

coloro che usano tracotanza è che essi pensano di eccellere maggiormente agendo male<sup>10</sup>.

Nick Fisher<sup>11</sup> indica questa definizione come la più:

Precise, full and complex, and accounts more than adequately for Aristotle's use of the term [...] and further that it does provide the soundest available base for the analysis of *hybris* in almost all types of Greek literature<sup>12</sup>.

Considerando, quindi, la definizione di Aristotele come la migliore fra tutte, intendo partire da questa e sviluppare un'indagine generale in risposta a una delle domande più comuni, sia in epoca antica che contemporanea: che genere di cose fa un uomo che pecca di *hybris*?

Nell'antica Grecia, attraverso le fonti storiche si deduce chi veniva tacciato di essere peccatore e portatore di *hybris* e perché; ad esempio, Omero accusa l'ingordigia dei proci, che banchettano a spese del loro re assente, consumando una quantità eccessiva di cibo a discapito dei greci più poveri che morivano di fame, il tutto andando contro la consuetudine greca di non sprecare cibo e di aiutare il più debole.

Erodoto<sup>13</sup> accusa la lussuria, la violenza e la razzia dei Pelasgi nei confronti degli Ateniesi e delle loro figlie. Anche il male fisico, che sia suicidio od omicidio, e il combattimento sono portatori di *hybris*; ancora Erodoto ne fa un esempio, riportando il dibattito

---

<sup>10</sup> Aristotele, *Libro II di Retorica*, 1378b 23 - 35, *Retorica e poetica di Aristotele*, [IV secolo a.C.], Torino, Unione tipografico - Editrice Torinese, trad.it a cura di Marcello Zanetta, 2004.

<sup>11</sup> Nick Fischer è un professore dell'Università di Cardiff, concentra i suoi studi sul diritto e la letteratura antica, precisamente dal tempo di Omero a quello di Aristotele. Approfondendo la figura dell'ibrido lo definisce come la deliberata infiltrazione di disonore e vergogna negli esseri umani.

Cfr. Nick R. E. Fisher, *Hybris: A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, England, Aris and Phillips Ltd, 1992, p. 9.

<sup>12</sup> Ivi, p. 9.

<sup>13</sup> Erodoto, *Storie III*, vv. 2-80. *Erodoto: Storie*. Tomo II [III secolo a.C.], Milano, Mondadori, trad.it a cura di Alberto Mattioli, 1958.



to di tre leader persiani sulla migliore forma di governo: due di loro esprimono contrarietà all'utilizzo della tirannia, poiché hanno vissuto quella del re Cambise, definito peccatore di *hybris* a causa del suo modo di accusare a morte chiunque e senza alcun processo.

La *hybris* si mostra anche nell'atto di rubare o di privare qualcuno di un privilegio o di un pregio che si è meritato; un famosissimo esempio tratto dall'Iliade racconta di Agamennone che priva Achille della bella ancella Briseide; quest'ultimo, che crede di meritarsela dopo la sua prodezza in battaglia, assieme ad Atena chiama l'azione fatta dal re *hybris*.

Il più classico dei peccati risulta essere la disobbedienza e la mancanza di rispetto nei confronti degli dèi<sup>14</sup>. Sempre considerata da un punto di vista razionalistico è evidente, anche, come i greci parlino e accusino di *hybris* soggetti non umani: piante, forze naturali ma soprattutto animali, i quali commettono *hybris* a causa del loro comportamento indisciplinato e imprevedibile che viene risolto con la castrazione. Secondo la tradizione dell'epoca, la castrazione può determinare lo stesso risultato anche qualora operata sugli umani, soprattutto su coloro che «the more they have their needs fully met, the more hybriatic they become»<sup>15</sup>. In effetti, nel mondo antico:

Non esiste la categoria di "animale" come biologicamente opposto all'uomo, dal momento che fra l'uomo e quello che noi potremmo chiamare 'animale' esiste una vera e propria omogeneità e contiguità ontologica<sup>16</sup>.

Al contrario, animale e uomo erano dunque posti sullo stesso piano.

Parlando di ibridazioni e rimanendo nella sfera del razionalistico, Aristotele in un altro suo scritto, il *De generazione animalium*, parla dei *teras*, esseri portatori di instabilità a

---

<sup>14</sup> Douglas MacDowell, *Hybrids' in Athens*, in «Greece & Rome», vol. 23, n.1, 1976, pp. 3-14.

<sup>15</sup> Fisher, *Hybris*, cit., p. 119.

<sup>16</sup> Pietro Li Causi, *Generazione di ibridi, generazione di donne. Costruzioni dell'umano in Aristotele e Galeno (e Palefato)*, in «Storia delle donne», vol. 1, 2005, pp. 89-114.

causa del loro aspetto. I dizionari contemporanei hanno tradotto questo termine con: ‘segno divino, nascita mostruosa’<sup>17</sup>, mentre il filosofo li descrive come dei fenomeni che vengono tramandati, sottolineando l’impossibilità della nascita di un neonato con la testa di bue o viceversa un vitello con la testa di un bambino:

Ed è impossibile che ciascuno di questi esseri nasca in maniera difforme rispetto al tempo che è il suo proprio. Questa è la prima categoria utilizzata per definire gli esseri mostruosi; l’altra consiste nell’aver una conformazione multipla: nascere con molti piedi o molte teste [...]. Il principio di spiegazione è molto vicino e, in un certo modo, assai simile, perché anche la mostruosità è una sorta di menomazione<sup>18</sup>.

Egli, quindi, parla di due tipi di *teras*: alcuni hanno l’aspetto di incroci di vari animali, altri sono composti da un eccesso o difetto di parti; ad ogni modo è importante precisare che entrambe sono viste dal filosofo come menomazioni biologiche e non come ‘fatti inspiegabili’.

Diego Lanza<sup>19</sup>, interpretando questa opera, parla di Aristotele come colui che è stato autore di un «grande e articolato edificio scientifico e di una riflessione epistemologica [...] e metodologica che accompagna assiduamente la sua opera scientifica»<sup>20</sup>.

Aristotele fa quindi perdere del tutto al termine *teras* l’accezione mitologica per intro-

---

<sup>17</sup> Pietro Li Causi, *Mostri propriamente detti e creature paradoxa. Un tentativo di classificazione*, in *Monstra: costruzione e percezione delle Entità ibride e mostruose nel mediterraneo antico*, a cura di Igor Baglioni, vol. II, Roma, Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., 2013, pp. 53-64.

<sup>18</sup> Aristotele, *De generatione animalium*, vv. 769b 13–25, *Aristotele, la vita e ricerche sugli animali* [323 a.C.], Milano, Giunti Editore, trad.it a cura di Diego Lanza e Mario Vegetti, 2018.

<sup>19</sup> Diego Lanza è stato uno studioso della Grecia antica e professore dell’Università degli Studi di Pavia. Durante la sua carriera si è occupato di vari campi della letteratura greca, di grande rilevanza sono i suoi studi per gli scritti biologici di Aristotele che compie in collaborazione con Mario Vegetti.

Cfr. Diego Lanza: <https://www.lormaeditore.it/autori/150> ( giugno 2019)

<sup>20</sup> Diego Lanza, Mario Vegetti, *Opere Biologiche di Aristotele*, Torino, Utet, 1971, p. 442.

durla in un lessico biologico, occultando così la precedente funzione della parola.

L'intenzione che ha Aristotele è quella di contraddire le storie della tradizione greca, abbandonando l'idea del mito (nonché dei mostri favolosi che lo caratterizzavano e che venivano raffigurati nei vasi o nella statuaria) e razionalizzando gli eventi attraverso la genetica, sostituendo la biologia all'azione degli dèi.

Quindi, ritornando agli ibridi uomo-animale, come afferma Li Causi sarebbero «frutto di processi comunicativi distorti»<sup>21</sup> derivanti da una tradizione teratologica che ha tramandato accoppiamenti di uomini e animali, ma in realtà essi non sarebbero altro che il frutto di metafore che sono divenute vere identità.

Aristotele, dunque, consapevole del fatto che la natura non sempre opera secondo una logica, prende in considerazione il centauro come prototipo di ibrido uomo-animale dimostrandosi inflessibile:

Relativamente ai limiti della taglia e dei tempi di gestazione individuati per la riproduzione interspecifica, [...]: i centauri, e più in generale gli ibridi di uomo e di animale, non possono esistere, e se qualcuno ne parla, in realtà ne sta parlando per analogie prese alla lettera.<sup>22</sup>

Il centauro non viene più considerato come un problema di storia naturale ma diventa un 'pettegolezzo' che disturba la comunicazione tra gli uomini; quello che risulta certo è che questi ultimi e gli animali hanno in comune il tratto della riproduzione<sup>23</sup>, «tuttavia l'uomo non può generare in comune con gli altri animali»<sup>24</sup> dal momento che lo Stagirita definisce l'uomo come l'animale che non genera e non si accoppia con specie diverse dalla sua.

Lo studio concreto della teratologia avvenne agli inizi del XIX secolo a conferma delle 'teorie scientifiche' del filosofo dell'antica Grecia; furono gli studi di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e del figlio Isidore che permisero di definire «uno statuto autonomo rela-

---

<sup>21</sup> Pietro Li Causi, *Mostri propriamente detti e creature paradoxa*, cit., p. 58.

<sup>22</sup> Pietro Li Causi, *Generazione di ibridi, generazione di donne*, cit., pp. 89-114.

<sup>23</sup> Cfr. Pietro Li Causi, *Animali nel mondo antico*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 28-64.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

tivamente alla scienza delle mostruosità»<sup>25</sup> dotandola di teorie specifiche e di un metodo di indagine<sup>26</sup>. Geoffrey Saint-Hilaire evidenzia nella sua teoria come i mostri si siano guadagnati all'interno di scenari sociali un posto «che li sottrae per sempre ai ripetuti assalti di una cultura [...] che ha lungamente goduto dei doni della fantasia e del mito»<sup>27</sup>.

La loro non deve essere ritenuta come una teoria conclusiva sulle formazioni anomale e mostruose ma come un traguardo per una specifica metodologia teratologica. L'ibrido, il mostro, 'l'altro', sempre enigmatici e colpevolizzanti vengono dunque visti come una realtà culturale che trapassa continuamente con le sue caratteristiche e cornici di riferimento da uno spazio di sapere ad un altro.

Saint-Hilaire fondamentalmente voleva dare al mostro, e quindi all'ibrido, un posto in seno alle cose della natura e, come Aristotele, spiegare la devianza in termini biologici, sottomettendo il mostro alle stesse leggi degli altri esseri viventi.

Quindi, per ricostruire storicamente l'idea che si aveva degli ibridi e mostri del passato il suggerimento della maggior parte di coloro che si cimentavano negli studi era di:

Seguire i mostri dal loro uscire dal mito, dalla magia, dalla demonologia, dall'astrologia, dalle scritture fantastiche di viaggiatori ed etnologi e divenire proprietà, fra '600 e '700, di una cultura laicizzante, sino alle soglie di importanti traguardi raggiunti dalle scienze della vita e della biologia<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Marco Stupazzoni, *Maddalena Mazzout-Mis, Oltre la teratologia*, «Studi Francesi», vol. 175, n. 59, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 1-2.

<sup>26</sup> Geoffroy Saint-Hilaire presentò all'Accademia delle scienze di Parigi ciò che lui definì un "mostro umano", che scovò a Hermopoli, in una sepoltura egizia riservata agli animali sacri. In quel tempo aveva già espresso la sua teoria sulle anomalie di esseri acefali ma ciò che lo affascino, come storico della civiltà, fu che gli Egizi elevavano a rango di animali sacri gli esseri umani mostruosi.

<sup>27</sup> Franco Crispini, *La storia dei mostri dalla "cultura dei prodigi" al "sapere illuminista"*, in «rivista Critica di Storia della Filosofia», Vol. 38, n. 4, 20-07-2018, pp. 387-408.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

## 1.2 Visione mitologica della *hybris*

Prendendo in considerazione la versione mitologica, invece, il mondo greco viene descritto come ordinato, in cui ogni cosa esistente ha il proprio posto, mentre ciò che non rientra in una classe prestabilita ed è causa di confusione ricade nella categoria di mostruoso e ibrido. La psicologa Mary Midgley ha spiegato come:

Sia tipico dell'uomo scaricare sull'animale (o anche sullo straniero) le componenti inaccettabili della propria personalità, al fine di costruire un'immagine assolutamente positiva di sé e giustificare le proprie ritorsioni su quello che viene percepito come altro<sup>29</sup>.

Dal canto loro i mostri e gli ibridi «non sono un mutamento ma una mescolanza [...] per manipolazione degli dèi o per orridi connubi extraumani»<sup>30</sup>; tale mescolanza non si riferisce esclusivamente alla forma esteriore ma alla 'sostanza', in senso genetico e caratteriale. Gli ibridi possono essere estremamente grandi, inquietanti o crudeli, possono derivare da contaminazioni di diverse forme di esistenza: tra più animali o tra uomo e animale, arrivando a superare i confini tra maschio e femmina, mortale e immortale.

Diversamente dalla metamorfosi che presuppone un cambiamento totale da una natura a un'altra provocando meno disappunto e timore, l'ibrido viene sempre riconosciuto, poiché conserva le sue caratteristiche iniziali nonostante ne assuma di nuove in base alle specie innestate, portando a riconoscere subito -a chi li osserva- i tratti di entrambe le nature. Nella società gli ibridi interpretano vari ruoli: possono essere dei prodigi da interpretare, delle perversioni che intaccano i giusti valori della società, o dei segni mandati dagli dèi. Anche questi ultimi possono assumere sembianze ibride: solitamente si trasformano per raggiungere un obiettivo, interferendo nel mondo degli uomini e -una

---

<sup>29</sup> Mary Midgley, *Perché gli animali - una visione più umana dei nostri rapporti con le altre specie*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 57.

<sup>30</sup> Gabriella Guarnino, *L'animale e l'ibrido nella cultura e letteratura, prospettive teoriche dai greci a Dante*, Roma, Aracne, 2013, p. 9.

volta svolta la loro missione- riacquistando il loro aspetto, diversamente dagli uomini la cui trasformazione è perpetua.

La figura mitologica che ha forma di animale prende il nome di teriomorfo, derivando da *therion* «nel suo valore affiliativo e ibridativo»<sup>31</sup>. Il teriomorfo evidenzia quanto sia complicato il rapporto che intercorre tra uomo e animale poiché il primo è solito dimenticare la parte umana del proprio ‘io’ diventando una creatura mostruosa e deforme ma anche potente e soprannaturale. Questa duplicità permette all’ibrido di essere «sia un emarginato che un essere superiore, [...] un simbolo dell’alterità, dell’enigma, della violenza, del pericolo, del mostro, della mutazione»<sup>32</sup>.

Il teriomorfo ha da sempre popolato la nostra Terra: ancora nel 1900 si credeva che su Marte esistessero i Marziani: come gli ibridi descritti dagli antichi, che vivevano in altri mondi rispetto a quello umano, così lo era per gli alieni, siti in luoghi dove le tecnologie non potevano raggiungerli. Altresì non dobbiamo dimenticare che prima delle ricerche e scoperte scientifiche anche i dinosauri per l’immaginario collettivo non erano considerati come i più grandi mammiferi della preistoria, ma i loro resti erano associati ai corpi di eroi o personaggi mostruosi del mito<sup>33</sup>; così come gli animali esotici tra il 1600 e il 1700 in Europa conosciuti nel mondo occidentale attraverso i disegni di curiosi viaggiatori e ricercatori.

L’esperienza non diretta che gli antichi facevano delle bestie era avvalorata dalla scrittura e dall’ascolto e «per rendere una vaga idea dell’ignoto era necessario fare ricorso -

---

<sup>31</sup> Karin Andersen, *Il teriomorfo nella cultura* in Marchesini Roberto, Andersen Karin, *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Bologna, Hybris, 2003, p. 35.

<sup>32</sup> Emanuele Bellini, *L’orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull’immaginazione del limite*, Napoli, Scriptaweb, 2007, p. 265.

<sup>33</sup> Un aneddoto risale alla città di Samo, dove vennero rinvenute grandi ossa che da alcuni furono scambiate per i resti della battaglia tra le Amazzoni e Dioniso, altri le attribuirono alle Neradi finite sulla Terra attraverso una voragine, che aprirono a causa delle loro stesse urla.

Cfr. Adriese Mayor, *The first fossil Hunters. Paleontology in Greek and Roman Times*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p.54.

per mezzo di similitudini- ai tratti di altri animali>><sup>34</sup>; molto spesso lo scrittore per destare meraviglia nel lettore ostentava queste similitudini tanto da trasformare la descrizione di una tigre<sup>35</sup> o di una giraffa in quella di una bestia del passato mitico<sup>36</sup>.

Gli ibridi sono stati rappresentati quindi sin dai tempi preistorici, ma sono i greci e successivamente i romani a conservare una serie di figure mitologiche che sono giunte fino a noi: la chimera, la sfinge, la sirena, il centauro, il minotauro e il satiro sono tra queste, definibili prototipi eclatanti <<della violazione dell'ordine naturale>><sup>37</sup>, ragioni per cui saranno gli ibridi che analizzerò nel capitolo che segue.

---

<sup>34</sup> Cfr. Pietro Li Causi, *Animali nel mondo antico*, cit., p. 212.

<sup>35</sup> Si pensi ad esempio che la triplice fila di denti descritta da Pausania quando parla del Manticora (una creatura mitica, simile alla chimera, con testa umana, corpo leonino e coda di scorpione) riportava alla mente, del lettore antico, la triplice fila dei denti di Cariddi, il mostro marino della tradizione greca citato anche nell'Odissea. Ma ad oggi, si comprende chiaramente che la descrizione si riferiva ad una "semplice" tigre.

Cfr. Pietro Li Causi, *Sulle tracce del manticora. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma*, Palermo, Palumbo, 2003, p. 275.

Cfr. Pausania, *Libro IX 21, 4. Pausania. Periegesi della Grecia*, libro IX 21, 4 [II secolo d.C.], *Descrizione della Grecia di Pausania: nuovamente dal testo greco*, Roma, Vincenzo Poggioli Stampatore, trad. it a cura di Antonio Nibby, 1871.

<sup>36</sup> Cfr. Pietro Li Causi, *Animali nel mondo antico*, cit., pp. 213-214.

<sup>37</sup> Karin Andersen, *Il teriomorfo nella cultura*, cit., p. 230.

## CAPITOLO II:

### IBRIDI ANTICHI E CONTEMPORANEI A CONFRONTO

L'iconografia dell'ibrido può suscitare tanto sbigottimento quanto orrore essendo una creatura leggendaria molto più 'potente' di quelle esistenti in Terra e ha sempre trovato un terreno fertile nell'immaginario dell'uomo. Difatti ci sono un buon numero di rappresentazioni preistoriche in grotte o caverne di figure con volti umani ma corpi di animali<sup>38</sup>, alcuni di loro sono giunti sino alla nostra era, pullulante di ibridi, che ritroviamo costantemente nei film, video, fumetti o videogiochi, e che riprendono non solo l'iconografia dei tempi passati ma vengono arricchiti da invenzioni di cibernetica<sup>39</sup>.

L'ibrido è una giustapposizione di diversi elementi che segnano sempre un passaggio, da una forma data, esistente in natura, ad un'altra che 'contamina' la prima.

Esso nelle antiche raffigurazioni è per lo più rappresentato come un incrocio tra uomo e animale -pensiamo al centauro o al satiro-, o tra varie specie di animali -pensiamo alla

---

<sup>38</sup> Il periodo preistorico offre già delle testimonianze di prime figure ibride, scoperte circa nel 1940, nelle grotte affrescate di Lascaux e di Trois Frères ad Ariège. In queste sono rappresentate figure umane con testa di uccello e figure umane con orecchie e corvo di cervo, volto di uccello e coda di cavallo. La prima potrebbe essere un simbolo inerente al culto dei morti, il secondo ad uno sciamano che ha il ruolo di svolgere riti propiziatori.

Cfr. Interpretazione dell'arte parietale: [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1469443194969\\_13\\_-\\_Marconi\\_Bovio\\_61](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1469443194969_13_-_Marconi_Bovio_61) (luglio 2019).

Cfr. Lascaux: un viaggio alle origini dell'uomo: <https://www.lascaux.fr/it/contenu/47-lascaux-un-viaggio-alle-origini-delluomo> (luglio 2019).

Cfr. Lo Stregone di Trois Frères: <https://cortedeimostri.wordpress.com/2015/05/01/lo-stregone-di-trois-freres/> (luglio 2019).

<sup>39</sup> Sigfried Giedion, *Le origini dell'arte*, Milano, Feltrinelli editore, 1965, pp. 500 -526.



chimera-, ed il fatto che tendenzialmente fosse visto come un prodigio, la combinazione delle sue parti erano sommate aritmeticamente, con un giusto equilibrio di volumi e spazi. Gli ibridi contemporanei, invece, sono qualcosa di completamente diverso, sono delle masse che si compenetrano e si informano le une nelle altre.

Condurre un'indagine sulla rappresentazione dell'ibrido ci induce anche a studiare e riconoscere il cambiamento di scenari culturali, sociali e tecnologici capaci di mutare i processi simbolici che vengono attivati e contestualizzati così come la natura stessa degli ibridi.

## 2.1 La chimera

Nella mitologia classica, la discendenza di Echidna, mostruosa donna con la parte inferiore del corpo serpentiforme e di Tifeo, costituisce un ricco repertorio di ibridi a cominciare dalla chimera. Essa è tra gli ibridi più conosciuti, la sua fama discende da un mito che risale a epoche remote ed è sopravvissuto nei secoli, assumendo forme diverse e che ancora sopravvive e si evolve incarnando la mitologia contemporanea.

Nonostante le descrizioni alle volte variano, si racconta che aveva il corpo di leone e delle fauci dalle quali sputava fuoco, la testa di una capra sulla schiena e una coda terminante con una testa di serpente, il quale era capace di mordere mortalmente.

Le chimere di cui parlano gli antichi e quelle del mondo contemporaneo non sono più la stessa cosa<sup>40</sup>: quelle di epoche passate sono nate attraverso delle proiezioni fantastiche, descritte come esseri aggressivi e ostili nei riguardi dell'uomo, tanto da devastare i suoi villaggi; motivo per il quale Bellerofonte, eroe descritto da Omero<sup>41</sup>, la trafisse mortalmente con la punta della sua lancia.

Dal VII secolo a.C. la figura di Bellerofonte viene rappresentata sia su vasi che ri-

---

<sup>40</sup> Cfr. Pietro Li Causi, *Generazione di ibridi, generazione di donne*, cit., pp. 89-114.

<sup>41</sup> Omero, *Iliade*, Canto VI, vv. 223-225, *Iliade di Omero*. Tomo II [VI secolo a.C.] Bologna, Clueb, trad. it a cura di Arnaldo Bruni, Vincenzo Monti, 2000.

lievi, in epoca medievale anche su mosaici e in pittura, e in epoca romana sui sarcofagi: il combattimento tra la chimera e Bellerofonte era il punto focale e in arte tardo romana viene ripresa in chiave cristiana, come simbolo della lotta tra il bene e il male.

Nei bestiari medievali, la vocazione chimerica aveva l'intento di esprimere la voglia di conoscenza dell'uomo di quel tempo, che attribuiva morfologie parossistiche e innessi fantasiosi alle specie animali. Con l'avvento dell'illuminismo la rappresentazione della chimera ha iniziato ad essere contrastata dalla realtà del tempo e si assiste così ad una 'raccolta' di morfologie chimeriche che avevano l'obiettivo di stabilire un ordine all'immaginazione umana. Nell'arte moderna, invece, la chimera è illustrata sporadicamente: uno schizzo a olio di Rubens del 1634 e un affresco di Gian Battista Tiepolo - visibile a Venezia a Palazzo Sardi-<sup>42</sup> sono tra le raffigurazioni più significative.

Tra il XX e XXI secolo si è giunti ad un'evoluzione nella quale «quanto più il concreto si afferma sulla fantasia, tanto più la chimera viene ricacciata negli angoli remoti dell'inconscio»<sup>43</sup> ma questo non ha fermato alcuni artisti contemporanei a 'servirsi' della chimera e renderla soggetto della propria arte.

La più bella rappresentazione della chimera risale al V secolo a.C., una scultura in bronzo divenuta subito modello di riferimento per tutte le epoche successive ed oggi esposta nel Museo archeologico nazionale di Firenze. Essa in epoca moderna fu ripresa negli anni '30 del Novecento dal famoso artista Arturo Martini con il solo intento di renderle omaggio, per la sua bellezza ed importanza storica, privandola della testa di capra sul dorso<sup>44</sup>.

Sempre a Firenze, una chimera è oggi collocata nel Giardino della Gherardesca, pro-

---

<sup>42</sup> Eric Moormann, Wilfried Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di Elisa Tetamo, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 160-161.

<sup>43</sup> Roberto Marchesini, *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 139.

<sup>44</sup> Cfr. Museo Archeologico Nazionale di Firenze, *Dell'attualità della chimera*, «Museo Archeologico Nazionale di Firenze», 18-07-2014, p. 5.

prio vicino il Museo Archeologico, realizzata dall'artista Dario Tironi<sup>45</sup> nel 2014 ed esposta alla mostra *Dialogue*<sup>46</sup>, insieme ad altre sue opere, nella *Galleria Frilli*.

La sua 'cyber chimera' è un omaggio all'arte antica ma nel contempo una denuncia al consumismo e alla artificiosità del repertorio materico figlio della Rivoluzione industriale, dello spreco e del progresso. Difatti lui dà nuova forma agli scarti rendendoli parte di un'opera d'arte, quindi facendogli acquisire nuovamente valore:

Un valore intrinseco in quanto prodotto tangibile della nostra società e gli oggetti, caricati di simbolismi e reminiscenze, acquistano la capacità di descrivere l'identità culturale e il gusto estetico ma anche, proprio in virtù della loro obsolescenza, i futili desideri ed i bisogni indotti<sup>47</sup>.

Egli riprende completamente la postura dell'ibrido originale antico ma la compone di una base strutturale in ferro su cui assembla vari oggetti di uso quotidiano, dal phone che sostituisce la testa della capra sul suo dorso, all'aspirapolvere, al lettore cd. I pezzi assumono un'omogeneità quasi edonistica ma considerati separatamente, per quelli che sono, raccontano la storia di una produzione seriale e spersonalizzata.

---

<sup>45</sup> Dario Tironi è nato a Bergamo nel 1980 e si è laureato all'Accademia di Belle Arti di Brera. Egli basa la sua ricerca artistica su temi e problematiche che contrassegnano la nostra era, tra le quali l'ecologia e le conseguenze dell'azione dell'uomo sull'ambiente, coinvolto in un sistema capitalistico e consumista.

La sua pratica artistica, invece, prevede l'utilizzo di diversi media, servendosi di un gran numero di materiali eterogenei: oggetti di uso quotidiano e prodotti di massa, spesso materiali di scarto come giocattoli, soprammobili, elettrodomestici.

Cfr: <https://dariatironi.com> (maggio 2019).

<sup>46</sup> Frilli Gallery, Sculpture Art Studio in Florence since 1860, Catalogo: <http://www.frilligallery.com/it/catalogue/index.php> (maggio 2019).

<sup>47</sup> Dario Tironi: <http://www.gare82.net/artisti/dario-tironi> (agosto 2019).

Un'altra chimera rivisitata è stata realizzata dall'artista Patrick Alò<sup>48</sup>, definito un «novello Efesto»<sup>49</sup> che si scopre scultore dopo aver trasformato fabbriche abbandonate e vecchi capannoni in accoglienti centri sociali. In questo contesto incontra la compagnia *Mutoid Waste Company*, gruppo di artisti di ispirazione punk, conosciuti in Europa e non solo per aver costruito mostri meccanici ed installazioni dinamiche. Alò comprende come i materiali di scarto trovati in questi luoghi postindustriali possono essere i promotori della sua vena artistica e poetica. Apprende la tecnica e decide di non seguire le suggestioni cyberpunk ma dà espressione a creature fantastiche che derivano oltre che dalla sua immaginazione anche dalla sua cultura classica, dalla quale:

Trova i soggetti più interessanti per la sua espressione ed in particolar modo nelle metamorfosi: gli assemblati uomo-animale, gli ibridi e le mutazioni evocano ai suoi occhi [...] la potenza immaginifica della natura che nell'incessante causale ricerca rinnova la creazione, e trovano la loro sintesi migliore nell'essere rappresentati dalla fusione di oggetti con origini diverse<sup>50</sup>.

Dunque, raccoglie i frammenti della nostra civiltà consumistica, i materiali tecnologici di scarto del nostro secolo e gli ridà nuova vita, così carcasse di automobili, bulloni, utensili e molle in disuso vengono da lui manipolati e trasformati in “simboli del mito”. In particolare la sua chimera è più slanciata, nervosa ed aerodinamica di quella etrusca

---

<sup>48</sup> Patrick Alò è nato a Roma nel 1975 e ha compiuto i suoi studi nella medesima città. La mitologia greca è la fonte dalla quale trae maggiore spunto per la sua ricerca e pratica artistica, la quale si fonda sull'aggregazione e fusione di materiali poveri o riciclati del XXI secolo. Dal 1999 espone a mostre personali e collettive tra le quali la 54° Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - Padiglione Lazio; Rifiuti eccellenti Chiostro degli Agostiniani (Bracciano, 2008); La femme muse et modèle Biennale di scultura (Nizza, 2008); La materia ri-nata, (Galleria GARD, 2008).  
Cfr. <http://www.patrickalo.com/about.html> (agosto 2019).

<sup>49</sup> Alò viene definito l'Efesto dell'era contemporanea, perchè come Efesto, il Dio greco del fuoco e della lavorazione dei metalli, riesce a plasmare la materia, rendendola utile per i suoi fini.

Agnese Trocchi, *Chimere d'artista*, «La Stampa», 13-10- 2009, p. 2.

<sup>50</sup> Cfr. Patrick Alò: <http://www.patrickalo.com/about.html> (agosto 2019).

ma non perde la sua somiglianza con l'originale<sup>51</sup>.

La chimera continua a protrarsi nell'immaginario degli artisti contemporanei che ne reinventano versioni sempre nuove e al passo con i tempi; tra questi il collettivo russo AES+F<sup>52</sup> che dà vita non a chimere, come quelle sopra citate, ma a ibridi chimerici creati attraverso l'utilizzo di strumenti tecnologici sofisticati. Il gruppo di artisti ha l'obiettivo di esplorare la cultura del mondo contemporaneo attraverso uno sguardo attento quanto critico. Attraverso il mezzo artistico attribuiscono ai loro ibridi il ruolo di essere 'portatori di una critica' nei riguardi della realtà nella quale viviamo e per farlo traggono ispirazione dal virtuale, dai videogame e da tutto ciò che si riferisce alle nuove tecnologie.<sup>53</sup>

Nelle loro opere ibridano anche animali che fanno parte della quotidianità come cani, topi o foche proprio per dare la possibilità allo spettatore di essere coinvolto in un mondo iperreale e nello stesso tempo quotidiano. La loro attenzione per la forma ibrida deri-

---

<sup>51</sup> Cfr: Galleria del Laoconte, Patrick Alò: <https://www.laocoontegalleria.it/patrick-alo/> (maggio 2019).

<sup>52</sup> Nel 1987 nascono come gruppo AES da Arzamasova, Evzovich e Svyatsky, diventano AES+F nel 1995 quando Fridkes si unisce a loro. In un primo momento i loro lavori trattavano performance, installazioni, pittura e illustrazione; mentre recentemente si sono dedicati a video, fotografie e tecnologie digitali. Sviluppano un dialogo sofisticato tra questi media relazionando i criteri di storia dell'arte con altri canoni culturali; le loro "narrazioni visive" esplorano i vizi e i conflitti predominanti nella cultura contemporanea nella sfera globale.

Un gruppo di fama mondiale: partecipano alla 52a Biennale di Venezia nel 2007 con il loro provocatorio, ultraterreno Last Riot (2007): il primo di un trio di installazioni video che definisce la loro estetica; The Feast of Trimalchio (2009) è apparso a Venezia nel 2009, e il terzo, Allegoria Sacra (2011), ha debuttato alla 4a Biennale di Mosca nel 2011. Nel 2017 hanno debuttato con Inverso Mundus alla 56a Biennale di Venezia per poi essere proiettato in numerosi festival in tutto il mondo. Nel 2019 la loro prima opera insieme al regista italiano Fabio Cherstich, un Turandot reinventato acclamato dalla critica come audace e visionario.

Per più di un decennio, le opere di AES+F sono state esposte in festival d'autore e mostre biennali di arte contemporanea in tutto il mondo.

Cfr. AES+F: [https://aesf.art/page/short\\_biography](https://aesf.art/page/short_biography) (agosto 2019).

<sup>53</sup> Cfr. Gillian Ridsdale, Lisa Slade, *AES+F: The revolution starts now*, The University of Queensland Art Museum, July 2010.

va dal loro interesse per l'arte e la cultura antica e moderna, prendono sicuramente spunto da ibridi antichi -in particolare chimere e centauri-, contestualizzandoli e adattandoli al nostro mondo<sup>54</sup>.

Il gruppo moscovita si esibisce per la prima volta a livello internazionale negli anni '90 del XX secolo, ma è nel 2007 che ottiene riconoscimenti e consensi in tutto il mondo, attraverso l'esposizione nel padiglione russo della 52a Biennale di Venezia con una trilogia di installazioni video multicanale, che nel 2012 è stata intitolata *Liminal Space Trilogy*. Essa preannuncia un caos che viene ripreso e approfondito nel 2017 con un'altra installazione video multicanale, intitolata *Inverso Mundus*<sup>55</sup>, nella quale vengono fatte apparire come momenti di vita quotidiana strane situazioni che riprendono episodi di feste storiche. I personaggi recitano scene che rispecchiano assurde utopie sociali: trasformandosi da mendicanti a uomini ricchi, da poliziotti a ladri, le inquisitrici donne torturano uomini su dispositivi in stile IKEA, bambini e anziani sono impegnati a scontrarsi in un incontro di kick boxing.

Questo mondo -dove tutto procede al contrario- è popolato da chimere, nate attraverso esperimenti scientifici, che fluttuano tranquillamente nei cieli di una città futuristica, popolata dai personaggi appena descritti. Tra chimere e umani non traspare alcun problema di convivenza, anzi «Inverso Mundus è un mondo in cui le chimere sono

---

<sup>54</sup> Cfr. AES+F: benvenuti nell'universo senza gravità: <https://ilmanifesto.it/aesf-benvenuti-nelluniverso-senza-gravita/>. (agosto 2019).

<sup>55</sup> *Inverso Mundus* deriva dall'italiano Inverso, traducibile con *capovolto/opposto* e dal latino *mundus* che significa *mondo*. Il riferimento latino si può constatare anche nel tema scelto dal collettivo. È un chiaro riferimento ai *Saturnalia*: feste latine in onore di Saturno, per il quale i suoi seguaci si dirigevano al tempio per dedicargli un sacrificio e quindi banchettare in suo onore. Durante questa festa era consentito capovolgere i ruoli e le regole sociali cosicché gli schiavi diventavano padroni e i padroni schiavi. Il titolo ci riporta anche al 1500, in riferimento ad un genere classico del “mondo alla rovescia” nel quale tutto ciò che veniva considerato “normale” viene riproposto “alla rovescia”.

Cfr. *001 INVERSO MUNDUS. AES+F*, catalogue curated by di Ewald Stastny (Collateral event of the 56th International Art Exhibition- Biennale, Magazzini del Sale, may 6-november 22, 2015), Triumph Gallery, Mosca, 2015.  
<http://myartguides.com/collateral-events/001-inverso-mundus-aesf/> (agosto 2019).

animali domestici e l'Apocalisse è vista e vissuta come un mero momento di intrattenimento»<sup>56</sup>.

Gli artisti esprimendosi in tal modo vogliono sottolineare da un lato il legame emozionale che può intercorrere tra un ibrido e un umano e dall'altro esprimono una critica alla creazione di razze di cani o gatti che vengono ibridati per mero gusto estetico o per seguire le mode del momento; sottolineando come gli uomini di oggi hanno la capacità di creare delle nuove specie di esseri viventi solo perchè ne hanno il desiderio<sup>57</sup>.

Difatti, la chimera nella nostra era è entrata a far parte anche di un immaginario che

Si proietta nel reale e produce realtà biologiche autonome: animali frutto della fusione embrionale di due specie, trasferimenti di geni tra le diverse specie, pratiche di clonazione<sup>58</sup>.

Sono state messe a punto varie tipologie di chimere e gli xenotrapianti sono considerati una delle forme di massima chimerizzazione; molti studiosi, tra i quali Thomas Starzl<sup>59</sup>, dice che chiunque riceva un trapianto diventi automaticamente una chimera. Molti altri oltre a Starzl lo pensano, ovvero tutti coloro che avevano ed hanno in mente un traguardo preciso: migliorare la specie umana. Per Starzl, il xenotrapianto costituisce il mezzo per realizzare l'uomo del futuro. Per questa teoria ci sono sostenitori ed oppo-

---

<sup>56</sup> AES+F: [https://aesf.art/projects/inverso\\_mundus/](https://aesf.art/projects/inverso_mundus/) (settembre 2019).

<sup>57</sup> Inverso Mundus: i mostri perfetti di AES+F a Venezia: <https://www.artribune.com/report/2015/05/inverso-mundus-i-mostri-perfetti-di-aesf-a-venezias-biennale/>. (settembre 2019).

<sup>58</sup> Aldo Fasolo, *Animali transgenici e chimere*, «Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti», 23-05-2005, p. 2.

<sup>59</sup> Thomas Starzl (1926-2017), definito il massimo teorizzatore della chimerizzazione umana contemporanea, è un medico statunitense, ricercatore ed esperto di trapianti di organo. Nel 1963 ha eseguito il suo primo trapianto di fegato ed è stato pioniere di quello di rene.

Cfr. Rebecca Skloot, *In Search of Chimeras*, «Pitt Med», 2014, pp.1-3.

Cfr. Jeremy Pearce, *Dr. Thomas E. Starzl, Pioneering Liver Surgeon, Dies at 90*, «The New York Times», 05-03-2017, p. 3.

sitori, ma quello che voglio sottolineare prendendola ad esempio è che le chimere dei nostri tempi hanno oltrepassato il loro 'bestiario fantastico' per diventare una miscela cellulare tra diverse specie ed innesti tecnologici che «amplificano le performance del corpo e lo alienano al loro possessore»<sup>60</sup>.

## 2.2 La sfinge

Un altro ibrido degno di nota è la sfinge, originariamente presente nell'immaginario mesopotamico, vale a dire tanto egizio quanto greco. Patrick Alò, come per la chimera, viene ispirato dalla figura della sfinge e ne fa una riproposizione contemporanea utilizzando anche in questo caso metallo da riciclo.

Facendo un salto nel passato, in Egitto la più importante ed antica sfinge pervenutaci è ancora sita nella necropoli di Giza fu costruita nel 2500 a.C..

L'ibrido egizio ha solitamente un corpo di leone e la testa di uomo, talvolta rappresentata anche con ali e con un serpente al posto della coda, è distesa sulla pancia, accovacciata su alte colonne antistanti templi e cimiteri a rappresentare l'autorità del re e a ostentare la sua funzione autoritaria e protettiva<sup>61</sup>. In Egitto, in quanto riflesso del Sovrano, è un ibrido prevalentemente di sesso maschile, -quello femminile era in numero molto inferiore ed era la personificazione di donne di una rilevata importanza sociale e politica-.

In generale il popolo egizio attribuiva alla sfinge connotazioni positive: trasmetteva serenità, armonia, protezione e sicurezza, contrariamente a quello che ne pensavano i Greci, considerandola portatrice di angoscia e disgrazie.

Nel mito greco essa è un'altra delle figlie di Echidna e Tifone, e, al contrario di quella egizia, ha la conformazione esclusivamente di una donna, ha ali d'uccello e il corpo e i piedi leonini. La sua esistenza si intreccia con il mito di Edipo, nel quale dalle cime di

---

<sup>60</sup>Marchesini, *La fabbrica delle chimere*, cit., p. 140.

<sup>61</sup> Willis Goth Regier, *Book of the Sphinx*, Board of Regents, 2004, p. 22.



un monte tormentava la città di Tebe, angustiano i suoi abitanti con degli enigmi e divorando chi non riusciva a risolverli.

Anche la posa differisce dalla sfinge egizia, infatti quella greca è seduta sulle sue zampe, con busto eretto e visibili mammelle. Il suo ruolo non è più quello di un guardiano ma di un mostro crudele «simbolo di forza perversa e distruttiva»<sup>62</sup>.

Nel corso della storia, la sfinge ha finito per raffigurare simbologie diverse: è poco rappresentata durante il periodo Medievale e ricompare nel corso del 1500 nei monumenti funerari d'Europa. Durante i secoli ha portato con sé la connotazione drammatica che il mondo Greco le aveva attribuito, trasformandosi nell'immaginario artistico in una 'donna' seducente, portatrice di segreti e di mistero ma che non ha abbandonato i suoi istinti animaleschi, testimoniati dalla ferocia con la quale uccide l'uomo ammalato.

La sua presenza inizia a farsi predominante nelle opere di pittura simbolista del 1800, la quale si assume il merito di essersi 'appropriata' dei miti antichi e di averli interpretati in chiave moderna. Tra i primi a dipingere questo mito è Jean Auguste Dominique Ingres nel 1808, *Edipo e la Sfinge*<sup>63</sup>; la leggenda greca gli offrì la possibilità di dimostrare il trionfo dell'uomo e della sua intelligenza su un mostruoso avversario. Il dipinto offre una moltitudine di elementi terrificanti, primi tra tutti l'accesso della tana dove presiede l'ibrido, all'interno del quale si possono vedere le prove agghiaccianti della sua ferocia: le ossa fatiscenti di una vittima precedente.

È importante citare Ingres poiché divenuto tra le più famose fonti di ispirazione e di reinterpretazione degli artisti successivi, tra i quali *Edipo e la Sfinge* di Gustave Moreau del 1864, nel quale è evidente, dall'esplicita posa, la chiave erotica che vuole attribuire all'ibrido in questione.

Preso in considerazione più di trent'anni dopo da Fernand Khnopff con *Le carezze*, tra le sue opere più famose, la sfinge ha il corpo di un ghepardo e non di un leone ed è ca-

---

<sup>62</sup>Maria Cristina Biella, Enrico Giovannelli, Lucio Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, «Quaderni di Aristonothos», 29-12-2012, p. 521.

<sup>63</sup> Robert Rosenburn, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London, Thames and Hudson Ltd, 1985, pp. 80-81.

ratterizzata da una sensualità indefinita, una femme fatale perversa che incarna il simbolo del supremo vizio. Un ibrido tutto sommato sorridente che accarezza con dolcezza un Edipo virile che si trova dinanzi ad una scelta: «la plaisir ou la puissans»<sup>64</sup>? È questa l'interpretazione che ha voluto dare Khnopff, conferendo all'immagine un'innovativa intimità erotica e non un esclusivo presagio di morte<sup>65</sup>. Eroticità molto più marcata dal dipinto di Franz von Stuck, non a caso definito l'artefice che «restituisce allo sguardo dell'osservatore uno fra i più potenti idoli di perversità»<sup>66</sup> *Il bacio e la Sfinge* del 1895, nel quale la Sfinge con le sue zampe e petto nudo stringe Edipo, dandogli un bacio passionale.

Sarà la reinterpretazione abbastanza dettagliata del pittore metafisico Giorgio De Chirico a portare l'ibrido greco nell'arte figurativa alla fine del '900. Il suo intento era quello di non far perdere l'eredità classica greca -nei riguardi della quale ha sempre avuto passione e interesse- e di farla confluire nei suoi dipinti metafisici. Tra i molteplici quadri nei quali riprende i miti antichi rappresenta anche *La sfinge* (1968): egli la riporta al suo ruolo primordiale facendole abbandonare la sensualità acquisita, 'donandole' una fisionomia molto più definita rispetto al quadro di Ingres. Essa è posta su un parallelepipedo bianco e sembra abbia appena finito di porre il suo quesito, fattore più che altro evidente in Edipo, rappresentato con una tipica posa da pensatore, probabilmente in riflessione per risponderle<sup>67</sup>.

Artista ancora più contemporaneo di De Chirico è Francis Bacon, anch'egli si è ispirato direttamente a Ingres con il dipinto *Edipo e la sfinge*. È uno dei pochi artisti del XXI secolo che ha espresso il suo massimo interesse per l'antichità ed è stato in grado di estrapolarla dal suo contesto classico e di portarla in quello che lui riteneva postmoder-

---

<sup>64</sup> Cfr. Helena Busseres (a cura di), *Ferdinand Khnopff (1858-1921)*, Bruxelles, BAI, 2004.

<sup>65</sup> Alejandra Schettino, *Quello che il quadro non dice: la Sfinge*, «Art special», 03-03-2018, p. 3.

<sup>66</sup> Sergio Marinelli, Alessandra Tiddia (a cura di), *Franz von Stuck: Lucifero moderno*, Milano, Skira Editore, 2006.

<sup>67</sup> Paolo Baldacci (a cura di), *De Chirico*, Venezia, Marsilio Editori, 2007.

no. Il suo quadro è «particolarmente dissacrante»<sup>68</sup> rispetto al classicismo accademico dal quale trae spunto: La leggenda di Edipo sottolinea il trionfo dell'intelligenza umana su quella ibrida e Bacon pur considerando questa visione, «decise di sovvertire i ruoli dei protagonisti, ponendo Edipo in una posizione inferiore rispetto alla sfinge, umanizzata nel volto e alla composizione aggiunse l'arrivo delle Furie che entrano impetuosamente dalla porta aperta, visibile dallo sfondo»<sup>69</sup>.

L'attenzione dell'osservatore cade inevitabilmente sul piede fasciato, -a causa di un incidente che secondo la leggenda è stato inferto a Edipo durante l'infanzia- dell'uomo in primo piano, probabilmente un pugile, che dovrebbe impersonare Edipo. Bacon riprende il mito mettendo in risalto l'etimologia del nome greco di *Oidipus* ovvero 'colui che ha i piedi gonfi' e non il mito in toto. La sfinge, invece, perde completamente la sua sensualità quanto la sua ferocia, è evidente il suo carattere ibrido ma non la sua fisionomia. Bacon è un'artista tormentato e proietta il suo malessere rappresentando uomini e ibridi in disfacimento, sia dei loro corpi che delle loro anime, sembra che dipinga un dolore che consuma le sue figure votate al nulla, divenendo espressione del decadimento di quegli anni.

Anche l'artista Leonor Fini<sup>70</sup>, contemporanea di De Chirico, dalla fine degli anni '30 del 1900 in poi rende la sfinge uno dei suoi soggetti maggiormente disegnati e dipinti: rappresentandola ha conservato i suoi tratti enigmatici e non ha tralasciato l'evidente ambi-

---

<sup>68</sup> Angelo Bartuccio, *Opere a confronto: Edipo e la sfinge*, «Artèpassione», 06-02-2017, p. 4.

<sup>69</sup> Francis Bacon e la tragedia dell'esistere: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/02/16/francis-bacon-la-tragedia-dell-esistere.html> (agosto 2019).

<sup>70</sup> Leonor Fini, nata nel 1908 e morta nel 1996, dedicatasi a diversi campi artistici, tra i quali la scrittura, l'illustrazione, il cinema, l'incisione e la pittura, si avvicina maggiormente alla corrente surrealista. I suoi dipinti esprimono alle volte drammaticità, altre ironia ed hanno la capacità di raccontare storie quasi fantastiche. Sicuramente predilige i soggetti femminili e immagini mitologiche, tra le quali le sfingi, i gatti e altri animali misteriosi che giocano un ruolo principale all'interno delle sue opere.

Cfr. <https://www.stilearte.it/vita-scandalosa-e-grandi-opere-di-leonor-fini-pittrice-surrealista/> (agosto 2019).

guità di ibrido donna/animale che l'ha accompagnata fino a quel momento. Le 'sue sfingi assumono il ruolo di:

Guardiano androgino della vita, custode, emblema di una potenza femminile che può minacciare l'uomo se non debitamente riverito e coccolato come si fa coi gatti<sup>71</sup>.

Con il passare degli anni la sfinge di Fini diventa sempre più terrena e docile, tanto che negli anni '40 le dà anche un'identità, chiamandola *Amauri*. Nonostante ella la raffiguri sempre nella sua 'variante greca' -quindi con testa e busto femminile e ali d'uccello e corpo di leone- riesce a renderla quasi un personaggio del mondo fiabesco, alle volte disegnandole anche un volto da bambina, altre grottesco, altre ancora seducenti e capricciose. Quindi simboleggia, anche in questo caso un ibrido attraente che mescola valenze sessuali a valenze spirituali, con la differenza che *Amauri* alle volte si lascia addomesticare, abbandonando il ruolo che ha coperto nell'antica Grecia e interpretando quello romantico dell'Ottocento.

La creatività di Leonor la conduce nella capitale francese, dove frequenta esponenti del Surrealismo, il quale è la chiave necessaria per accrescere del tutto il suo interesse per il mondo fantastico e dell'inconscio che «nella sua opera sfocia in visioni oniriche dalle connotazioni sottilmente erotiche».<sup>72</sup> La quasi ossessione per questo ibrido deriva fundamentalmente dalla sua stessa natura ibrida, che la rende metà animale fantastico, metà donna temibile, sempre in bilico tra rettitudine e capricci. L'universo da lei descritto è spesso lugubre e tenebroso, popolato da

---

<sup>71</sup> Le sfingi di Leonor Fini: <https://doubleroomtrieste.wordpress.com/2018/01/03/le-sfingi-di-leonor-fini-di-corrado-premuda/> (agosto 2019).

<sup>72</sup> La passerella delle sfingi: [http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere\\_dett.php?id\\_art=61&id\\_opera=140](http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=61&id_opera=140) (agosto 2019)

ibridi e creature misteriose<sup>73</sup>. *La passerella delle sfingi* è un dipinto che ci fornisce un chiaro esempio: la donna al centro è circondata da un gruppo di sfingi con sguardi provocatori che rimandano a chiari simboli sessuali e sembrano aver appena finito di banchettare. È un quadro che lascia immaginare uno scenario completamente oscuro e trasgressivo.

### 2.3 La sirena

Come la sfinge e la chimera anche la sirena è un ibrido in bilico tra l'universo animale e umano. Differentemente dalle prime due è attratta dal mondo degli uomini e desidera farne parte per ottenere l'anima che non ha e alla quale ambisce. La loro alterità, contrariamente da quanto di solito accade, non intimorisce gli uomini, solitamente naviganti: le sirene non sono note per essere ibridi aggressivi e assassini ma attraverso il fascino della loro voce sonora li coinvolge tanto da indurli in tentazione e loro ormeggiano per ascoltarle e finiscono «nel torpore dell'inedia e di lì nella morte per consunzione»<sup>74</sup>.

Il mito delle sirene presenta due varianti ed è uno dei più longevi nell'immaginario collettivo; esse sono state in grado di adattarsi ai mutati contesti culturali, giunte dall'antichità ed incarnatesi in molteplici figure della cultura pop. Senza perdere i loro tratti caratterizzanti iniziali, soprattutto il loro carisma e canto seducente, si fanno simbolo di modernità «interpretando la dissoluzione del passato di fronte all'avanzare irresistibile del moderno»<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Alessandra Scappini, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario. Nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Milano, Mimesis, 2017, pp. 45-49.

<sup>74</sup> Loredana Mancini, *Sirene tra mito classico e immaginario occidentale* in *L'anima dell'acqua*, Catalogo mostra, Milano, 2008.

<sup>75</sup> Renato Boccali, Simona Moretti, Silvia Zangrandi, *La sirena in figura: forme del mito tra arte filosofia e letteratura*, «Letteraria», vol. 4, 2017, p. 171.

Quando si parla di sirene si pensa subito a donne ammalianti con coda pisciforme, in realtà in origine erano degli ibridi alati. La prima opera letteraria che parla di queste creature è l'*Odissea* di Omero: la maga Circe avviserà Ulisse della pericolosa tentazione a cui andrà incontro durante il viaggio di ritorno per Itaca ma non le descriverà fisicamente<sup>76</sup>.

Apollonio Rodio, invece, nelle *Argonautiche*, durante l'impresa di Giasone narrerà che le sirene «cantavano insieme [...] sembravano in parte uccelli, in parte giovani donne. E stando sempre in agguato al di sopra del porto, tolsero a molti, consumandoli nel languore, il dolce ritorno»<sup>77</sup>.

La versione donna-pesce, è stata descritta per la prima volta nel *Liber monstrorum de diversis generibus*, una raccolta di fonti del VIII secolo che descrive creature ibride e favolose, tra le quali anche le sirene che: «dal capo fino a metà del tronco hanno corpo femminile, e in tutto sono identiche alle donne: però hanno le code squamose dei pesci»<sup>78</sup>. Non è stata mai data una spiegazione del perché è avvenuta questa metamorfosi, è stata solo raffigurata o interpretata, probabilmente si adattava meglio alle credenze del tempo o al cambiamento culturale di ricezione o dell'influenza di altri contesti culturali, ma di sicuro dal VIII secolo ad oggi la sirena non ha subito più alcun mutamento.

Iconograficamente, sia sotto forma di ibrido donna-uccello che di donna-pesce, le sirene, sono state dipinte su vasi, scolpite su tombe o monumenti come simboli e oggetti di culto o arredi di lusso; con l'avvento della prima cristianità, invece, non cambia la loro iconografia ma diventano simbolo estremo del peccato, in particolare della lussuria

---

<sup>76</sup> Omero, *Odissea*, XII, v. 52., Omero: *Odissea*, [VI secolo a.C], Firenze, E. Ariani e l'Arte della Stampa, trad.it a cura di Ippolito Pindemonte, Manara Valgimigli, 1960.

<sup>77</sup> Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* IV, v. 896. Apollonio Rodio: *Argonautiche* [III secolo a. C], Lecce, Pensa Multimedia, trad.it, a cura di Rocchina Matteo, 2007.

<sup>78</sup> Corrado Bologna (a cura di), *Liber monstrorum de diversis generibus*, Milano, Bompiani, 1977, p. 43.

e dell'inganno, incominciando così a simboleggiare un tipo di sessualità senza regole ed una femminilità che inizia ad essere letta come perturbante.<sup>79</sup>

La più ampia raffigurazione delle sirene si attesta nel XIX; Hans Christian Andersen, scrittore danese ottocentesco, ha svolto un ruolo di fondamentale importanza per 'l'ereditarietà' della sirena con la fiaba *La sirenetta* nel 1837, divenuta una delle sue opere più famose, punto di riferimento anche in ambienti artistici, musicali e teatrali, fino alla produzione cinematografica prodotta dalla Walt Disney Feature Animation nel 1989<sup>80</sup>, che ha applicato una rivisitazione dell'incantatrice presentandola come protettrice degli uomini.

Prendendo in considerazione la loro raffigurazione in ambito prettamente artistico, fu un tema ampiamente trattato da pittori, soprattutto inglesi, di fine '800 e inizio '900: quale ibrido se non la sirena poteva rappresentare la femme fatale, la donna irresistibile che porta l'uomo ad una rovina certa? Ovviamente ogni artista, oltre a sottolineare la bellezza seduttiva della sirena, sinonimo di rischio e avventura, ha anche riflesso in lei i suoi pensieri e la sua personalità. Uno tra i tanti artisti è John William Waterhouse<sup>81</sup> (1849- 1917), un pittore inglese di età vittoriana che tra i suoi numerosi quadri a tema mitologico ne dedica due alla sirena, il primo del 1891 nel quale rappresenta gli ibridi come donne-uccelli riprendendo esattamente il poema omerico sopra citato e rifacendosi ad un vaso a figure rosse del V secolo a.C. e un l'altro del 1901, nel quale invece rappresenta la loro trasformazione iconografica del dopo Cristo ovvero un ibrido donna-pesce, che con un'espressione molto sensuale pettina i suoi lunghissimi capelli color rame.

---

<sup>79</sup> Cfr. Boccali, Moretti, Zangrandi, *La sirena in figura: forme del mito tra arte filosofia e letteratura*, cit..

<sup>80</sup> *La sirenetta*, regia di B. Harris e C. Bouchard, 1989.

<sup>81</sup>Cfr. Elizabeth Prettejhon, *William Waterhouse: the moderne pre-raphaelite*, London, Royal Academy of art, 2008.

La sensualità in Francia, con Odilon Redon<sup>82</sup> nel 1900, si somma all'eleganza, la quale è visibile nella litografia *La sirena*. Generalmente nella sue opere, l'artista intreccia miti classici ed orientali a temi tipici dei suoi anni, basati per lo più sul bizzarro, grottesco e chimerico, elementi che inevitabilmente suscitarono l'interesse dei surrealisti per i quali gli elementi di seduzione e distruzione rendevano l'ibrido il soggetto più adatto delle loro opere. Come testimonia un dipinto di Paul Delvaux<sup>83</sup> (1897-1994) che si unì ufficialmente al movimento ma non si definì mai esclusivamente un surrealista, egli pensava alla sua arte come ad un classicismo rinnovato attraverso il quale far trasparire la vita e le ambientazioni moderne, evidente nella *Sirène à la pleine lune*, nel quale la sirena è presentata come una Venere tizianesca metamorfica in un'argentea apparizione durante la notte.

L'ibrido in questione riesce tranquillamente a varcare le soglie del XXI secolo adattandosi anche questa volta ai nuovi climi culturali, caratterizzato sempre da fascino e carisma. Le sirene diventano le protagoniste non solo di opere pittoriche, scultoree e letterarie ma compaiono spesso in molte opere cinematografiche fantasy, tra le quali le famosissime pellicole di *Harry Potter e il calice di fuoco* (2005)<sup>84</sup> o *Pirati dei Caraibi - Oltre i confini del Mare* (2011)<sup>85</sup> e diventano soggetti delle nuove espressioni artistiche: opere fantasy, digitali o performative. Considerando alcuni casi estremamente contem-

---

<sup>82</sup> Cfr. Renata Negri, *Simbolismo e Intimismo di fine secolo: Odilon Redon*, Milano, Fabbri, 1966.

<sup>83</sup> Stefano Roffi (a cura di), *Delvaux e il surrealismo: un enigma tra De Chirico, Magritte, Ernst, Man Ray*, Cinesello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.

<sup>84</sup> *Harry Potter e il calice di fuoco*, regia di M. Newell, con D. Radcliffe, R. Grint ed E. Watson, 2005.

<sup>85</sup> *Pirati dei Caraibi-Oltre i confini del mare*, regia di R. Marshall, con J. Depp, P. Cruz, I. McShane e G. Rush, 2011.



poranei: Christian Schloe<sup>86</sup>, artista famoso soprattutto in rete, realizza quadri digitali riprendendo tematiche e ambientazioni ispirato dalla corrente surrealista. Le figure che rappresenta sono per lo più ibride e predilige le sirene che sembrano provenire da un mondo fiabesco; sono opere che trasmettono tranquillità attraverso la loro atmosfera e i loro colori, suscitando quasi un sentimento nostalgico.

Anche Fritz Kok<sup>87</sup>, definito l'Ulisse dei tempi moderni<sup>88</sup>, in particolare durante il *festival di Fotografia* di Roma, tenutosi nel 2002, mette in scena le sirene dei nostri tempi ritraendole in vasche troppo piccole per starci all'interno, su tavoli freddi, nutrite con pesci o con flebo piene d'acqua con lo scopo di farle sopravvivere. Il loro sguardo non è più ammaliante ma sofferente, quasi rassegnato al dolore recatogli e causato dalla 'prigionia' delle piscine<sup>89</sup>. La loro bellezza non scatena più alcun desiderio agli uomini che le guardano, anzi è l'uomo ad avere il controllo sull'ibrido e non più il contrario, lo dimostrano i continui esperimenti ai quali sono sottoposte, che avvengono in sterili laboratori da parte di scienziati che le hanno private del loro canto, così da renderle innocue. Secondo l'artista, le sirene hanno perso la loro femminilità e sensualità a causa dell'epoca in cui vivono, in cui predominano continue trasformazioni e manipolazioni genetiche e loro non essendo più oggetto di venerazione perdono il loro potere seduttivo,

---

<sup>86</sup> I lavori di Christian Schloe, artista austriaco, includono arte digitale, dipinti, illustrazioni e fotografie. Ogni sua opera fonde elementi realistici con idee concettuali e sconcertanti. Riesce a esprimere la tranquillità all'interno di un mondo che rappresenta strano e confuso. Questo suo modo di procedere non ha un fine ben preciso ma è compito dello spettatore 'compiere un viaggio' all'interno dell'opera e trarne il senso.

Cfr. Expressive Digital Illustrations that Tell Surreal Stories: <https://mymodernmet.com/christian-schloe-digital-art/> (settembre 2019).

<sup>87</sup> Fritz Kok, nato ad Amsterdam, emerge come artista già quando frequenta il collage negli anni '80. Ha lavorato e vissuto a New York, Parigi e Los Angeles. Ispirato al cinema, all'illustrazione e al futurismo glamour degli anni '40, continua a creare immagini di moda, invitando lo spettatore a sentire una storia dietro ogni fotografia.

Cfr. Fritz Kok, pagina ufficiale: <http://www.fritzkok.com> (agosto 2019).

<sup>88</sup> Fritz Kok – Mermaids Roma, Il Ponte Contemporanea: <https://www.exibart.com/roma/fino-al-24-vi-2002-fritz-kok-mermaids-roma-il-ponte-contemporanea/> (settembre 2019).

<sup>89</sup> La donna sirena di Fritz Kok: <http://tizianam-parliamone.blogspot.com/2011/12/la-donna-sirena-di-fritz-kok.html> (settembre 2019).

divenendo un oggetto di ricerca scientifica.

Anche Anna Uddenberg<sup>90</sup> nell'opera *Death Drop*,<sup>91</sup> rappresenta una sirena che si atorciglia su se stessa, su un tavolo, e tra desiderio e ambizione cerca il suo posto in questa nostra società in continuo divenire. Il suo corpo già di natura ibrida, in questo periodo storico diventa anche un ibrido tra emancipazione e schiavitù, portando in questo caso la sirena, ma più in generale 'il diverso' ad essere un'entità in transito che riflette su come viene considerata e giudicata l'identità in un'epoca di migrazione e mercificazione delle immagini.

D'altra parte sono presenti artisti come Kiki Smith<sup>92</sup>, sensibile nei confronti delle tematiche di genere<sup>93</sup>. Smith, facente parte del movimento femminista, ha incentrato la propria arte rappresentando la fragilità del corpo femminile, da sempre a suo dire considerato come oggetto erotico per l'uomo. L'artista nel 2007, ha optato per un ritorno all'iconografia antica, con *Sirens*, riproducendo una serie di piccole sculture, in cui le sirene/uccello «evocano un'enigmatica e arcaica femminilità»<sup>94</sup>.

Come ultimo caso di questo piccolo excursus generale sull'interpretazione contempo-

---

<sup>90</sup> Anna Uddenberg è nata nel 1982 a Stoccolma, è una scultrice, autrice di installazioni e produce video. Il suo intento, attraverso la sua arte, è quello di criticare i meccanismi globali che hanno indotto a delle stereotipizzazioni e delle differenze di classe.

Cfr. Anna Uddenberg, : <http://bb9.berlinbiennale.de/participants/uddenberg/> (settembre 2019).

<sup>91</sup>Anna Uddenberg: <http://syrena.artmuseum.pl/en/works/anna-uddenberg-death-drop> (settembre 2019).

<sup>92</sup> Kiki Smith è nata nel 1954, artista statunitense ma di origini tedesche. Nelle sue prime opere artistiche si concentra sullo studio dell'essere umano nella sua profondità psichica e fisica, su come rappresentare la femminilità nella sfera non solo intima ma anche sociale, che per lei sono sempre interconnesse. Il corpo secondo lei è un 'contenitore' di esperienze, di vissuti e di traumi che in esso si sono depositati nel corso del tempo e dove neanche le scienze mediche possono accedervi. Negli ultimi decenni, invece, il suo pensiero artistico è stato indirizzato alla rappresentazione femminile in riferimento nella storia culturale, ovvero avendo come base miti e leggende, fino a rappresentare figure come sirene o parche.

<sup>93</sup> Kiki Smith: [http://arte.nctm.it/pdf/nctm\\_smith.pdf](http://arte.nctm.it/pdf/nctm_smith.pdf) (giugno 2019).

<sup>94</sup> Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 261.

ranea della sirena, ci tengo a citare Patricia Piccinini<sup>95</sup> la quale è legata non tanto al tema della sirena a livello iconografico quanto in generale al mio argomento di tesi. Si tratta di un'opera che in un primo momento nasce come disegno al pc, poi rappresentata in 3D e divenuta protagonista di alcune fotografie.: *SO2- Siren Mole (Exallocephalla Parthenopea)*<sup>96</sup>: una creatura ibrida nata da un esperimento, difatti SO2 significa Syntetic Organism ed è un progetto artistico che pensa alle nuove tecnologie e alla ricerca scientifica dell'ingegneria genetica. *Exallocephalla*, invece, deriva dal greco e significa 'testa particolarmente strana' mentre *parthenopea* si riferisce a una delle tre sirene che la leggenda narra abbiano vissuto nel golfo di Napoli.<sup>97</sup>

La Piccinini vuole rappresentare ciò che secondo lei un giorno, gli scienziati possono essere in grado di 'costruire'; con il suo modo di fare pone delle domande piuttosto che dare risposte, infatti non ci dice cosa pensare dell'ingegneria genetica, ma ci chiede invece come potremmo sentirci di fronte alle sue possibili creazioni.<sup>98</sup>

L'ibrido che ne deriva è un grumo di carne embrionale, senza peli e quindi vulnerabile al sole, ha la testa grande e le gambe corte, rendendolo così poco autonomo e dipendente all'uomo. Sicuramente riporta alla mente l'immagine del mostro di Frankenstein

---

<sup>95</sup> Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics, Artlink: <http://patriciapiccinini.net/writing/> (giugno 2019).

<sup>96</sup> Siren Mole: (Exallocephalla Parthenopea): [http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole\\_text.html](http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole_text.html) (giugno 2019).

<sup>97</sup> Partenope, Leucosia e Ligeia erano tre sorelle e sirene bellissime site nel Golfo di Napoli. Su di loro gravava una maledizione: il rifiuto di un uomo le avrebbe condannate a morte. L'uomo in questione fu Odisseo che, avvertito dalla Maga Circe, quando passò con la sua imbarcazione dal Golfo si tappò le orecchie e lo stesso fece fare ai suoi compagni di viaggio così nessuno di loro, come da consuetudine si gettò in mare. Questo fu inaccettabile per la sirena Partenope che non accettò tale rifiuto e si gettò da una scogliera. Le onde la portarono verso l'isolotto di Megride e proprio lì il corpo si trasformò dando forma alla città di Napoli.

Cfr. La leggenda della sirena Partenope: <https://amalfinotizie.it/miti-della-campania-la-leggenda-della-sirena-partenope/> (giugno 2019).

<sup>98</sup> Fernandez Orgaz Laura, *The naturally artificial world in Patricia Piccinini. Hold me close to your heart*, catalogue curated by Başak Doğa Temür (june 22- august 21, 2011, ARTER, Istanbul), Ofset Yapimevi, Istanbul, 2011, p. 58-59.

descritto da Mary Shelley, del quale parlerò nel capitolo III, ma al quale devo inevitabilmente accennare perchè la Piccinini è stata spesso associata al Dr. Victor Frankenstein: entrambi danno la vita partendo da un qualcosa di inanimato, il Dr. Victor attraverso unione di carni diverse prese dai macelli e l'artista in questione attraverso pixel digitali. Entrambi ci fanno riflettere sulle conseguenze morali ed etiche che accompagnano la creazione di nuovi esseri ibridi, Patricia differentemente dal Dr. Victor cerca di instaurare subito un rapporto empatico tra creatore e creatura, diversamente da quanto è avvenuto tra lo scienziato e l'omonimo mostro. Nonostante il suo essere 'buono', è il suo 'essere' tra gli uomini il vero problema, e questo ci porta a domandarci: come si deve comportare l'uomo dinanzi a questi ibridi nati dalla chimica? Patricia non pretende una risposta ma vuole suscitare una riflessione a riguardo e intanto promuove il suo affetto per le sue creature.

Recentemente sono state dedicate due mostre, sulle quali voglio porre attenzione poiché hanno avuto come unico tema le sirene e quindi sono in grado di fornire un quadro generale di come esse vengono interpretate da artisti contemporanei e quali valori le vengono attribuiti.

La prima esposizione, *The Beguiling siren is thy crest*<sup>99</sup>, è stata realizzata nel nuovo spazio del *Museum of Modern Art* di Varsavia, inaugurato proprio con questa mostra, avvenuta nel 2017; curatori e artisti hanno voluto dedicare un'intera esposizione sul simbolo della loro città: la sirena, con lo scopo di ritrarre e attivare il suo potenziale come simbolo, cosicché da combinare aspetti in riferimento all'ibridazione, all'identità nazionale e alla mitologia.

Gli artisti che vi hanno partecipato erano più di sessanta, ispirati tutti alla sirena della mitologia classica; hanno ripercorso le evoluzioni che l'ibrido ha subito nei secoli, dalle rappresentazioni più comuni: quindi il dualismo donna-pesce, fino a quelle più recenti dove la sirena diventa simbolo di emancipazione sessuale dei movimenti avanguardisti. La sirena simile ad un uccello, per esempio, è rappresentata negli schizzi di Pablo Pi-

---

<sup>99</sup> Cfr. Kacha Szaniawska, *The Beguiling siren is thy crest*: <https://artmuseum.pl/en/wystawy/syrena-herbem-twym-zwodnicza/2> (giugno 2019); <http://syrena.artmuseum.pl/en> (giugno 2019).

casso, nei collage del surrealista Penny Slinger e nei dipinti di Dorota Jurczak; invece i motivi della sirena vista in una luce diversa e moderna, come perfezionamento della condizione dell'umanità e della natura attraverso la tecnologia, ci conduce a un tema più ampio come quello del transumanesimo ed è evidente nelle opere di Aleksandra Waliszewska<sup>100</sup>. Un'artista che rinuncia a qualsiasi legame con le tradizioni di avanguardia e modernismo mentre si sente molto più vicina alla vecchia arte per il suo carattere figurativo e narrativo. Le sue opere dimostrano come un'artista possa dare una svolta al motivo della sirena, utilizzandola come mezzo per comunicare le paure di oggi, legate per lo più a momenti di crisi sociale, economica e politica. La storia che raccontano le sue sirene parla di un collasso di valori riguardanti il mondo in generale e l'arte. Può essere interpretata anche come un'opera di moralità moderna o come simbolo dell'adolescenza femminile. Le sue opere hanno anche ispirato il film *The Lure* (2015) diretto da A. Smoczynska, che racconta la storia di due sirene nella Varsavia degli anni '80 e *The Capsule* della regista greca Anthina Rachel, nel 2012.

Molteplici sono state le interpretazioni in riferimento all'ibrido, un'altra pittrice Ewa

---

<sup>100</sup> Aleksandra Waliszewska: nata nel 1976 a Varsavia; i 'ragazzacci' d'oggi e gli 'animali fantastici' sono i protagonisti delle sue tele invase da figure mostruose e intrise di un simbolismo sconcertante. Crea un nuovo stile gotico che intreccia immagini surrealiste, mistero medievale, temi fiabeschi e riferimenti a artisti del calibro di Hieronim Bosch e Francisco de Goya.

Waliszewska si è ritagliata un posto tra i giovani talenti della scena artistica polacca, tra i pochi nuovi artisti abbastanza coraggiosi da evitare le tentazioni dei nuovi media e delle performance, optando invece per la pittura. Negli ultimi dieci anni ha tenuto più di 20 mostre personali in Polonia e all'estero.

Cfr: Aleksandra Waliszewska: <https://culture.pl/en/artist/aleksandra-waliszewska> (maggio 2019).

Juszkiewicz<sup>101</sup> ha dato un nuovo spunto di riflessione con la sua arte, riprendendo opere del passato che sono state considerate perdute, distrutte o semplicemente non fruibili e le ha trasformate in immagini nuove nonostante rimangano legate ai loro originali. In particolare, per la mostra sopra citata ha dipinto *Untitled (after Renè magritte the collective inventor)*, una parafrasi del quadro di Magritte, appartenente ad un privato che lo custodisce gelosamente, non garantendone la fruizione al pubblico da molti anni. Il quadro in questione rappresenta una sirena, metà donna e metà pesce, ma le metà vengono scambiate, rendendola ancora più singolare e irrealista. L'immagine di questa sirena ci porta ad un paradosso e a delle contraddizioni mentali: raffigurando oggetti, ibridi, persone apparentemente normali, con piccoli spostamenti di carattere si arriva alla creazione di qualcosa di più perverso dell'ibrido stesso.

Il motivo della sirena ha attivato anche temi queer, presi in considerazione anche da artisti che hanno partecipato alla mostra, tra i quali Elmgreen & Dragset<sup>102</sup>: un duetto artistico formatosi nel 1995. Le loro opere voglio mettere in evidenza le relazioni sociali attraverso l'utilizzo di diversi strumenti che coinvolgono non solo il campo artistico ma anche architettonico e di design.

La scultura che portano a Varsavia, realizzata nel 2013, fa riferimento alla presentazione iconica della *sirenetta* di Copenaghen, simbolo della città; i due artisti sostituiscono

---

<sup>101</sup> Ewa Juszkiewicz è nata nel 1984, oggi vive tra Londra e Cracovia ed è stata considerata in *One Hundred Painters of Tomorrow* -Thames & Hudson, 2014- come una delle promesse della pittura del nostro secolo, difatti i suoi lavori sono già presenti in alcune importanti collezioni come quelle del Museum of Modern Art in Warsaw. Il suo linguaggio espressivo, presente nei suoi dipinti e collage prevede la combinazione di visioni fantastiche provenienti dall'antichità. La maggior parte delle sue opere ritraggono immagini femminili distorti o reinterpretati, dalle quali emergono pulsioni interiori.

Cfr. <http://www.ewajuszkiewicz.com/publications> (maggio 2019).

Cfr. [http://www.julietcloudmagazine.com/ej\\_voltimultipli.html](http://www.julietcloudmagazine.com/ej_voltimultipli.html) (settembre 2019).

<sup>102</sup> Elmgreen & Dragset è un duo che ha avuto subito successo all'interno del panorama artistico dei primi anni 2000, assumendo sin da subito un profilo internazionale. Le loro opere solitamente 'sono portatrici' di un umorismo rivoluzionario e affrontano tematiche di rilievo sociale e culturale.

Cfr. Elmgreen & Dragset: il duo artistico che ci apre gli occhi sul mondo: <https://www.artwave.it/arte/artisti/elmgreen-dragset-il-duo-artistico-che-ci-apre-gli-occhi-sul-mondo/> (settembre 2019).

la figura femminile con una maschile, intitolando l'opera *He*, con lo scopo di includere la minoranza omosessuale all'interno dell'ampia comunità e diffondere un'idea di parità ed uguaglianza: così come i cittadini hanno reso emblema di una città un ibrido, che unisce l'elemento umano a quello animale, così la società non deve escludere nessuno a causa della sua natura. Quindi le sirene «veicolano con leggerezza un messaggio di inclusione dell'altro, di accettazione del diverso»<sup>103</sup>, un messaggio necessario per il secolo nel quale viviamo: innamorarsi di una 'sirena' significa andare oltre la ristretta definizione del proprio sé e mettere in crisi i canoni di una società standardizzata.

Questo tema è stato il punto chiave di un'altra mostra avvenuta nel 2017, durante la 28a edizione del *Trieste Film Festival* al Magazzino delle Idee, nello spazio *Double-Room arti visive* ed intitolata *Sirene Queer*<sup>104</sup>: collettiva alla quale hanno partecipato cinque artisti con le loro recenti arti visive. Loro esprimono l'interesse verso le sirene mitologiche, considerandolo l'ibrido per eccellenza grazie e a causa della sua eterogeneità, dettata dall'essere uomo e animale, maschile e femminile.

Anche in questa mostra si ripercorre la storia artistica della sirena fino ai nostri giorni ma voglio focalizzare l'attenzione sul video animazione *Sirene* di Daria Tommasi<sup>105</sup> e la performance *Sirene Fluide* della performer greca Nina Alexopoulou e della fotografa Nika Furlani, presentata in prima assoluta in questa occasione.

Il video animazione è una sigla nella quale l'artista, attraverso delicati acquerelli, riprende il mito della sirena intensificandolo con l'ausilio del cinema, dell'arte e della musica: presenta una serie di creature marine, meduse falliche che incontrano nei fonda-

---

<sup>103</sup> Agnese Grieco, *Atlante delle sirene: viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p.64.

<sup>104</sup>Massimo Premuda: *Sirene Queer*: <https://www.tribune.com/mostre-evento-arte/sirene-queer/> (giugno 2019).

<sup>105</sup> Daria Tommasi è nata nel 1984; oltre ad essere un'artista si occupa anche di editoria e produce fanzines e libri di artista.

Cfr. Daria Tommasi: <https://doubleroomtrieste.wordpress.com/tag/daria-tommasi/> (settembre 2019).

Cfr. Una sigla per 'sirene': <http://www.cizerouno.it/2017/un-sigla-per-sirene/> (settembre 2019)

li marini eleganti sirene e attraenti tritoni. Invece la performance *Sirene Fluide* di Nina Alexopoulou<sup>106</sup> coinvolge il suo corpo nell'ottica di «un'identità di genere fluida»<sup>107</sup> capace di oltrepassare i tradizionali ruoli, passando dal «maschile al femminile [...] ridefinendo la propria identità, hic et nunc, davanti allo spettatore». Si tratta di una performance che viene ideata attraverso recenti scatti della Furlani e che ha portato all'elaborazione di nudi contemporanei sui quali proiettare elementi vegetali e animali, compiendo un processo di *sirenizzazione* o *somatizzazione sirenica* che avviene attraverso una sintesi simbiotica tra il corpo nudo e l'elemento animale marino proiettatogli, elementi che aderiscono e si intrecciano formando un ibrido totale e contemporaneo.

## 2.4 Il minotauro

Nato per mano di Poseidone che per punire il re di Cnosso, a causa di una disobbedienza, fece innamorare sua moglie Pasifae di un toro. Ella riuscì a soddisfare il proprio desiderio carnale grazie all'aiuto di Dedalo, artista di corte, che costruì una giovenca in legno nella quale farla entrare per consumare il rapporto, dal quale nacque uno tra gli ibridi più conosciuti e più mostruosi: il minotauro. Nonostante il corpo umanoide e bipede, il suo aspetto era più propenso ad assomigliare a quello di una bestia: con zoccoli, pelliccia, coda e testa di toro; esso era temuto tanto per il suo aspetto quanto per la sua ferocia, espressa da istinti animali più che umani. A dimostrazione della sua inumanità era solito nutrirsi di quattordici vergini fanciulli che ogni nove anni, secondo l'antica

---

<sup>106</sup> Nina Alexopoulou è un artista proveniente dal mondo del teatro e della danza, difatti si laurea presso il Dipartimento di studi teatrali di Atene. In questi anni si sta dedicando principalmente alla rappresentazione attraverso performance dal vivo, installazioni o video della femminilità e dell'identità femminile.

Cfr. Nina Alexopoulou, sito ufficiale: <http://www.giovaniantisti.it/ninaalexopoulou> (agosto 2019).

<sup>107</sup> Le Sirene fluide di Nina Alexopoulou e Nika Furlani: <http://www.cizerouno.it/2017/le-sirene-fluide-di-nina-alexopoulou-e-nika-furlani/> (agosto 2019).



leggenda, diventavano il tributo da pagare dalla città di Atene a quella di Cnosso, dove l'ibrido dimorava<sup>108</sup>.

Esso era così agghiacciante che un oracolo suggerì al re di Cnosso di far costruire nell'omonima città un palazzo intricato con tanti meandri, che avrebbero dato vita ad un labirinto all'interno del quale sarebbe stato rinchiuso l'ibrido, così da isolarlo e privarlo di ogni contatto con il mondo esterno. Nel labirinto troverà la morte per mano del fanciullo Teseo, che con l'aiuto di Arianna, riuscirà a trafiggerlo con la spada e ad uscire dal labirinto nel quale era entrato per combattere contro l'ibrido.

Attraverso la figura del minotauro possiamo cogliere la più grande differenza tra gli ibridi antichi e quelli 'ideati' dalla biologia contemporanea: mentre gli ultimi derivano sempre dall'intervento artificiale di una tecnica, per i primi ed in particolar modo per il minotauro «la generazione di un essere dall'identità specifica confusa o mosaicizzata è qualcosa che sembra essere permessa da quella che può essere individuata come una legge di natura folk»<sup>109</sup>.

L'episodio della procreazione dell'ibrido non è poi così lontana dai nostri tempi, come sottolinea Roberto Marchesini, il quale legge le figure di Dedalo e di Pasifae come paradigmatiche: in *Post Human*, egli parla della situazione del minotauro come di un vicenda segnata «da un continuo attraversamento di soglie»<sup>110</sup>. Secondo lo scrittore, i protagonisti di questa vicenda sarebbero i pionieri ante litteram della bionica o della procreativa mostruosa, dalla quale l'immaginario occidentale trarrà spunto per alcuni plot narrativi «per pensare l'intervento artificiale su una natura percepita come

---

<sup>108</sup> Cfr: Robert Graves, Umberto Albini, Lisa Morpungo, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1999, pp. 88-129.

<sup>109</sup> Pietro Li Causi, *Generazione di ibridi, generazione di donne. Costruzioni dell'umano in Aristotele e Galeno (e Palefato)*, cit., pp. 89-114.

<sup>110</sup> Cfr. Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 282.

sacra»<sup>111</sup>, basti pensare al *Golem*<sup>112</sup> della tradizione ebraica e soprattutto al *Frankenstein* di Mary Shelley, del qual parlerò meglio nel terzo capitolo.

A livello iconografico, nell'Attica erano soliti rappresentare il minotauro in lotta con Teseo, proiettando il riscatto di Atene dall'influenza cretese, attestato sia liturgicamente che ritualmente attraverso l'utilizzo dell'arma e la modalità di uccisione «che connotano in maniera evidente la soppressione come un sacrificio rituale e legittimo»<sup>113</sup>. Solitamente il minotauro viene afferrato per le corna dall'eroe rimandando a episodi delle taumachie cretesi, delle prove iniziatiche per i giovani aristocratici. Nei secoli successivi, dall'età romana in poi, la volontà di esaltare la potenza ateniese viene sostituita da quella di enfatizzare l'opposizione tra la civiltà e l'eroismo riflessi nella figura di Teseo, e le barbarie e la mostruosità riflessi in quella del minotauro. Fino a giungere alla seconda metà del 1800, dove la lettura iconografica nei riguardi dell'ibrido cambia nuovamente: la corrente romantica travolge anche il mondo dell'arte e la mostruosità nelle varie rappresentazioni permane ma acquista una nuova forma. Gli artisti riescono a rappresentare la bellezza e la perdizione in un unico ritratto, dando un fascino enigmatico alla decadenza e al mostruoso. George Watts nel 1885 ne dà un esempio concreto con *The minotaur*, rappresentando l'ibrido con tutti i suoi caratteri bestiali ma da un'angolazione diversa, quasi umana: esso è poetico e malinconico, guarda all'infinità del mare e la sua espressione, anche se non totalmente visibile, ci fa intendere e ci trasmette emozioni sentimenti.

Il mito del minotauro ha portato nel corso degli anni la sua eredità simbolica, affascinando gli artisti avanguardisti del 1900 e quelli contemporanei. Tra i tanti novecentisti

---

<sup>111</sup>Pietro Li Causi, *Generazione di ibridi, generazione di donne*, cit., p. 90.

<sup>112</sup> Cfr. Moshe Idel, Antonella Salomoni, *Il Golem: l'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>113</sup> Federica Doria, *Tagliare la testa al toro. Alcune riflessioni sull'iconografia di Teseo e il Minotauro*, «ArcheoArte. Rivista Elettronica di Archeologia e Arte», vol. 1, 01-12-2010, p. 22.

Cfr: Emiliana Petrioli, *Il mito del minotauro un'interpretazione storico-religiosa*, «Studi classici e orientali», vol. 39, 29-09-1990, pp. 203- 256.

che trattano questo tema, Picasso ne risulta particolarmente legato<sup>114</sup>, essendo spagnolo adorava il cruento spettacolo della corrida e ogni forma di tauromachia; il toro gli trasmetteva forza e vigore, dallo stesso carpiva la bellezza sublime delle forme e la violenza brutta e si prestava bene ad una lettura cubista grazie alla sua struttura ossea e muscolare. Picasso si rapporta all'arte classica e al mito, non limitandosi a rappresentarli come un semplice archivio di prototipi e simboli ma prendendoli come modelli di umanità, espressione primigenia dei sentimenti e del vissuto di ogni uomo.

Egli si rispecchia nel minotauro, perchè dotato dello stesso dualismo, fatto di istinto e razionalità, proprio per questo la presenza dell'ibrido nel suo lavoro è costante dal 1928 fino alla sua morte.<sup>115</sup>

Tutte le opere rappresentanti il minotauro sprigionano una grande forza emotiva, mettendo in risalto tanto la tenerezza quanto la violenza. La nuova luce, nella quale è visto l'ibrido, riflette l'ipersensibilità di Picasso che rappresenta le problematiche della società nella quale vive e le concretizza immortalandole sulla tela, attraverso elementi comuni e conosciuti facenti parte del bagaglio culturale della maggior parte del popolo, ovvero i miti.

Picasso e *Guernica* in particolare, con i cavalli, gli origami e il minotauro sono fonti di grande ispirazione per il pittore e scultore contemporaneo Nag Arnoldi,<sup>116</sup> che rimane esterrefatto quando vede il dipinto esposto a Palazzo Reale a Milano, per la carica con

---

<sup>114</sup> Cfr. Francesca Bonazzoli, *Sono il Minotauro! Nel mito vedeva la sua doppia natura*, «Corriere della Sera», 14-10-2011, p. 2.

<sup>115</sup> Cfr. Castern Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*, Köln, Benedikt Taschen, 1992, pp. 387-403.

<sup>116</sup> Nag Arnoldi (1928- 2017) è stato un insegnante, un pittore e scultore svizzero-italiano. Ha studiato presso importanti atelier di Lugano e dal 1954 ha iniziato ad esporre le sue opere in piccole esposizioni che con il trascorrere degli anni divennero sempre più importanti. Entrò in contatto con l'arte indigena delle zone messicane, che frequentò quando andava a far visita a suo fratello residente in Messico. Espose sempre più spesso in America e dal 1970 -alternando i suoi soggiorni tra Venezia e Città del Messico- si dedicò prevalentemente alla scultura, dove predomina una ricerca materica, frutto di una combinazione di lucido e brillante, ruvido e opaco che caratterizza tutti i suoi bronzi. Cfr. Francesco Butturini, Giorgio Cortenova, *Nag Arnoldi: sculture 1970-1990*, Milano, Mazzotta, 1990, p. 23.

la quale Picasso compie in una sola opera una denuncia umana, civile e morale<sup>117</sup>. La stessa carica che Arnoldi riesce a cogliere la riporta dal 1975 nelle sue opere, saldando concretamente le antiche leggende riguardanti l'ibrido nelle sue opere scultoree. Grazie al collezionista ticinese Ferruccio Bolla ha avuto modo di esaminare tredici stamnoi del VI e V secolo a.C, sui quali sono rappresentate figure nere su sfondo rosso 'narranti' gli episodi salienti del mito, accendendo la fantasia dell'artista e invogliandolo a raffigurare nelle sue opere d'arte il minotauro. Effigia un essere uomo-animale «disperato e che fa disperare»<sup>118</sup>, marcando sulla sua solitudine causata da diversi fattori, tra i quali: una carenza di codici comunicativi rispetto al resto del mondo, la mancata esperienza dell'amore e del rapporto con l'umanità.

Prima opera tra tutte che riprende l'ibrido in questione si intitola *Il minotauro*, del 1975: un bronzo ampio e solido, una scultura concentrata su se stessa che «non lascia respiro a chi la guarda, perchè improvvisa e grande nel recupero istantaneo di un'antichissima e paurosa leggenda»<sup>119</sup>; riesce a rappresentarlo nella sua terribilità attraverso le masse larghe, compatte e ruvide. Dieci anni più tardi compie un ciclo sullo stesso tema, rappresentando il minotauro e altre sei fusioni a lui collegate, la più importante *Il Minotauro con maschera* (1982); in quest'opera Arnoldi ha la volontà di porre a confronto l'iconografia greca con quella africana, palesata nel dettaglio stesso della maschera, volendo fornire una sua interpretazione del mito, in chiave moderna. La maschera è un altro elemento che ha ripreso da Picasso e che ora entra a far parte anche del racconto del minotauro, il quale non è soltanto in una duplice forma uomo-animale ma si presenta come un'immagine africana oltre che greca.

Anche gran parte dell'affascinante lavoro di Sophie Ryder<sup>120</sup> si concentra sulla riprodu-

---

<sup>117</sup> Nag Arnoldi: [http://www.fieracavalli.it/application/files/7115/0894/5535/Monografia\\_Nag\\_Arnoldi](http://www.fieracavalli.it/application/files/7115/0894/5535/Monografia_Nag_Arnoldi) (settembre 2019).

<sup>118</sup> Butturini, Cortenova, *Nag Arnoldi: sculture 1970-1990*, cit., p. 41.

<sup>119</sup> Ivi, p. 36.

<sup>120</sup> Sophie Ryder è una scultrice inglese nata nel 1963. Espone opere a livello internazionale dalla fine degli anni '80, dopo essersi diplomata alla Royal Academy of Arts.

zione di creature mitiche e ibride, che hanno catturato l'attenzione fin dagli inizi della sua carriera. Anch'ella si ispira alle opere di Picasso, discostandosi dalla visione aggressiva e feroce che aveva attribuito ai minotauri<sup>121</sup> e riprendendone invece l'anatomia preistorica e maestosa dell'ibrido, fornendone dunque un'immagine assolutamente diversa rispetto a quella rappresentata da Picasso.

Le opere della Ryder sono sculture rappresentanti creature mistiche, forme animali che valicano il confine tra regno animale, umano e mitologico<sup>122</sup>. Sono opere prodotte con diversi tipi di materiali come la segatura, l'intonaco bagnato, rottami, cartoni e soprattutto filo metallico, il quale, con un diverso spessore, ricopre la struttura metallica, sulla quale viene modellato dall'artista con l'aiuto di pinze.

La caratteristica delle sue opere è di essere molto grandi, conseguenza del fatto che l'artista le espone in luoghi urbani e naturali, come grandi parchi o grandi piazze, e quindi devono essere inevitabilmente proporzionati al contesto. Inoltre l'artista interagisce con le opere muovendosi e lavorando 'arrampicandosi' su di esse durante il processo di creazione.

Il primo minotauro che abbia mai realizzato, nei primi anni '90, per un errore di pesi e misure, ha ceduto su se stesso. Lo aveva rappresentato violento e bestiale riprendendo di pari passo la descrizione del mito, ma quell'inconveniente le ha dato la possibilità di conferire una nuova identità all'ibrido, rendendolo come effettivamente la sua mente lo immaginava: non intimidatorio ma amorevole e protettivo. Non ha creato solo un minotauro diverso dai canoni ma gli ha 'donato' anche una 'compagna': la sua opera più famosa *Lady Hare*, una lepre con il corpo da donna, un ibrido contemporaneo realizzato per essere la controparte del minotauro dell'antica Grecia. Questi due soggetti guidano la fantasia di Sophia Ryder dagli esordi della sua carriera artistica sino ad oggi<sup>123</sup>, sono creature ibride che racchiudono un significato mitologico; nonostante siano intrisi di

---

<sup>121</sup> Cfr. Sophie Ryder: <https://www.sophieryder.com/the-minotaur> (giugno 2019).

<sup>122</sup> Cfr. Laura Connelly, *Sophie Ryder on mythology, majestic animals and the male-dominated field of sculpture*, «creative boom», 13-10-2017, p. 11.

<sup>123</sup> Cfr. <https://www.vancouverbiennale.com/wp-content/uploads/2014/03/Ryder-Minotaur.pdf> (giugno 2019).

simbolismo culturale coinvolgono immediatamente l'uomo contemporaneo: il virile minotauro, dimostrazione di coraggio e terrore e la lepre che simboleggia fertilità, agilità e sensualità; entrambi affrontano una serie di emozioni umane, che partono dall'introspezione e arrivano al desiderio. La lepre ha anche un significato personale per l'artista trascendendo i limiti dell'autobiografico, infatti il corpo femminile di Lady Hare è basato su quello della Ryder che attraverso la sua opera ha una completa apertura verso le sue emozioni, amore e sessualità.

Nel panorama della scultura contemporanea europea è presente anche l'artista Federico Severino<sup>124</sup> con una concezione artistica primitiva, che è possibile evincere dai progetti delle sue opere, poiché non utilizza programmi di informatica, grafica o apparecchi video ma fa un grande utilizzo del bronzo, definendolo materia artistica per eccellenza. Egli stesso dice che le sue sculture sono «forme attraverso cui l'osservatore può riconoscere immediatamente storie che si ripetono nel presente, come nel passato»<sup>125</sup>, infatti la sua iconologia tratta personaggi del mito e figure del sacro, facendo dialogare realtà e immaginazione. Questi temi hanno raccolto molti consensi da parte della stampa e della critica, motivo per il quale molte sue mostre sono state allestite in spazi e gallerie private e pubbliche. Nel 2016, ha tenuto una sua personale *Metavisioni*, nata in collaborazione con le gallerie d'arte della *Liquid art system* di Franco Senesi, con l'intenzione di creare un percorso artistico che iniziava dalla passerella di Christo, *The Floating Piers*, attraversava le acque del lago d'Iseo e giungeva fino in Franciacorta.

Per questa mostra Severino riprende il tema del mito classico, selezionando alcune delle sue più importanti sculture, tra cui spicca una nuovissima edizione del suo grande *Minotauro e Arianna*. È evidente come da un lato preservi il linguaggio antico ma è

---

<sup>124</sup> Federico Severino è nato a Brescia nel 1953, dove ancora vive e lavora. La sua ricerca e pratica artistica prende in considerazione figure del mito e figure del sacro, facendo dialogare realtà e mito. Ben coinvolto all'interno del panorama artistico contemporaneo, le sue opere hanno raccolto molti consensi da parte di stampa e critica, motivo per il quale continua a partecipare ad importanti mostre, in spazi pubblici e privati, allestite in in tutta Italia.

<sup>125</sup> *Metavisioni*, Federico Severino: <http://www.brixiamostre.it/2016/06/metavisioni-federico-severino/> (giugno 2019).

spiazzante come ne ribalta il significato e il metalinguaggio; difatti Arianna, -la donna innamorata di Teseo-, l'archetipo della figura femminile «condensa la relazione con il suo contraltare maschile, il Minotauro»<sup>126</sup>, trasmettendo da un lato l'idea della finitezza umana e dall'altro i piaceri terrestri, in particolare di un amore impossibile<sup>127</sup>.

Un'altra recente occasione nella quale è stato ripreso il mito del minotauro è avvenuta il 9 febbraio 2019 in una mostra temporanea a Napoli, *Spazio n. 7*, gestita dall'artista visivo Luigi Ambrosio. Una mostra che aveva l'intento di evidenziare il percorso di crescita degli artisti contemporanei degli ultimi decenni, criticando quelli che progressivamente hanno deteriorato l'idea di arte contemporanea come processo e ricerca, trasformandolo in un prodotto e in un investimento di mercato.

Ambrosio ha deciso di rendere fruibile questa 'indagine' attraverso big data e social media e non classici cataloghi, per far addentrare anche il mondo artistico nel millennio dei social network e rendergli immediatamente una memoria digitale.

L'artista con il quale ha deciso di intraprendere questo 'cammino' è stato Massimiliano Mirabella<sup>128</sup>, che muove la sua poetica verso l'«indagine della profonda incomprensione che circonda il ruolo dell'artista contemporaneo nelle comunità nelle quali opera.»<sup>129</sup>. Egli indaga la necessità di conoscere il lato 'bestiale' dell'artista, ed una

---

<sup>126</sup> Metavisioni, personale di Federico Severino: <https://www.eventa.it/eventi/brescia/metavisioni-personale-di-federico-severino> (giugno 2019).

<sup>127</sup> La scultura filosofica di Federico Severino: <https://www.nove.firenze.it/la-scultura-filosofica-di-federico-severino.htm> (giugno 2019).

<sup>128</sup> Massimiliano Mirabella è nato a Napoli nel 1970. Vive e lavora a Caserta insegnando decorazione pittorica e scenografia all'Istituto d'Arte di San Leucio.

Come artista, oltre ad essere un performer, sperimenta svariate tecniche artistiche attraverso l'utilizzo di metallo, gessetti, colori ad olio o carboncino che hanno come comune denominatore il concetto di mutazione e distruzione.

Cfr. Massimiliano Mirabella, pagina ufficiale: <https://www.premioceseleste.it/massimiliano-mirabella> (settembre 2019).

<sup>129</sup> «Testa», Massimiliano Mirabella inaugura lo Spazio7 a Caserta: [https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte\\_e\\_cultura/19\\_febbraio\\_05/testa-massimiliano-mirabella-inaugura-spazio7-caserta-f893b6c2-294f-11e9-b4ea-2a5626e2472c.shtml](https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte_e_cultura/19_febbraio_05/testa-massimiliano-mirabella-inaugura-spazio7-caserta-f893b6c2-294f-11e9-b4ea-2a5626e2472c.shtml) (giugno 2019).

volta conosciuto, per rappresentarlo trae spunto dai miti, insiti di ibridi con pulsioni e sensibilità inconse o divinizzate. Definisce il luogo nel quale si chiude l'artista contemporaneo come un labirinto poetico che viene mostrato al pubblico come labile valore estetico, invece è un lavoro ideologico, nel quale è presente una morale etica ed un proprio senso delle cose. Mirabella, nella sua performance, indossa la testa di un Minotauro, trasformandosi egli stesso in un ibrido e si rinchiude in una piccola gabbia cilindrica; contrariamente al mito, però, lui cerca la complicità di Teseo, nel quale tutto il pubblico si dovrebbe personificare e che dovrebbe aiutare l'artista a uscire dal suo labirinto. Come? Avendo realmente voglia di conoscere 'l'ibrido', razionalizzando e comprendendo il suo istinto bestiale, 'leggendo' la sua esperienza di vita attraverso le sue opere. Per fare ciò bisogna utilizzare la *testa* -titolo che dà anche all'opera eseguita- «come strumento per andare oltre un'idea di linguaggio [...] che vada oltre l'estetica del selfie; per rappresentarsi mediante un autoritratto, non serve un'applicazione, ma serve applicarsi»<sup>130</sup>.

L'attenzione degli artisti contemporanei si rivolge, dunque, anche al labirinto, divenuto per lo più metafora dell'incognito: dotato di un ingresso che coincide con l'uscita e dunque l'inevitabilità -nel mito- di incontrare il 'minotauro', che dal 1900 a sua volta è sinonimo di caos, contraddizioni esistenzialistiche e drammi storici.

Il labirinto assume un ruolo centrale all'interno delle opere contemporanee cinematografiche, letterarie e artistiche; le sculture e i dipinti di Rabarama<sup>131</sup>, sono un forte esempio. Ella pensa che l'uomo autonomamente porti le tracce del suo percorso psico-fisico diventando esso stesso un labirinto. L'artista tra la fine del XX e gli inizi del XXI

---

<sup>130</sup> Allo spazio n. 7 servono artisti con 'testa', «Cagliariartmegazione»: <http://www.cagliariartmagazine.it/allo-spazio-nr-7-servono-artisti-con-testa-mirabella/> (giugno 2019).

<sup>131</sup> Rabarama, pseudonimo di Paola Epifani, è nata a Roma nel 1969, si è laureata all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Finiti gli studi partecipa a molti concorsi nazionali di scultura dove acquista un lodevole riconoscimento sia dalla critica che dal pubblico. Oltre alla scultura si dedica alla pittura, entrambe hanno come protagonisti uomini, donne e creature ibride e ciò che li accomuna sono i simboli, lettere, geroglifici che l'artista decora sui loro corpi.

Cfr. Rabarama, pagina ufficiale: <https://www.rabarama.com> (settembre 2019).



si dedica alla rappresentazione dell'uomo nella sua dimensione labirintica; sulle sue opere che spesso «comunicano l'alienazione dell'individuo, vengono disegnati i dedali della mente»<sup>132</sup> come segno di una sofferenza psichica causata dalla società contemporanea. L'artista rappresenta figure umane ricoperte totalmente di labirinti, prendendo come spunto la grafica di Keith Haring.

## 2.5 Il satiro

Nell'antichità, i satiri erano figure ibride maschili. I loro volti hanno tratti ferini e il corpo è spesso rappresentato con coda, zoccoli e orecchie di un cavallo o di un caprone; sono altresì connessi al culto di Dioniso, con il quale trascorrono una vita sfrenata e lussuosa, dedita al vino<sup>133</sup>, al canto e alla festa. Sono dei veri e propri seguaci del dio e fanno parte del tiaso<sup>134</sup> con il ruolo di coristi.

Nella mitologia greca e nel contesto letterario -tanto greco quanto romano- quasi mai si parla di un singolo satiro, essendo piuttosto descritti come una collettività che prediligeva vivere nel bosco, circondata da una natura selvaggia e spesso insieme a delle Ninfe, che frequentemente insidiavano, sebbene mai «riuscivano a placare la loro voluttà

---

<sup>132</sup> Mario Maria Sambo, *Labirinti: da Cnosso ai videogames*, Roma, Casalvecchi Editore, 2004, p. 32.

<sup>133</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/satiri> (giugno 2019).

<sup>134</sup> Il tiaso, nella mitologia greca, era il corteo al seguito di Dioniso, composto dalle menadi, dette anche baccanti o figure demoniache e ibride, metà umani metà bestie, tra i quali satiri e sileni. Successivamente si indicava con questo termine qualsiasi aggregazione di culto composta da personalità eterogenee.

Dal tiaso deriveranno la commedia, il dramma satiresco e probabilmente la tragedia, difatti non è un caso che il termine tragedia letteralmente significhi canto del capro.

Cfr. Margherita Guarducci, Ugo Enrico Paoli, *Tiaso*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937.

con esse»<sup>135</sup>.

Nella ceramica arcaica le rappresentazioni dei satiri non si discostano dalle descrizioni letterarie: essi hanno una lunga chioma e una folta barba, e sono sempre a torso nudo con coda e zampe equine. Essendo essi la personificazione della fertilità<sup>136</sup> e della forza vitale vengono raffigurati come lascivi, con un vistoso fallo in erezione mentre sorseggiano vino in compagnia di Ninfe o suonano il flauto durante le feste, che molto spesso si trasformavano in viziose orge, dedicate a Dionisio. Con il trascorrere dei secoli -verso il VI e il V secolo a.C.- le figure satiresche vengono 'ingentilite', sia nella rappresentazione vascolare, dove assumono una fisionomia meno mostruosa, che in quella scultorea. Prassitele è tra i primi a rinnovare l'iconografia dei satiri rappresentandoli come dei semplici adolescenti e privandoli di alcuni tributi animaleschi. I satiri si umanizzano conservando la coda e le orecchie equine, come testimonia *Il satiro a riposo*<sup>137</sup>. Altresì molte sculture aventi per soggetto i satiri assumeranno una valenza decorativa, poste in parchi o giardini, con funzione apotropaica. Durante il corso del Medioevo, i loro tratti distintivi entrano a far parte dell'iconografia diabolica: il satiro diventa infatti una figura malvagia e incarnazione del diavolo cristiano, simbolo di dissolutezza e negatività. Durante il periodo rinascimentale, invece, queste caratteristiche si affievoliscono, e non solo l'iconografia del satiro viene riportata alla sua accezione originaria di creatura dai folli istinti, ma alcune opere in cui sono rappresentati «possono venire interpretate come idealizzazione di una natura pura e incontaminata»<sup>138</sup>. L'incisione di Albrecht Durer del 1505 ne fornisce un ottimo esempio, rappresentando il satiro e la sua famiglia

---

<sup>135</sup> Moormann, Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, cit., p. 653.

<sup>136</sup> Cfr. Cornelia Isler Kerényi, *Donne di Dioniso: immagini antiche e interpretazioni moderne*: [http://www.progettofahrenheit.it/doc/mazzanti/A17/D\\_053\\_061.pdf](http://www.progettofahrenheit.it/doc/mazzanti/A17/D_053_061.pdf) (luglio 2019).

<sup>137</sup> Noto anche come Satiro anapaumenos; si tratta di una statua originariamente attribuita a Prassitele, antico scultore greco classico. Oggi ci sono 115 copie e la più famosa è conservata ai musei capitolini a Roma.

<sup>138</sup> Moormann, Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, cit., p. 654.

nella profondità di un paesaggio boschivo eccessivamente intricato, «sintomo di quella nostalgia dell'idillico [...] tipica del Rinascimento»<sup>139</sup>. Quest'opera è importante non solo per la differente connotazione iconografica, ma perché diverrà veicolo della trasmissione al nord dell'iconografia dei satiri mitizzati da grandi pittori tra i quali Van Haarlem con *Bacco e il Satiro* (1608) o Rubens con *I due Satiri* (1617).

Un nuovo motivo che coinvolge la figura del satiro all'interno del contesto artistico a partire dall'inizio del XVI sino al XIX secolo è quello di un satiro intento a spiare o contemplare una donna nuda mentre dorme o si fa il bagno. Sono state elaborate varie interpretazioni per simili rappresentazioni: probabilmente gli artisti in questione avevano intenzione di contrapporre la raffigurazione del piacere maschile con la sensibilità e sensualità femminile; oppure «se la donna incarna Artemide o una Ninfa, l'allusione potrebbe andare alla castità insidiata dalla voluttà; se rappresenta Afrodite, la scena andrebbe interpretata come il preludio dell'atto d'amore»<sup>140</sup>.

Correggio, con *Venere e Amore spiati da un satiro*<sup>141</sup>, nel 1528 ne fa una interpretazione idonea rispetto a quanto appena detto, ispirandosi, come quasi tutti gli autori cinquecenteschi, alla descrizione di un bassorilievo presente nella *Hypnerotamochia Poliphili* di Francesco Colonna e al testo che accompagnava l'incisione<sup>142</sup>.

Anche Tiziano si rifà a questo romanzo allegorico e nel 1551 riprende pienamente questa tematica in *Pardo Venus*, uno dei più grandi dipinti mitologici che abbia mai realizzato, per Filippo II di Spagna. L'artista modificò una scena di baccanali che aveva iniziato molto tempo prima completando lo sfondo del paesaggio e aggiungendo alcune

---

<sup>139</sup> Chiara Callegari: <https://www.mostraaldomanuzio.it/catalogo/24> (giugno 2019).

<sup>140</sup> Moormann, Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico*, cit., p. 655.

<sup>141</sup> Cfr. Giuseppe Adani, *Correggio pittore universale (1489-1534)*, Milano, Silvana Editoriale, 2007, p. 56.

<sup>142</sup> Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, vol. 2, Padova, Antenore, 1980, p. 342.

figure<sup>143</sup>, ma l'attenzione ricade sul satiro che si avvicina alla ninfa addormentata (o Venere<sup>144</sup>, in base alle interpretazioni) sollevandole il drappeggio per vederla nuda, immortalando il momento che precede il suo stupro.

Non sempre le donne erano vittime dell'ibrido, lo dimostrano molti dipinti tra i quali *Ninfe e satiro* del 1873 del pittore William Adolphe Bouguereau. Egli rappresenta un satiro e un gruppo di ninfe, che presumibilmente stava spiando, le quali 'catturano' il primo tentando di spingerlo in un laghetto loro adiacente. È chiara la contrapposizione della figura della donna rappresentata con perizia con una luce incantata e dei colori tenui, che sottolineano un realismo affascinante esprimendo quasi una «fantasia lussureggiante»<sup>145</sup>, e la resistenza del satiro ritratto in tutto il suo ibridismo, con una zampa già nell'acqua.

La figura del satiro che accompagna Dioniso «ha avuto grande fortuna nel Novecento. L'incontro con il dio è stato riletto come incontro con tutte le dimensioni che sfuggono al controllo del razionale: perturbante, alterità, sacro».<sup>146</sup>

Il pittore simbolista Frank von Stuck con le sue opere recupera e sintetizza i misteri del mondo mitologico e i personaggi che lo popolano, raffigurati all'interno di una natura selvaggia e primitiva. Nel 1889 espone a Monaco, per la prima volta, tre dipinti ad olio che rivelano chiaramente i suoi temi prediletti: la bellezza conturbante e sensuale in *Innocenza*, la trattazione impertinente e lussuriosa di tematiche religiose in *Il guardiano*

---

<sup>143</sup> Cfr. Monica Centanni, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel Festino degli dei di Bellini e Tiziano, in Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio figurativo e letterario fra antico e riscoperta dell'antico*, a cura di Isabella Colpo e Francesca Ghedini, Padova, Padova University Press, 2011, pp. 345-364.

<sup>144</sup> È una delle maggiori dee romane accomunata alla bellezza e all'amore. Tradizionalmente intesa essere l'equivalente della dea greca Afrodite.

<sup>145</sup> Luigi Bonetu, *Le niente e il satiro*, in «Mitologia greca», 22-09-2017, p. 2.

<sup>146</sup> Massimo Fusillo, *Il Dio ibrido: Dionisio e le «baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, p.18.

e il paradiso e la ripresa delle divinità antiche, tra le quali il dio Pan<sup>147</sup>, ritratto innumerevoli volte in un ambiente pagano e non privo di ambiguità. Durante il corso di tutta la sua carriera artistica raffigura ninfe e satiri, sottolineando maggiormente in questi ultimi il lato erotico, non rappresentandoli esclusivamente come ibridi frivoli e voluttuosi ma anche briosi e spiritosi. *Scherzo* e *Dissonanz* -entrambi appartenenti al primo decennio del XX secolo- ne sono due esempi e in queste come in altre sue opere von Stuck «è diviso fra un sentimento panico e nostalgico che rimanda ad un paradiso terrestre perduto per sempre, e la rappresentazione del peccato [...] che ha sostituito quell'innocenza irrimediabilmente perduta».<sup>148</sup>

Il tema del satiro, quindi, evidenzia il rapporto tra cultura e natura; attraverso di lui si rappresenta un mondo che deve ancora civilizzarsi, privo di leggi morali e di influenze culturali. Nel dipinto *Scherzo*, Pan si avvicina a una ninfa e un'altra lo trattiene: una scena dal gusto decisamente malizioso, messo in risalto dai sorrisi dei protagonisti che guardano l'osservatore come a volerlo coinvolgere emotivamente nel loro 'scherzo'. Questo dipinto è stato interpretato come una «rivisitazione di una primigenia gioia di vivere»<sup>149</sup>, poiché, se la si considerasse come mera replica di una scena mitologica, l'avvenimento rimarrebbe privo di senso all'occhio dell'osservatore contemporaneo che non conosce con esattezza la figura del satiro dell'antichità; viceversa una rappresentazione più realista e moderna, ambientata per esempio in un boudoir, avrebbe avuto la possibilità di sconfinare nella pornografia e quindi il dipinto di non essere accettato dai Salons.

In sintesi, Franz von Stuck cerca di conciliare passato mitologico e presente e nel corso della sua carriera si identificherà sempre più con Pan «che diviene la sua divinità tutelare. Pan non segue che le sue pulsioni, è lascivo [...] molto legato alla natura,

---

<sup>147</sup> Pan è una figura mitologica romana, corrispondente al satiro della mitologia greca. Così come Bacco è il corrispettivo romano del Dio greco Dioniso.

<sup>148</sup> *Biografie in arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo della mostra, a cura di Alessandra Tiddia, Electa, Milano, 1995, pp. 332.

<sup>149</sup> Ivi p. 333.

facente parte del lato bestiale di Dioniso>>. <sup>150</sup>

Anche Luigi Ontani<sup>151</sup> utilizza l'arte per formulare nuove variazioni su temi e soggetti che riprendono la mitologia e l'arte antica, accompagnate dalla letteratura, poesia e tradizioni popolari. Sulla base di queste sfaccettature nascono le sue opere, frutto di una profonda erudizione: figure mitologiche e ibridi uomo-animale. Teatrali sono le sue gigantografie che riecheggiano antiche divinità o i tableaux vivant<sup>152</sup> che riprendono opere del passato. L'evidente narcisismo di Ontani, accentuato dal desiderio di stupire con immagini forti, vela una sottile ironia: «bisogna adottare una prospettiva ibrida, la stessa che guida le azioni e le opere dell'artista».<sup>153</sup>

Egli celebra il suo corpo e il suo volto prendendo spunto dal mito e dalla favola, intradando un dialogo tra la storia dell'arte e la quotidianità. Questa 'mitologia' dell'artista impiegata «come evento epifanico [...] o teofanico»<sup>154</sup> è evidente nei suoi acque-

---

<sup>150</sup> Léopold Kessler, Franz von Stuck. Pittore e principe degli artisti in Centro Studi la Runa, 01-01-2000: <https://www.centrostudilaruna.it/franzvonstuck.html> (agosto 2019).

<sup>151</sup> Luigi Ontani, nato nel 1943, inizia la sua carriera artistica negli anni '70 realizzando performance che mettono subito in risalto il suo personale narcisismo. Nel corso della sua carriera ricorre a vari strumenti e tecniche artistiche con il solo fine di sperimentare e formulare nuove variazioni sui temi che gli interessano: il mito, la maschera e la rappresentazione iconografica.

Cfr. Luigi Ontani, Il diletto dell'arte: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Luigi-Ontani-e-il-diletto-dell39arte-a3e36041-66bf-4c83-8466-98d2a2535c9c.html> (agosto 2019).

<sup>152</sup> Termine usato per indicare una scena dove i personaggi assumono la stessa posa di quelli rappresentati in un dipinto.

<sup>153</sup> Gabriella Valente, Luigi Ontani oltre la maschera: <https://www.fanpage.it/cultura/luigi-ontani-oltre-la-maschera/> (luglio 2019).

<sup>154</sup> *Ontani: del buttare porcellini d'India e perline d'Italia*. Catalogo della Mostra tenuta a Firenze presso la Galleria Poggiali, a cura di Aldo Busi, Firenze, Galleria Poggiali & Forconi editore, 2011, p. 249.

relli<sup>155</sup>, utilizzati «in modo leggero, quasi diafano, in simbiosi con un disegno elegante e arabescato»<sup>156</sup>, attraverso i quali rappresenta molti personaggi mitologici: centauri, sirene e fauni; questi ultimi sono sia rappresentati da soli sia in gruppo, invitati alle feste di Bacco, come nel *Il figlio del Fauno* (2000) o in *BaccAnale AleatoriAle*.

È evidente dall'ultima opera citata come l'artista utilizzi anche dei titoli ibridi, dando origine ad una pluralità verbale fatta di rime, assonanze e anagrammi, utili per evidenziare l'accostamento e l'unione di almeno due immagini.

Luigi Ontani finisce per «sintetizzare se stesso come ibrido»<sup>157</sup> e sulla soglia del XX secolo, proseguendo nel suo percorso artistico, si imbatte in un paradosso: «alla performance intesa come accadimento, Ontani contrappone un'immagine ferma nel tempo: sceglie di fatto l'immobilità, l'istantanea della posa»<sup>158</sup>. Sarà quest'ultima a diventare la chiave del 'comportamento' artistico di Ontani: evidente nell'opera *Olimpo*, dove egli personifica undici dèi tra i quali Pan, esibendo al meglio le caratteristiche con le quali il dio-satiro si contraddistingue: accovacciato sui suoi zoccoli, suonando con una mano il flauto<sup>159</sup> e con l'altra reggendo le corna. Una postura impassibile, percepibile anche dallo sguardo, che «si colloca agli antipodi delle sfigurazioni orgiastiche, delle deformazioni fisionomiche cui si sottopongono i deformer [...] della sua generazione»<sup>160</sup>; al contrario, tale rappresentazione riporta alla mente la caratteristica manie-

---

<sup>155</sup> In un momento in cui in Italia trionfa l'arte concettuale e povera, Luigi Ontani decide di affiancare alla fotografia (mezzo extraartistico da lui utilizzato) una tecnica tradizionale come l'acquerello (circa nel 1967); talvolta con l'acquerello ritocca direttamente le fotografie.

<sup>156</sup> Busi, *Ontani: Del buttare porcellini d'India e perline d'Italia*, cit., p. 99.

<sup>157</sup> Andrea Cortellessa, *Pinocchiate Dantocchio*, in *Luigi Ontani CoacerVolubilEllittico*, a cura di Luigi Ontani, Città di Castello, Petrucci Stampa, 2012, p. 254.

<sup>158</sup> Andrea Cortellessa, *Being Luigi Ontani*: <https://www.doppiozero.com/materiali/ars/being-luigi-ontani> (luglio 2019).

<sup>159</sup> I satiri sono spesso rappresentati con l'aulós, uno strumento musicale aerofono simile ad un flauto, usato nell'antica Grecia.

<sup>160</sup> Andrea Cortellessa, *Pinocchiate Dantocchio*, cit, p. 255.

ristica -attraverso le pose eleganti ed elitarie- e la tradizione moderna del dandy,<sup>161</sup> considerata come una forma di disumanizzazione sia a livello artistico che fisico. Il dandy in questione deve dotarsi di una ‘corazza’ caratteriale con l’intento di cancellare ogni espressione umana e farsi simulacro di se stesso.

Recentemente Ontani ha fatto parlare di sé, attraverso la realizzazione e l’installazione nella piazza principale di Vergato -provincia di Bologna e suo paese natale- di una fontana in marmo e bronzo, che riprende i modelli seicenteschi. La fontana è intitolata *RenVergatallAppeninMontovolo*, nome che evoca alcuni elementi naturali e caratteristici dell’Appennino. Anche questa opera è intrisa di figure che riprendono la mitologia classica creando un’affascinante legame tra arte e territorio<sup>162</sup>, o almeno questa era l’idea e l’intenzione dell’artista prima che la sua opera venisse tacciata tanto dai cittadini quanto dall’assessore alla cultura di Vergato come «satanico e sessualmente esplicito»<sup>163</sup>, probabilmente riferendosi all’aspetto fiero del satiro con gli occhi bianchi e i suoi attributi virili molto evidenti.

Ontani, a questa ondata di critiche, ha risposto sottolineando che la sua arte è legata all’allegoria e alla mitologia ed è esente da qualsiasi intento di propaganda politica o religiosa<sup>164</sup>. D’altro canto è normale che un’opera d’arte abbia tanto il potere di attrarre e affascinare, quanto quello di creare scompigli, inquietudini e dissensi.

Altri artisti contemporanei hanno, invece, l’intento di rompere le convenzioni «pro-

---

<sup>161</sup> Cfr. Massimiliano Macchia, Uno sguardo sul Dandy contemporaneo, «Das Andere», 30-01-2017: <https://dasandere.it/uno-sguardo-sul-dandy-contemporaneo/> (luglio 2019).

<sup>162</sup> Difatti il satiro rappresenta il fiume Reno, il putto alato sulle sue spalle rappresenta il torrente Vergatello, il Tritone simboleggia l’Appennino e l’uovo sul quale la statua poggia allude al Montovolo: il monte dell’Appennino bolognese che per la sua forma massiccia e rotonda ricorda un uovo.

<sup>163</sup> Giulia Ronchi, Luigi Ontani e la sua scultura fontana vandalizzata a Vergato: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2019/05/luigi-ontani-e-la-sua-scultura-fontana-vandalizzata-a-vergato/> (luglio 2019).

<sup>164</sup> Cfr. Marco Signorini, Statua Vergato, bufera sulla statua di Ontani: <https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/statua-vergato-1.4577185> (luglio 2019).



vocando la gente e mettendo in discussione i tabù»<sup>165</sup>. Gli artisti in questione sono molteplici, ma più di tutti nel contesto che sto analizzando voglio menzionare Orlan, poiché dopo aver compiuto una performance che l'ha trasformata in «una creatura ibrida, quasi mitologica»<sup>166</sup> è stata definita la donna-satiro del XX secolo<sup>167</sup>.

Nella *Septiem operation*, la settimana di nove performance chirurgiche che Orlan ha compiuto nell'arco di tre anni, dal 1990 al 1993, ella coniuga femminilità e animalità, provocando un incontro destabilizzante: vuole cambiare i suoi connotati ispirandosi ad alcune rappresentazioni mitiche di donne, divenute canoni di bellezza nel corso della storia<sup>168</sup>. Soffermandosi su quella che interessa maggiormente il mio lavoro, Orlan si è fatta impiantare due protesi in silicone, -utilizzate solitamente per rialzare gli zigomi-, sui due lati della fronte, a voler riprendere non solo le tempie della Gioconda, ma -con il tempo- ricordando anche delle piccole corna.

Queste operazioni/performance sono sempre state accompagnate dal suo scritto, *Il manifesto Art Charnel*, nel quale si evince la sua 'filosofia' e la differenza di pensiero da coloro che esprimono la propria arte attraverso la body art. Orlan «non concepisce il dolore come redentore fonte di purificazione»<sup>169</sup> e non le interessa il risultato dell'intervento chirurgico ma il suo processo, l'intervento in corso d'opera che diviene oggetto di un dibattito pubblico. L'intervento chirurgico viene praticamente 'messo in scena' come fosse un lavoro teatrale; difatti, mentre si svolgeva l'operazione, Orlan dirigeva sia il personale sanitario che l'andamento della conversazione con il pubblico.

---

<sup>165</sup> Silvia Abbenda, Modificazioni corporee estreme, analisi culturale di una tendenza: <http://www.sil-blue.de/start2.htm> (agosto 2019).

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> Mike Featherstone, *Body Modification*, New York, Sage, 2000, p. 197.

<sup>168</sup> In dettaglio vuole riprodurre sul suo viso: La bocca d'Europa dipinta da Boucher, il naso di Psiche di Francois Gerard, il mento della Venere di Botticelli, gli occhi della Diana Cacciatrice della scuola di Fontainebleau e la fronte e le tempie della Gioconda. Cfr: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/12/29/un-artista-si-fa-operare-voglio-assomigliare.html> (agosto 2019).

<sup>169</sup> Sara Marvelli, Orlan tra denigrazione e rfigurazione: <https://www.artwort.com/2014/11/04/arte/orlan-defigurazione-rifigurazione/> (luglio 2019).

In questo caso, l'artista ha deciso di trasmettere in tempo reale la sua 'operazione artistica': via satellite, nelle gallerie di New York, Toronto e Parigi e via Internet in siti connessi alla sua sala operatoria, cosicché da garantire una partecipazione attenta e attiva degli spettatori esterni alla sala. Durante l'operazione, l'artista rispondeva alle domande che le venivano poste riguardanti un tema sempre diverso, in questo caso l'onnipresenza.

Orlan in tutte le sue performance è esclusivamente sotto anestesia locale o peridurale, resta vigile dall'inizio alla fine e durante l'intervento chirurgico non solo interagisce come appena detto ma è anche solita leggere dei libri di filosofia<sup>170</sup> o di importante carattere sociale e morale.

Si preoccupa anche della scenografia della sala operatoria che decora in puro stile kitsch con infermieri e medici vestiti da sarti alla moda, con tuniche lucenti; più che una sala operatoria, sostanzialmente, sembra essere in un set fotografico o di registrazione<sup>171</sup>.

Uno dei più famosi pittori dell'antica Grecia, Zeusi<sup>172</sup>, suggeriva ai suoi discepoli di trovare la bellezza selezionando le parti migliori delle donne/modelle, sottolineando dunque come l'idea della bellezza ideale fosse esclusivamente una somma di parti che venivano selezionate e messe insieme a creare un'opera artistica. Lo stesso avviene oggi utilizzando la chirurgia come mezzo estetico: si sceglie la parte che si vuole cambiare rendendola migliore<sup>173</sup>. L'art Charnel vuole 'denunciare' questa oggettività di bellezza e rivendicare l'unicità di ognuno di noi, e questa insolita applicazione delle protesi ha lo scopo di annientare ogni stereotipo di bellezza; difatti il volto di Orlan non si è avvicinato ad alcun ideale di perfezione -nonostante abbia scelto prototipi di opere d'arte- di-

---

<sup>170</sup> Orlan spesso legge Lemoine-Luccioni Eugénie: *Le robe*, un testo che parla della pelle definendola una delle più grandi ipocrisie della razza umana.

<sup>171</sup> Cfr. Federica Fontana, Uno non è mai ciò che ha: la chirurgia barocca di Orlan: <https://inanimanti.com/2015/06/23/chirurgia-orlan/> (luglio 2019).

<sup>172</sup> Cfr. Antonio Giuliano, *Arte greca: dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, 1987, Il Saggiatore, pp. 796-798.

<sup>173</sup> Cfr. Adam Geczy, *The Artificial Body in Fashion and Art: Marionettes, Models and Mannequins*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2016, pp. 126-127.

mostrando che i canoni di bellezza cambiano e devono cambiare con il tempo. Orlan assume delle sembianze fuori dal comune, con la volontà di affermare la sua esistenza andando oltre il gesto artistico. Quella di Orlan è una sfida che prende in considerazione l'individuo nella sua interezza suggerendo una corporeità inedita, una libera condizione esistenziale che ha interesse verso un corpo autoprodotta<sup>174</sup>.

Attraverso una poetica dell'eccesso e dell'estremo, l'arte postumana celebra l'artificialità e la virtualità della condizione contemporanea, e quindi anche il suo (apparente) allontanamento della naturalità e dell'animalità. Proprio per questo è in grado di contaminare, in modo molto affascinante, questi temi con tracce mnestiche del mito e del rito<sup>175</sup>.

È il caso di Matthew Barney, il quale, come Orlan, affronta tematiche tipiche dell'era post-human e fa scaturire attraverso la sua arte un nesso tra perversione e creatività; il dio Pan è tra le più importanti fonti di ispirazione di Barney e quindi anche la figura del satiro, che continua a rappresentare l'ibrido simbolo di regressione, di liberazione dionisiaca e di passioni carnali<sup>176</sup>.

Il XX secolo riflette spesso sul tema della perversione vista come «forma di recupero di unità del sacro»<sup>177</sup>. Marc Augè<sup>178</sup> la etichetta come qualcosa che desidera arrivare ad una dimensione divina, poiché disobbedendo ai criteri che l'uomo ha stabilito nel corso dei secoli, riguardanti la sessualità, le generazioni e la situazione genealogica, tende a

---

<sup>174</sup> Cfr. Howard Caygill, *Carnival in Orlan*, in *Orlan a Hybrid Body of Artworks*, a cura di Simon Donger, Simon Shepherd and Orlan, Abingdon, Routledge, 2010, pp. 74-84.

<sup>175</sup> Fusillo, *Il dio ibrido: Dionisio e le «Baccanti» nel Novecento*, cit., p. 67.

<sup>176</sup> Cfr. Nancy Spector, *Only the perverse fantasy can still save us*, in *Matthew Barney. The cremaster circle*, a cura di Nancy Spector, Walkefield Neville, Harry Abrams and Guggenheim Museum Publication, New York, 2002, p. 22.

<sup>177</sup> Massimo Fusillo, *Il dio ibrido*, cit., p. 68.

<sup>178</sup> Marc Augè, nato nel 1935, è un filosofo francese, scrittore, etnologo e antropologo. Divenuto famoso soprattutto per aver introdotto il *neologismo nonlungo*, per dare una definizione a quegli spazi che hanno la prerogativa di non essere relazionali, storici o identitari.

Cfr. Francesco Nencini, Stefano Pirovano, *I Non Luoghi*, Silvana Editoriale, Milano, 2005.

ripristinare l'unità multipla dei miti prendendo in considerazione i temi dell'ambivalenza sessuale<sup>179</sup>.

Il corpo di Barney è il protagonista delle sue opere -dalle installazioni al film, dalla scultura alla video art- essendo trasformato in un ibrido che interagisce e si accompagna ad altri ibridi, esprimendo così la sua personale idea di mitologia e l'intenzione di creare un nuovo stadio dell'essere umano.

Egli riesce a mettere a frutto una realtà parallela, configurando la sua opera -popolata da esseri viventi, aventi una sessualità polimorfa-, «come una peregrinazione, il racconto di gesta d'eroi intrappolati in complicati percorsi a ostacoli, costretti a continue fughe e digressioni»<sup>180</sup>.

Negli anni ottanta Matthew Barney è un giovane atleta e giocatore di football; l'allenamento continuo gli fa accrescere l'interesse verso l'ipertrofia delle masse muscolari, ossia quell'evento biologico e fisiologico che permette ai muscoli di crescere quando sono sottoposti ad un continuo sforzo o ad una resistenza<sup>181</sup>. La brama di una maggiore forza, potenza e definizione muscolare spinge l'atleta in questione a voler negare i propri limiti corporei e superarli non considerando i rischi fisici e psichici.

This quest for an unattainable omnipotence is pure hubris, the tragic flaw that can bring the most ambitious, creative, and inquisitive souls to ruin. Barney rehearses this lesson -a leitmotif of ancient Greek myth- in *Drawing Restraint* 7<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> Cfr. Marc Augé, *Genio del paganesimo*, Torino, Bollati editore, 2002, p.37.

<sup>180</sup> Massimiliano Gioni, *Matthew Barney*, Electa, Milano, 2007, p. 7.

<sup>181</sup> Cfr. Olga Gambari, *Matthew Barney*: <https://flash---art.it/article/matthew-barney/> (luglio 2019).

<sup>182</sup> Nancy Spector, *Barney, Beuys: all in the present must be transformed*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2007, p. 19.

*Drawing Restraint*<sup>183</sup> è il primo ciclo di opere in cui Barney si sottopone a situazioni di estremo sforzo fisico, con l'intento di applicare la disciplina sportiva a una creazione artistica. Esso è plasmato in un arco di 23 anni ed è composto, fino ad oggi, da diciotto parti: *Drawing Restraint numero 7*, realizzato nel 1993, è la più importante ai fini della mia ricerca, poiché in essa compare per la prima volta un ibrido teriomorfo, che sarà ripreso e ampliato in *Cremaster 4*<sup>184</sup>, il primo di cinque film del ciclo *Cremaster Cycle*, che analizzerò successivamente.

*Drawing Restraint 7* è composto da una struttura di tre monitor nei quali vengono riprodotte le vicissitudini dei protagonisti. Il video è ambientato in una limousine dai vetri oscurati, che attraversa di notte le strade di Manhattan; tutta l'azione, in realtà, ci riporta in un mondo arcadico che è solito trovarsi tra quello terrestre e quello degli dèi. Durante questo viaggio in uno spazio temporale diverso da quello cui siamo abituati avviene una sfida «with woodland satyrs locked in a battle over the creation of form»;<sup>185</sup> una battaglia che sfida i limiti della *hybris*. Sul sedile davanti è presente un satiro asessuato e giovane, interpretato da Matthew Barney, intento a rincorrere futilmente la sua coda, mentre sui sedili posteriori lottano per la loro supremazia altri due satiri, più maturi, derivanti da ibridazioni diverse: uno è un uomo-capra, l'altro un uomo-ariete; entrambi sono dotati di corna, con le quali cercano di immobilizzarsi per disegnare il loro autoritratto sulla condensa di un finestrino.<sup>186</sup>

Tutti e tre i satiri mettono alla prova i limiti della *hybris* e sono puniti a causa della

---

<sup>183</sup> Il 'primo capitolo' della serie *Drawing Restraint* è del 1987, realizzato da Barney quando ancora era un studente a Yale. Si tratta di un video dove lo si vede arrampicarsi sulle pareti del suo studio realizzando dei disegni, mentre cerca di resistere ad una forza opposta che lo trascina verso il basso, causata da una fascia elastica avvolta alla vita. Affronta con il proprio corpo ogni sorta di difficoltà, cercando di superare il limite per compiere la sua creazione.

Cfr. Simona Caleo: *Matthew Barney, l'arte del limite*: <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2010/06/11/news/matthew-barney-l-arte-del-limite-br-1.21455> (luglio 2019).

<sup>184</sup> Cfr. Gioni, *Matthew Barney*, cit., pp. 11-12.

<sup>185</sup> Spector, *Barney, Beuys: all in the present must be transformed*, cit., p. 19.

<sup>186</sup> Gioni, *Matthew Barney*, cit., p. 32.

loro eccessiva ambizione: le due creature duellanti si scorticano a vicenda dopo aver completato il disegno e il satiro interpretato da Barney sarà condannato per sempre alla vana ricerca di un autocontrollo.

Il richiamo al mondo greco è evidente in tutto il lavoro di Barney: c'è una ripresa esplicita del mito di Marsia<sup>187</sup> per dimostrare quello che accade -sin dall'antichità- quando qualsiasi creatura che popola la terra, uomo o ibrido, sfida gli dèi peccando di *hybris*, ed anche una ripresa della figura di Dioniso, che, come già detto, è l'archetipo della liberazione ed «esplosione anarchica del represso»<sup>188</sup>.

In *Drawing Restraint 7* il satiro assume un ruolo centrale rappresentando un universo privo di ogni determinazione dove regna il panico per la perdita della propria identità; il suo scopo difatti è di andare sempre oltre la mutazione raggiunta<sup>189</sup>. Non è un caso che il suffisso 'pan' ci riporti al termine *panico*<sup>190</sup>, e che etimologicamente -nella lingua greca antica- sia la forma neutra del termine che significa *tutto*. Il *tutto* in questo contesto suggerisce un mondo in cui la realtà è fusa appunto in un tutto dove i confini tra le cose e gli esseri si confondono e non hanno alcuna differenza. Ci riporta, infine, al dio Pan che conduce verso un mondo indifferenziato, riportandoci ad un momento primordiale antecedente qualsiasi mito d'origine.

---

<sup>187</sup> Marsia è il satiro dei boschi che osò suonare l'àulos, uno strumento che Atena gettò via. Marsia lo raccolse e lo suonò con una grazia tale che tutto il popolo ne fu ammaliato e si convinse che il suo talento potesse sfidare quello di Apollo. Quest'ultimo lo sfidò e al vincitore (decretato dalle Muse) sarebbe stato concesso di fare tutto ciò che si voleva del vinto. La vittoria fu assegnata ad Apollo che decise di punire Marsia per la sua *hybris* legandolo ad un albero e scorticandolo vivo.

Cfr: Nancy Spector, *Only the perverse fantasy can still save us*, in Matthew Barney. *The cremaster circle*, a cura di Nancy Spector, Walkefield Neville, Harry Abrams and Guggenheim Museum Publication, New York, 2002, p. 11.

<sup>188</sup> Fusillo, *Il dio ibrido: Dionisio e le «Baccanti» nel Novecento*, cit., p. 74.

<sup>189</sup> Cfr. Massimiliano Di Leva, *Matthew Barney: De Re Aedificatoria- Dal cybercorpo positronico all'organismo deframmentato*, in Matthew Barney. *Polimorfismo, multimodalità, barocco*, a cura di Dusi Nicola e Saba Cosetta, Silvana Editoriale, Milano, 2012, p. 239.

<sup>190</sup> Cfr. Spector, *Only the perverse fantasy can still save us*, in Matthew Barney. *The cremaster circle*, cit., p.23.

Secondo il pensiero di Barney<sup>191</sup>, contestare le leggi della differenziazione è come sfidare la stessa parola di Dio. Produrre nuove forme che non aderiscono al codice divino attraverso strane fusioni soprannaturali significa usurpare e distorcere il ruolo del Creatore. La volontà da parte dell'artista sfocia in presunzione quando si arroga il ruolo di demiurgo, capace di compiere ibridazioni su modelli biologici preesistenti, portandoci visivamente in un mondo ultraterreno. Tutto questo preannuncia la cosmologia fantastica del ciclo di *Cremaster*, in cui le idee intangibili acquistano una forma palpabile.

Questo ciclo comprende una serie di cinque lungometraggi a cui si legano fotografie, disegni e sculture, girati lungo il corso degli anni Novanta fino agli inizi del XXI secolo<sup>192</sup>. È concepito come un viaggio dal Nord-est americano sino all'Irlanda e all'Europa dell'Est, facendo convergere luogo e storia<sup>193</sup>.

Tutto il ciclo è una simulazione della prima settimana di vita di un embrione non ancora sessualmente sviluppato; difatti il titolo dell'opera allude al cremastere, che nell'anatomia umana è il muscolo scheletrico che ricopre i testicoli regolando la temperatura degli stessi in funzione della spermatogenesi. Quindi, Barney prende questo muscolo come punto di partenza concettuale, sviluppando un progetto che circola attorno a costruzioni anatomiche all'altezza delle gonadi, durante il processo embrionale di differenziazione sessuale<sup>194</sup>, accompagnato da un universo multiforme, visionario e iconico.

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Le sculture e le installazioni sono espressioni fisiche dei luoghi e dei personaggi presenti in *Cremaster Cycle*, così da rendere tangibile il mondo mitologico creato da Matthew Barney.

Cfr. Kimmelman Michael, "The Importance of Matthew Barney", *The New York Times Magazine*, October 10, 1999, pp. 64-69.

<sup>193</sup> Fusillo, *Il dio ibrido: Dionisio e le <<Baccanti>> nel Novecento*, cit., p. 68.

<sup>194</sup> Il feto appena formato è un puro potenziale, né maschio né femmina; si libera per sei settimane in un regno di indeterminatezza di genere. Il ciclo di *Cremaster* immagina di estendere questa fase oltre le sei consuete settimane ma di rendere questa fase indefinita. I cinque video meditano su questa lotta di genere, contro una definizione, mentre tracciano il passaggio dalla piena scansione alla completa discesa.

Nancy Spector, *Only the perverse fantasy can still save us*, in *Matthew Barney. The cremaster circle*, a cura di Nancy Spector, Walkefield Neville, Harry Abrams and Guggenheim Museum Publication, New York, 2002, p. 33.

Il ciclo non ha un inizio e una fine definitivi, ma ha invece una dimensione autobiografica, silenziosamente presente in tutti i suoi capitoli. I video in questione non seguono un ordine cronologico ma contengono una serie di motivi ricorrenti, alcuni molto espliciti, tra i quali quelli teriomorfi e dionisiaci.

Come per *Drawing Restaint*, anche in *Cremaster* pongo l'attenzione su uno dei film, ovvero il primo dei cinque, *Cremaster 4*, girato nel 1994, il quale riprende la mitologia attraverso «primal initiation rites, dreams and immortality, and magic intervention»,<sup>195</sup> per descrivere i primi passi che compie l'organismo verso la discesa alle gonadi e la paura per la differenziazione. Barney interpreta *The Loughton Candidate*, impersonificando un dandy ma inequivocabilmente anche un satiro, legato all'immaginario irlandese dell'Isola di Man<sup>196</sup>, luogo nel quale si svolge tutta l'azione. La prima scena vede il suddetto dandy con un completo bianco che si pettina i capelli arancioni sotto i quali si vedono quattro protuberanze, dalle quali potenzialmente potrebbero nascere delle corna che gli permetterebbero di completare la sua forma in un caprone; infatti l'intento di *The Loughton Candidate* è quello di diventare *Loughton Ram*, specie autoctona dell'Isola di Man, caratterizzata da due paia di corna. Per Barney questo ibrido è in grado di rappresentare al meglio un'indeterminatezza sessuale, poiché le due paia di corna -una verso l'alto e l'altra verso il basso- segnano un equilibrio tra l'essere femminile e l'essere maschile o addirittura l'esistenza di un terzo sesso, uno alternativo al quale Barney aspira<sup>197</sup>. Il fatto che Barney si dica *Candidate* si riferisce al voler candidarsi a diventare *Loughton Ram*<sup>198</sup> e in tal modo a possedere sia ovaie che testicoli per

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 59.

<sup>196</sup> Il personaggio di *The Loughton Candidate* si rifà al satiro mitologico dell'isola di Man conosciuto come Phynnoderree, che appare come elegante dandy dal volto e orecchie caprine.

Cfr Horgoblins, monsters, giants, memaids, apparition: <http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/fulltext/folklore/ch04.htm> (agosto 2019).

<sup>197</sup> Ronte Dieter, *Matthew Barney, No Beginning and no End*, «Gladstone Gallery», September 2017, p. 16-21.

<sup>198</sup> No Beginning and No End: [https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Kaiser-ringPublications\\_Sept\\_07.pdf](https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Kaiser-ringPublications_Sept_07.pdf) (agosto 2019).



tendere così all'ultra naturale.

Un altro riferimento all'Isola è la corsa *Tourist Trophy* nata nel 1907<sup>199</sup>, che l'artista riprende nel film attraverso una corsa sportiva che vede la competizione di due sidecar<sup>200</sup>. Il video, infine, prevede la presenza di tre body builder, le fate ermafrodite dell'isola, che modellano il proprio corpo in base alla loro volontà, caratterizzate da acconciature che, analizzate, hanno precisi riferimenti alla fase discendente e ascendente di testicoli e ovaie<sup>201</sup>. Il loro ruolo in un primo momento è di saldare delle soles di plastica sulle scarpe del satiro e mettere nelle sue tasche sfere di vaselina; nel frattempo le scene si susseguono e interrompono, con la gara sportiva delle sidecar da un lato e *The Loughton Candidate* che danza dall'altro; gara e danza entrano in una temporalità parallela, il satiro danza sempre più rapido fin quando non provoca un buco sotto i suoi piedi e cade in mare. Nonostante la caduta, egli continua a danzare «in uno spreco dionisiaco di energia che serve al rituale della trasformazione»<sup>202</sup>. L'entrata sempre più profonda, oltre la crosta del mare, fin sotto quella terrestre che lo ingloba è contrapposta dalla volontà di *The Loughton Candidate* di risalire: egli infatti scava nella sabbia marina fino a raggiungere uno stretto canale di vaselina, simile a quello fetale, riuscendo così a rie-

---

<sup>199</sup> Cfr. Gioni, *Matthew Barney*, cit., pp. 65-66.

<sup>200</sup> La sidecar blu che si muove verso il basso vuole indicare il movimento discendente verso i testicoli, mentre quella gialla indica l'ascesa verso le ovaie. A testimonianza del costante tema che riporta all'indeterminatezza di genere, il simbolo presente sulle tute di ciascuna squadra è del colore della squadra avversaria come desiderio inconscio di indeterminatezza.

Nancy Spector, *Only the perverse fantasy can still save us*, in *Matthew Barney. The Cremaster cycle*, a cura di Spector Nancy, Wakefield Neville, Harry N. Abrams and Guggenheim Museum Publication, New York, 2002, pp. 60-61.

<sup>201</sup> La prima ha due chignon alti che simboleggiano le ovaie e quindi una fase ascendente; la seconda ha due chignon rivolti verso il basso ed indicano i testicoli e quindi fase discendente e la terza ha due chignon verso il basso e due verso l'alto che fanno riferimento al terzo sesso e quindi possiede sia ovaie che testicoli.

Cfr. Nicola Dusi, *Cremaster Cycle tra cinema e danza*, in *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, barocco* a cura di Dusi Nicola e Cosetta Saba, Milano, Silvana Editoriale, 2012, pp. 114-116.

<sup>202</sup> Ivi, p. 109.

mergere sotto la linea del traguardo della gara ancora in atto, luogo dove i due sidecar stanno arrivando. Il punto di arrivo in questo senso coincide con l'incontro frontale dei due sidecar e la conseguente unione dei due colori, ma prima che questo possa succedere lo schermo diventa completamente bianco, decretando l'impossibilità della fusione tra i due elementi. Il video terminerà con i due sidecar parcheggiati su due piattaforme sul molo Queen's Pier e, in primo piano, con le gambe divaricate del satiro con i morsetti delle sidercar collegati ad uno scroto non ancora sviluppato, facendo intendere che la determinazione del sesso è a favore di quello maschile, che verrà esplicitato nell'ultimo lungometraggio in *Cremaster 5*.

In conclusione:

L'immagine ricorrente di Matthew Barney, che fonde in sé [...] ossessioni contemporanee come il body building e l'estetismo dell'abito con l'iconografia antica del satiro, è un esempio particolarmente efficace di una mitologia postmoderna: della vitalità dei modelli culturali di lunga durata come l'attraversamento dionisiaco dei confini tra umano e animale<sup>203</sup>.

## CAPITOLO III:

### IL RUOLO DELL'IBRIDO

Sicuramente dalla mitologia classica alle manipolazioni dirette sul proprio fisico, anche estreme, dell'età contemporanea, l'ibrido viene considerato come un incrocio tra umano e animale, spirituale e carnale, come metafora della realtà. Quindi, gli ibridi an-

---

<sup>203</sup> Fusillo, *Il dio ibrido: Dionisio e le <<Baccanti>> nel Novecento*, cit., p.70.

tichi e sacri non sono scomparsi nel corso di questi 5000 anni ma sono trasmutati in artefatti meccanici o innesti biologici<sup>204</sup>.

Così come i secoli a cavallo tra il Medioevo e l'era moderna furono ricchi di ibridi e figure mostruose<sup>205</sup>, così lo è stato per la fine del XX secolo, nel quale è avvenuta sia una ripresa di forme ibride del passato sia una 'nascita' ex novo di queste, ed entrambe sono divenute protagoniste di narrazioni fantastiche sia letterarie che cinematografiche:

Capaci di rivolgersi all'uomo con il "voi umani": il riflesso è chiaramente post umanistico [...]. Apre la strada a un nuovo modo di percepirsi, [...] ammette una prospettiva di soggettività altra, allarga la comunità dialogica, che non è più esclusivamente umana<sup>206</sup>.

Ciò che ha accomunato questi periodi storici, così lontani tra di loro, sono stati i violenti e sconvolgenti cambiamenti, causati dal progresso, che si sono sollevati minacciosi contro l'uomo. La mostruosità e la hybris si sono, dunque, ridefinite in tempi e luoghi diversi anche se alcune loro caratteristiche, come il posto che ricoprono nell'ordine sociale e il rapporto con 'il normale', sono rimaste universali e li hanno resi simboli di trasgressione e di rottura nella gerarchia.

Zakiya Hanafi definisce gli ibridi come delle entità *de-formed*, quindi *senza forma*<sup>207</sup> e capaci di assumere qualsiasi conformazione. È da questo suo pensiero che ha origine il suo libro *Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, nel quale approfondisce il tema, in particolare sostenendo che:

---

<sup>204</sup> In mostra a Venezia "Hybris", ibridi e mostri nell'arte contemporanea: [https://www.tgcom24.mediaset.it/cultura/in-mostra-a-venezias-hybris-ibridi-e-mostri-nell-arte-contemporanea\\_3075559-201702a.shtml](https://www.tgcom24.mediaset.it/cultura/in-mostra-a-venezias-hybris-ibridi-e-mostri-nell-arte-contemporanea_3075559-201702a.shtml) (maggio 2019).

<sup>205</sup> Cfr. Francesco Salvestrini, 'Mostri', 'deformi', 'mirabili figure', *menomazioni fisiche e nascite mostruose nelle fonti cronistiche del Medioevo e della prima età moderna, in Deformità fisica e identità della persona tra Medioevo ed età Moderna*, a cura di Gian Maria Varanini, San Miniato, Firenze University Press, 2015, pp. 267-275.

<sup>206</sup> Roberto Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Dedalo, Bari, 2009, pp. 7-8.

<sup>207</sup> Zakiya Hanafi, *Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, London, University Press Book, 2000 pp. 18-19.

A monster is whatever we are not, so as monsters change form so do we, by implication. The human and the monster vie for space between two thresholds of transformation: the upper limits are godhood, the lower limits are bestiality. We stake out the boundaries of our humanity by delineating the boundaries of the monstrous, whether by defining the criminal, the insane, or the merely inhumane<sup>208</sup>.

È chiaro come il mondo contemporaneo attribuisca un ruolo completamente diverso alla *hybris* rispetto al mondo greco antico, prendendo le distanze dalla sua primordiale etimologia e dal suo senso esclusivamente negativo, conferendole invece un valore aggiunto che riflette la novità, il progresso e le potenzialità di questo secolo; *la hybris*, dunque, subisce una “riconfigurazione”:

[...] non vuole più essere un tentativo di penetrare l'origine del duo, di possedere la verità dell'Uno sullo stesso piano dei nostri saperi, cioè di fornire una Verità universale e definitiva – nominandola in modi sempre nuovi, quali p.e. l'Idea, l'Amore di Dio e quant'altro – bensì vuole ridefinirsi [...] come accettazione della necessità di reincludere nella propria omogeneità i residui da essa espulsi, dell'inevitabile liberarsi del transito dai propri resti occludenti.<sup>209</sup>

La diversità sostanziale che intercorre tra il ‘peccato di *hybris*’ nel mondo antico e quello nel mondo contemporaneo è l'avvento della tecnologia e lo studio della biologia, dalle quali conseguono tecniche ben studiate, analizzate e atte a compiere interventi artificiali. Considerando l'idea dell'ibrido e la sua evoluzione in Italia, ad esempio durante il periodo della rivoluzione scientifica, esso perse le sue associazioni con il sovrannaturale diventando nient'altro che un ‘essere’ da descrivere ed ordinare nella nostra realtà. I nostri ibridi hanno una forte connessione sia con una nuova realtà, quella del virtuale, sia con la meccanica. Oggi, che si parli di ibridi o di mostri dobbiamo considerare che sono tutti frutto della nostra creazione e sono adattati alla nostra immagine e fantasia; tuttavia, nonostante si sia in grado di inquadrare l'ibrido in un ordine sociale, non è facile non temerlo. Come sottolinea ancora Hanafi, se siamo destinati a fondere la nostra specie umana con creazioni tecnologiche, decidendo spontaneamente di diventare

---

<sup>208</sup> Ivi p. 1.

<sup>209</sup> Carlo Cantaluppi, *Una figura dell'efficacia filosofica: la hybris*, in «*Nóema*», n. 1, 2010, pp. 1-11.

<<more machinelike>><sup>210</sup>, allora ci conviene accettare questa convivenza e iniziare ad apprezzare gli ibridi come noi stessi, moderando le nostre paure e giudizi.

### 3.1 La *Hybris* prometeica

I nostri anni per prima cosa rimarcano l'obsolescenza del corpo e sognano <<un diverso destino simbiotico per le nuove creature organiche, frattali in una rete di metastrutture dalle performance incognite>>.<sup>211</sup> Così prende piede il bisogno di destrutturare l'individuo mescolando le specie, i sessi e l'appartenenza al regno dell'organico per avere come risultato nuove leghe transpecifiche e ibridi che accolgono sia l'organico che l'inorganico.

L'idea del metaindividuale e del superorganico dei nostri giorni ci riporta nuovamente all'antica Grecia e alla *hybris* prometeica presa in esame sia in epoca moderna che contemporanea. Ad esempio, essa viene contestualizzata in un ambiente ottocentesco attraverso gli occhi della scrittrice Mary Shelly con *Frankenstein*<sup>212</sup>, un romanzo capolavoro e uno dei primi esempi di fantascienza, che descrive per la prima volta le fattezze di un mostro, creato da un appassionato di scienze naturali. Differentemente dalle storie già scritte, qui il Dottor Frankenstein consapevolmente utilizza metodi sperimentali moderni di laboratorio per ottenere risultati derivati dal frutto della sua fantasia. Inoltre, non è da sottovalutare che il titolo britannico del suddetto libro sia *The Modern Prometheus*.

Prometeo è descritto in varie opere antiche, tra le quali il *Protagora* di Platone, in cui il protagonista da un lato pecca di *hybris* e dall'altro ottiene un senso di giustizia. Prometeo in quest'opera vuole liberare gli uomini dall'animalità donandogli il fuoco, che apparteneva esclusivamente agli dèi; egli compie questo gesto <<attraverso il più vile ed

---

<sup>210</sup> Hanafi, *Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, cit., p. 218.

<sup>211</sup> Cantaluppi, *Una figura dell'efficacia filosofica: la hybris*, cit., p. 6.

<sup>212</sup> Cfr. Mary Shelley, *Frankenstein ovvero Il Prometeo moderno*, Milano, Rizzoli, 1952.

egoistico sentimento, [...] la hybris»<sup>213</sup>, la quale viene subito punita -nonostante il supplizio appaia umanamente ingiusto- perché egli aveva sottratto, rubandolo dall'Olimpo, uno dei suoi privilegi e ricchezze. Prometeo con la sua tracotanza ha dimostrato come un essere umano possa superare i limiti dettati dalla natura e dagli dèi, innalzando gli uomini sopra lo stato animale, sostenendo l'umanità e lottando contro l'indifferenza dei più forti. Malgrado il suo altruismo, Prometeo ha sfidato le leggi imposte ontologicamente e questo ha portato a gravi ripercussioni sulla sua persona, finendo incatenato, per volere di Zeus -assieme alla sua superbia- ad un monte, subendo una sempiterna sofferenza poiché di giorno veniva dilaniato da un'aquila, fatta giungere dallo stesso dio che di notte gli assicurava una veloce guarigione.

Il Prometeo che più si avvicina al Frankenstein moderno è descritto nelle *Metamorfosi* di Ovidio, come colui che «nacque l'uomo [...] a immagine degli dèi che tutto regolano [...] impastando con acqua piovana la terra ancora recente»<sup>214</sup>.

Prometeo plasma l'argilla a forma di uomo e afferma la sua superiorità tra gli esseri dando vita attraverso una scintilla divina ad una materia inerte. La stessa azione è compiuta dal Dottor Frankenstein che assembla le membra senza vita prese da cadaveri, mattatoi e aule di anatomia e decide di 'dar vita' con una scarica elettrica ad un uomo che a lavoro compiuto appare come un essere deforme e riluttante, nato da un atto di *hybris* della quale si fece esso stesso portatore: il mostro di *Frankenstein*. Questo racconto è una chiara testimonianza di come la 'fantascienza' era già riccamente presente nella mitologia e di come in seguito l'argilla e la potenza degli dèi siano stati sostituiti dalla carne e dall'energia elettrica<sup>215</sup>.

Lo scienziato sarà il primo ad abbandonare 'la creatura' nell'istate stesso in cui gli dà vita, forse perché era un 'creatore' troppo fragile per assumersi la responsabilità di aver

---

<sup>213</sup> Titanismo e ribellione: la Hybris: <https://culturificio.org/titanismo-e-ribellione-la-hybris/> (agosto 2019).

<sup>214</sup> Vittorio Sermoni, *Le metamorfosi di Ovidio. Testo latino a fronte*, Milano, Rizzoli, 2014, vv. I. 78-83.

<sup>215</sup> Il prometeo antico, moderno e contemporaneo: <https://www.medicinanarrativa.eu/il-prometeo-antico-moderno-e-contemporaneo> (agosto 2019).

realizzato un probabile dispensatore di morte, vittima della sua stessa natura. *Frankenstein* è importante perché è il primo caso di mostro che diventa emblema di un'alterità che la contemporaneità di allora non poteva accettare e che negava tentando di distruggerla<sup>216</sup>.

La nostra realtà è completamente diversa e più complessa rispetto a quella del laboratorio di uno 'scienziato pazzo', ma attraverso la figura di *Prometeo* -che sia il protagonista del mito o del romanzo- vediamo come in tutte le epoche alcuni individui vogliono cambiare il futuro facendosi pionieri dell'evoluzione, mentre altri, più conservatori, vogliono mantenere le stesse regole e gli stessi valori.

A livello razionalistico, dall'antica Grecia al periodo classico l'ibrido restava comunque una creatura naturale che aveva la capacità di mostrare quanto la natura fosse varia attraverso le sue forme e i suoi incroci, differentemente dall'epoca moderna e poi contemporanea dove si è giunti ad una "artificializzazione della natura" avvenuta attraverso l'industrializzazione, responsabile del ritorno di una figura che popolava i miti da millenni, quella di un "uomo artificiale", che ricopriva dapprima il ruolo dell'homunculus alchemico, poi del golem, sino a giungere al robot contemporaneo. L'uomo artificiale, contrariamente al mostro di Frankenstein, diventa «simbolo della fiducia prometeica»<sup>217</sup>, facendosi portatore della hybris contemporanea, ma:

Questa volta l'ibrido appare ancora più sacrilego, perchè complica in un unico essere il creatore e la sua creatura, il corpo per eccellenza e ciò che per definizione dal corpo dovrebbe essere più lontano. L'uomo e la macchina fusi in un solo organismo?<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Cfr. Maria Pia Pattoni (a cura di), *Prometeo: atti delle Giornate di Studio su Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, Milano, V&P, 2015, 29-30 ottobre 2012; 3-4 dicembre 2013.

<sup>217</sup> Antonio Caronia, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1996, p.7.

<sup>218</sup> Antonio Caronia, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake Edizioni, 2008, p. 24.

Nell'Ottocento, il dottor Frankenstein tenta di farsi Creatore cercando di superare i sacri vincoli della vita; allo stesso modo, oggi, a distanza di due secoli, si ha in mente un traguardo più preciso, ovvero quello di migliorare la specie umana da sempre considerata incompleta.

### 3.2 L'incompletezza umana

Molti sono gli studiosi che hanno approfondito il tema dell'incompletezza umana, accennato già da Tommaso d'Aquino nella *Summa theologiae* ma teorizzato nel 1700 da Johann Gottfried Herder, filosofo tedesco, per il quale l'uomo è biologicamente manchevole e la cultura sopperisce a queste carenze<sup>219</sup>. Questa teoria fu acuita nel 1900 dall'antropologo Arnold Gehlen, secondo il quale:

L'uomo è organicamente l'essere manchevole, egli sarebbe inadatto alla vita in ogni ambiente naturale, così deve crearsi una seconda natura, un mondo di rimpiazzo, approntato artificialmente e a lui adatto, che possa cooperare con il suo deficiente equipaggiamento organico<sup>220</sup>.

Nel suo pensiero Gehlen vuole evidenziare il fatto che l'uomo non può avere un ruolo statico nella società ma deve interagire con essa e con il mondo, condividendo le sue idee e scoperte attraverso una partecipazione attiva dettata da uno sviluppo tecnologico. Seguace di questa teoria è Roberto Marchesini, il quale definisce lo 'sviluppo' come «un'ancora di salvezza»<sup>221</sup> contro il determinismo biologico.

L'incompletezza umana, quindi, viene assistita e sostenuta dalla cultura, la quale è il risultato dell'interazione tra l'uomo e la situazione contingente, risultato che porta ad avere culture differenti che a loro volta preferiscono «ibridarsi con l'alterità piuttosto

---

<sup>219</sup> La tecnica come fonte del riscatto umano: <https://dasandere.it/arnold-gehlen-la-tecnica-come-fonte-del-riscatto-umano/> (agosto 2019).

<sup>220</sup> Arnold Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1940, p. 55.

<sup>221</sup> Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2002, p. 21.



che attraverso un vincolo omologato e sostenuto da una carenza>><sup>222</sup>.

La percezione di incompletezza è conseguenza del fatto che l'uomo -ne parla già Platone- voglia raggiungere una perfezione ideale; la sensazione di perpetua imperfezione non è un dato di fatto, ma la conseguenza di un processo culturale che viene definito dallo stesso come un "evento ibridativo". Esso si può realizzare:

[...] attraverso l'uso di uno strumento, la partnership con un'altra specie, il conferimento di un significato, la proposizione di una teoria, in breve tutto ciò che attiva una coniugazione con la realtà esterna o referenza<sup>223</sup>.

Le ibridazioni, in conclusione, determinano nuove possibilità funzionali e fattezze morfologiche; proprio come l'ibrido nel mondo antico, difforme e mostruoso, anche le ibridazioni culturali turbano l'armonia e la stabilità di uno status quo, poiché esse sono infinite così come le imperfezioni che appartengono alla specie umana sin dai suoi primordi.

Soffermarsi sulle imperfezioni non ha condotto solo a uno studio e a una evoluzione tecnologica, ma anche ad una scoperta della corporeità, che ha provocato in alcuni studiosi e soprattutto artisti la volontà di utilizzare il proprio corpo come medium per questa ricerca.

### 3.3 L'ibrido e l'alterità

Le ibridazioni dell'arte contemporanea si interrogano sul rapporto che si attua tra l'alterità e l'uomo, mettendo in dubbio l'antropomorfismo. Anche il concetto di alterità ha un precedente storico: deriva dal latino *alter -diverso*<sup>224</sup>, in riferimento alla differenza che si innesta tra due entità. Questo termine si oppone all'idea di identità, la quale ha il compito di definire un'entità attraverso qualità e caratteristiche comuni.

---

<sup>222</sup> Marchesini, *Post-human*, cit., p. 23.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> *Dizionario di filosofia* Treccani (2009) alla voce corrispondente.

Platone -nella *Repubblica*- concepì l'alterità in riferimento alle idee poiché esse sono differenti le une dalle altre; per ovviare a questa diversità introdusse una 'unità di sistema', l'*idea del bene* che fungeva da elemento unificatore creando un valore comune. Aristotele, invece, distinse l'alterità dalla differenza, intendendo la prima come diversità fra tutte le cose mentre la seconda come differenza fra cose dello stesso genere<sup>225</sup>. I filosofi del Novecento inquadrarono l'alterità in maniera positiva, associandola ad un valore etico e considerandola quasi una virtù. La filosofia di Lévinas -riscontrabile nei suoi scritti<sup>226</sup>- rispecchia al meglio questo cambiamento; in particolare la sua riflessione filosofica si sofferma sul rapporto tra l'io e l'altro:

L'io, una volta costituito, può liberamente andare verso l'altro, è dall'altro che esso viene ordinato "io". Ciò comporta l'impossibilità dell'indifferenza, della buona coscienza, della coscienza pacificata nei confronti dell'altro, la paura non dell'altro ma per l'altro.<sup>227</sup>

L'etica dell'alterità, pertanto, accetta l'altro e le sue priorità e non viola con le proprie categorie il 'mistero' altrui. Essa non è più vista esclusivamente come un disvalore, ma emerge al contrario la volontà di comprendere l'eterogeneità e di confrontarla con ciò che nel corso degli anni è stato identificato come ordinario, conforme, comprensibile e quindi umano.

---

<sup>225</sup> Cfr. Guido Calogero, *Studi sull'eleatismo*, Firenze, La nuova Italia, 1977.

<sup>226</sup> Interessante è la riflessione di Battista Bosato, un sacerdote e studioso, il quale asserisce in un suo approfondimento su Lévinas che: "Se lo stare nell'essere comporta la ribellione e l'uccisione dell'altro, [...] occorre un modo di vivere che sia altrimenti che essere. Altrimenti che essere vuol dire che al posto della vita basata sul potenziamento di sé, compresa la riduzione dell'altro a sé, si deve vivere il radicale faccia a faccia con l'altro".

Cfr. Battista Borsato, *L'alterità come etica. Una lettura di Emmanuel Lévinas*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna - EDB, 1995, p. 139.

<sup>227</sup> Emmanuel Lévinas, *Dall'altro all'io* [1961], Roma, Meltemi editore, trad. it Julia Ponzio, introduzione di Augusto Ponzio, 2002, p. 19.

Donna Haraway<sup>228</sup> è una delle principali fonti di ispirazione di questo pensiero, giacché offre un esempio positivo e concreto dell'etica postmoderna. Le sue ricerche prendono in esame vari campi di analisi, considerando le ripercussioni che queste possono avere nella società e nella politica e dando un forte impulso al modo di guardare il progresso e la tecnologia.

Il suo pensiero è radicalmente pro-tecnologico e «ci esorta a non chiuderci in rifiuti retrogradi e nostalgici della grande trasformazione che vive la nostra cultura»<sup>229</sup>, suggerendoci piuttosto di accrescere una certa familiarità con il mondo elettronico, virtuale e visivo. Nello stesso tempo, lei per prima, non sottovaluta i rischi al quale si potrebbe incorrere a di stancarsi fa risparmiare tempo.

Si compie un altro tipo di ragionamento se consideriamo quanti passi abbia fatto in avanti la sperimentazione, non basandosi esclusivamente sulla robotica ma ad esempio effettuando manipolazioni sul codice genetico, clonazioni o procreazioni in provetta. Si può dire che nel XX si tende a 'denaturalizzare' i corpi, difatti non tutti gli organismi nascono seguendo le solite dinamiche naturali, anzi:

(Gli organismi) si fanno e sono costrutti che possono cambiare il mondo. La costruzione dei confini di un organismo [...] è un mediatore potente per chi vive nel periodo industriale e post industriale.<sup>230</sup>

Haraway quando parla di confini ci invita ad andare oltre i classici dualismi semplificatori, quali uomo/donna, naturale/artificiale o corpo/mente, dando un'altra visione della scienza che postula una serie di 'altri' come «immagini svalorizzate della norma»<sup>231</sup>. Il dualismo di cui parla non è simmetrico; uno dei due elementi che lo

---

<sup>228</sup> È una filosofa delle scienze, specializzata in biologia e nella biotecnologie nonché capo-scuola della *teoria cyborg*, la quale approfondisce il rapporto tra la scienza e l'identità di genere.

<sup>229</sup> Donna Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, introduzione di Rosa Braidotti, Milano, Feltrinelli 1995, p. 10.

<sup>230</sup> Ivi, p. 142.

<sup>231</sup> Ivi, p. 16.

compone tende a prevalere sull'altro, ed è proprio focalizzandosi su questo punto che introduce la figura del cyborg, traslandola da immagine fantascientifica a condizione umana: esso è contemporaneamente uomo e macchina e va oltre le categorie di genere, non avendo sesso.

Il cyborg è l'esito dell'era post genere nel quale ci troviamo, lo dimostra il fatto che non è dotato di una storia delle origini ed è indipendente da ogni cosa e forma; differentemente dal mostro di Frankenstein, il cyborg non ha alcuna pretesa, non chiede un compagno con il quale condividere la sua esistenza e non desidera una società costruita sull'esempio della famiglia organica.

Il cyborg entra nel mito proprio quando si trasgredisce il confine tra umano e animale. Lungi dal segnalare una drastica separazione delle persone dalle altre creature viventi, il cyborg indica, in modo inquietante e piacevole, un saldo accoppiamento. In questo ciclo di scambio matrimoniale, la bestialità ha un nuovo status<sup>232</sup>.

L'organismo cybernetico evidenzia come l'idea di 'uomo naturale' sia solo una costruzione culturale poiché siamo tutti in qualche modo cyborg<sup>233</sup> e da un certo punto di vista lo siamo sempre stati. Durante l'evoluzione della specie umana c'è sempre stata una continuità tra l'utensile, visto come una protesi controllabile esclusivamente dalla mano dell'uomo e la macchina: un congegno, invenzione dell'uomo che contrariamente all'utensile è capace di funzionare in autonomia. Quindi, lo asserisce bene Antonio Caronia: «utensile e macchina sono solo manifestazioni diverse, a un diverso grado, del-

---

<sup>232</sup> Donna Haraway, *Un manifesto per Cyborg: scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, [1995] Milano, Feltrinelli, trad.it. a cura di Liana Borghi, 1995, p. 3.

<sup>233</sup> Il termine *cyborg* è la contrazione di *cybernetic organism* e, differentemente da quello che si può credere, non è nato in un ambito di fantascienza ma di ricerca scientifica. Durante gli anni '50 del secolo scorso, l'ente americano spaziale aveva realmente considerato l'ipotesi di modificare gli essere umani sostituendo organi umani con organi artificiali, con l'obiettivo di renderli idonei all'esplorazione di altri pianeti senza fargli indossare ingombranti tute spaziali. Questa idea venne espletata da due medici: Mainfred Clynes e Nathan Kline.

Cfr. Antonio Caronia, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1996, p. 33.

l'atteggiamento "tecnico" verso il mondo che è tipico della nostra specie»<sup>234</sup>. Pensiamo all'utilizzo che oggi facciamo delle protesi, le quali sono un elemento artificiale capace di integrare o sostituire una parte mancante o danneggiata del nostro corpo che sia un tessuto, un arto o un organo; infatti, oggi, il cyborg è prevalentemente un cyborg-medico, poiché quando la funzionalità di una parte del nostro organismo è compromessa si pensa a sostituirla con una macchina o con una protesi sintetica. Altresì non occorre una operazione così invasiva per divenire cyborg, basti pensare a tutti coloro che hanno un dente finto o più semplicemente l'uso quotidiano, che sia per necessità o per bellezza, che si fa delle lenti a contatto<sup>235</sup>.

Il nostro corpo è diventato un terreno che si può sperimentare e maneggiare, non è più visto come un qualcosa di inviolabile e può essere trasformato. Questo nuovo modo di approcciarsi non fa più pensare all'umano come a un essere esclusivamente biologico; infatti il corpo contemporaneo si contamina sia per la costante relazione tra il proprio e l'altrui, sia per l'avanzamento delle scienze, e non meno importante è il suo rapporto con la cultura e l'arte.

Questo rapporto è ben chiarito da Jurij Michajlovič Lotman, semiologo russo e fondatore della semiotica della cultura. Egli intende la cultura come memoria, ovvero come uno strumento capace di registrare ciò che è stato vissuto dalla società, non vedendola esclusivamente come un deposito storico di informazione ma con l'obiettivo di conservarla e accrescerla all'infinito. Tutto il sistema semiotico deriva da un rapporto tra cultura e non-cultura. Quest'ultima indica uno spazio culturale altro e, secondo lo studioso, l'attività culturale (che ingloba cultura e non-cultura) ha il compito proprio di tradurre elementi della non cultura in una delle lingue della cultura, trasformandola in testi e opere d'arte e trasmettendole nella memoria collettiva<sup>236</sup>. La cultura, sostanzialmente,

---

<sup>234</sup> Antonio Caronia, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1996, p. 11.

<sup>235</sup> Ivi, pp. 53-58.

<sup>236</sup> Cfr. Jurij Michajlovič Lotman, *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, London & New York: Tauris, trad. inglese a cura di Ann Shukman, introduzione di Umberto Eco, 1990.

assume un ruolo dinamico e attraverso un continuo dialogo con la non-cultura produce sempre nuova informazione.

Lotman intende la cultura come «memoria non ereditaria della collettività»<sup>237</sup>, affidandole il compito di custodire l'informazione attraverso immagini, opere d'arte, spazi urbani e testi scritti.

Egli con i suoi allievi definisce la cultura come un sistema modellizzante secondario, caratterizzato da un insieme di elementi e regole che loro gli hanno attribuito, e facente parte di quei «sistemi che cercano di costruire un modello del mondo basandosi sul sistema linguistico primario»<sup>238</sup>.

Un dipinto, un storia mitica, un'installazione o una performance artistica possono interferire tra loro solo mediante una lingua naturale, la quale funge come base per la costruzione della cultura e si occupa della correlazione dei diversi sistemi segnici<sup>239</sup>.

Ma qual è la relazione tra Lotman e la storia dell'arte contemporanea?

Egli fa confluire lo studio della linguistica strutturale con gli interessi di nuove discipline scientifiche come la cibernetica, senza sottovalutare le forme culturali più classiche come la pittura o la letteratura, tutte attività che hanno il compito di modellare la realtà. Secondo il semiologo, l'arte è da considerare un fatto culturale capace di far parte di questo sistema poiché essa riesce a riprodurre in qualche modo 'il mondo', offrendoci la possibilità di conoscerlo meglio. Lotman oppone regolarmente cultura e realtà ed esamina molto i meccanismi di appropriazione culturale della realtà, perché pensa al modo in cui l'arte possa riuscire a modellarla, favorendone la conoscenza.

L'arte contemporanea, inoltre, apprende e rappresenta le nuove identità, ingloba l'alterità in tutte le sue forme: dalla tecnologia, alla biotecnologia, alla mutazione digitale, alla cibernetica e le fa diventare parte della propria sfera culturale, creando inevitabil-

---

<sup>237</sup> Jurij M. Lotman e la semiotica della cultura: <http://traini.comunite.it/Lotman.pdf> (agosto 2019).

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Cfr. Jurij Michajlovič Lotman, Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, trad.it a cura di Remo Faccani e Maurizio Marzaduri, Bompiani, Milano, 2001.

mente degli ibridi, che siano essi umani, tecnologici, androidi o cyborg. La natura umana è mescolata a qualcosa di artificiale ed è evidente la volontà di creare un nuovo essere<sup>240</sup>.

### 3.4 Le nuove tendenze artistiche

«Con la conoscenza e l'amicizia della materia [...] noi prepariamo la creazione dell'uomo meccanico dalle parti cambiabili»<sup>241</sup>; così è asserto dal manifesto tecnico della letteratura futurista dei primi anni del XX secolo, sottoscritto da un gruppo di artisti con a capo Filippo Tommaso Marinetti, tra i primi a sollecitare 'l'avvento' di un nuovo tipo di uomo. Al termine dello stesso secolo, un altro gruppo di artisti riuniti sotto l'etichetta di *Post Human* e capeggiati dal gallerista e critico d'arte americano Jeffrey Deitch dimostrò che era giunto il nuovo tipo di uomo del quale si parlava e lo fece attraverso una mostra omonima ed itinerante, inaugurata a Losanna nel 1992, le cui opere si caratterizzavano «nella messa in discussione della rotondità essenzialistica e impermeabile della corporeità e dell'identificazione umana»<sup>242</sup>.

Il corpo, in tale periodo storico, diventa il protagonista della scena del mondo artistico e performativo:

---

<sup>240</sup> Cfr. Pier Luigi Capucci, *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville s.r.l, 1994.

<sup>241</sup> Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in «Manifesti del movimento futurista», vol. 11, 1912, pp. 1-4.

<sup>242</sup> Roberto Marchesini, *Possiamo parlare di una filosofia postumanista?*, «Lo Sguardo- rivista di filosofia», vol. 3, n. 24, 2017, pp. 27-50.

La mostra fu realizzata al FAE, Museo di Arte Contemporanea di Losanna, successivamente riproposta a Torino, al Castello di Rivoli. Per queste esposizioni Jeffrey Deitch ha selezionato le tendenze, degli anni '80, che secondo lui erano più rilevanti; le quali consideravano la ridefinizione del corpo in base alla sua relazione con la realtà virtuale e la tecnologia. Quindi il tema centrale era il corpo e la corporeità che diventano raccordi comunicativi della nuova forma della realtà umana.

Tra i lavori esposti, erano presenti opere di: Robert Gaber, Kiki Smith, Paul McCarthy, Pia Stadtbäumer e opere con riferimenti alla pornografica di: Charles Ray e Jeff Koons, Ashley Bickerton, Felix Gonzalez-Torres.

Diventa teatro per accogliere elementi-estranei, [...] esplicita la propria liquidità e le metamorfosi possibili [...]. L'operazione alchemica operata dagli umanisti di estrarre l'umano dalle sue relazioni-ibridazioni viene di colpo rigettata in nome di un continuum evolutivo che sempre si rinnova nelle connessioni<sup>243</sup>.

Jeffrey Deitch scrive un catalogo<sup>244</sup> in riferimento alla mostra appena citata e in merito agli artisti che vi hanno partecipato sottolinea che «non saranno impegnati solo a ridefinire l'arte. Nel futuro postumano gli artisti potranno essere coinvolti nella ridefinizione dell'esistenza stessa»<sup>245</sup>. Difatti, conformemente all'avanguardia della società, solo gli artisti maggiormente coinvolti nella trasformazione della stessa si confronteranno con le nuove concezioni del corpo e le nuove definizioni dell'io. Quest'ultimo subisce un cambiamento profondo, dettato dal fatto che ogni individuo assimila i cambiamenti che inevitabilmente saranno la causa di una nuova costruzione dell'io, prodotta dall'applicazione di tecniche di trasformazione fisica:

L'accettazione del proprio aspetto "naturale" e della propria personalità "naturale" è gradualmente sostituita da una sensazione che andando sempre più intensificandosi ci convince che reinventare se stessi sia un fatto assolutamente normale<sup>246</sup>.

Questa idea deriva dalle già citate trasformazioni che sono avvenute negli anni '90, dettate dall'avanzamento delle biotecnologie, dell'ingegneria genetica, della chirurgia plastica e dei progressi dell'informatica. Queste diventano il tema centrale di un'arte rivolta alla ricostruzione del corpo umano, atto a modificarsi continuamente portando l'osservatore ad uno stato di confusione, poiché viene oltrepassato il confine tra il naturale e l'artificiale e l'umano inizia ad andare oltre se stesso.

Questo è evidente pienamente nelle opere degli artisti che hanno partecipato alla mostra curata da Deitch, ed è esplicito come queste abbiamo ridefinito la figura umana sia

---

<sup>243</sup> Roberto Marchesini, *Possiamo parlare di una filosofia postumanista?*, «Lo Sguardo- rivista di filosofia», cit., pp. 27-50.

<sup>244</sup> Cfr. Jeffrey Deitch, *Post Human*, Amsterdam, Idea Books European distribution, 1992.

<sup>245</sup> Ivi p. 143.

<sup>246</sup> Ivi p. 142.



scomponendola che assemblandola; prendendo in esame alcune opere, quella di Robert Gober, *Two Spread Legs*, isola in modo conturbante frammenti corporei concependo una realtà fantastica nella quale gli arti sono liberi di fluttuare liberamente, distaccandosi dal corpo, quasi dimostrando di avere la possibilità di vivere in autonomia. George Lappas, con *New Burghers*, invece, riprendendo immagini dal passato e dal presente esegue sculture in cui ricompone e scompone parti del corpo, quasi a voler 'mescolare il tempo'.

In questo contesto non è esclusivamente il tempo ad essere mescolato; infatti, altri artisti hanno ibridato animali e uomini, come si evince nell'opera di Mike Kelly; manichini e uomini, come in quella di Charles Ray; o macchine e uomini, come nel caso dell'opera di Paul McCarthy. Questi artisti, con le loro idee e lavori, propongono e ottengono una riformulazione del genere umano che infonde una sensazione angosciante della condizione post umana, verso la quale si dirigevano e verso la quale noi tutt'oggi continuiamo a dirigerci. A dimostrazione di ciò, i manichini spaventosamente grandi rispetto alle proporzioni umane di Charles Ray rappresentano la visione sconcertante dell'evoluzione post umana, avulsa ad ogni emozione; così come l'opera di McCarthy, *Garden*, esprime un futuro post umano nel quale l'essere umano acquista le sembianze di un robot dominato da una irrefrenabile ossessione sessuale che non deriva da alcuna passione umana. McCarthy con la sua opera esprime un'idea comune a molti artisti - e non solo- di quegli anni, ovvero che una futura e probabile manipolazione genetica potrà originare esseri umani perfetti, ma solo apparentemente perché i propri istinti e sentimenti potrebbero non essere facilmente controllabili.

Difatti, soffermandosi sull'espressione *Post Human*, coniata proprio da Deitch nel 1992, essa non si riferiva esclusivamente all'arte ma divenne una filosofia vera e propria, poiché denotava un modo 'recente' ed insolito di vedere il mondo, sottolineando la fine dell'umanesimo e annunciando l'inizio di una nuova era. Anche per questa nuova 'corrente' fu tracciata una definizione teorica, la prima riscontrabile nel libro scritto nel

1995 da Robert Pepperell<sup>247</sup>, *The Posthuman Condition*, nel quale egli parla della nuova condizione e dei nuovi progetti di ricerca, in antitesi con quelli della tradizione umanistica che presupponeva di superare.

Questo testo è stato la base dalla quale, nel 2006, lo stesso Pepperell ha tratto spunto per scrivere una seconda definizione teorica, *The Posthuman Manifesto*<sup>248</sup>, rivelando le tesi postumaniste più diffuse e rivoluzionando «le cognizioni tradizionali sullo stato umano, sulla filosofia umanistica, sulla coscienza e sul senso estetico»<sup>249</sup>. Il manifesto

---

<sup>247</sup> Robert Pepperell, nato nel 1963, è un artista e professore di Belle Arti alla Cardiff School of Art & Design e teorico britannico. Egli è tra i pionieri del *Vjing*, -una forma d'arte del terzo millennio, nella quale convergono proiezioni ed effetti di luce a ritmo di musica-, e dell'arte interattiva.

Ha esposto ad Ars Electronica, alla Barbican Gallery, alla Glasgow Gallery of Modern Art, all'ICA e al Millennium Dome, divenendo celebre grazie alle sue installazioni digitali.

Ha pubblicato numerosi articoli, recensioni e libri, in particolare sul post-umano ha scritto diversi contributi tra cui *The Postdigital Membrane*, Bristol 2000, e il più recente *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Bristol 2009, il quale è una ripresa e ampliamento del precedente *The Posthuman Condition*, Bristol 1995. Il tema centrale della maggior parte dei suoi testi riguarda le problematiche inerenti al rapporto tra tecnologia, scienza e arte.

Cfr. Robert Pepperell, pagina ufficiale: <http://robertpepperell.com/#home-2> (agosto 2019).

Cfr. Pepperell, Robert: <http://www.treccani.it/enciclopedia/robert-pepperell> (agosto 2019).

Cfr. L'era del vjing: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/01/vj-live-cinema-editoriale-lorenzo-taiuti/> (agosto 2019).

<sup>248</sup>Cfr. Robert Pepperell, *The posthuman manifesto to understand how the world is changing is to hand the world*, in «Kainós dopo l'umano», n.6, 2006, pp. 1-14.

Cfr. <http://www.kainos.it/numero6/emergenze/emergenze-pepperell-it.html> (agosto 2019).

<sup>249</sup> Arte dopo gli anni '60: <http://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo28.htm> (agosto 2019).

é diviso in otto sezioni suddivise a loro volta per punti<sup>250</sup>, nelle quali Robert Pepperell marca alcuni concetti che esprimono molto bene la ‘situazione post umana’, indi per cui vorrei riportarne degli esempi concreti:

1. L'intero progresso tecnologico della società umana è diretto verso la trasformazione delle razze umane come ora le conosciamo.
2. Nell'era postumana le macchine non saranno più macchine.
3. Il futuro non arriva mai.
4. Come si sviluppano i computer per essere più simili agli umani, così si sviluppano gli umani per piacere di più ai computer.
5. Se possiamo pensare a macchine, allora le macchine possono pensare; se possiamo pensare a macchine che pensano, allora le macchine possono pensare a noi.
6. I corpi umani non hanno confini.
7. Il percorso che prende un pensiero non è uni-lineare nel modo in cui normalmente ci immaginiamo i percorsi. Un pensiero può prendere simultaneamente molte strade diverse. L'accadere di un particolare pensiero può richiederci di combinare insieme molti pensieri diversi.
8. L'era umanista era caratterizzata dalla certezza sul funzionamento dell'universo e sulla posizione degli umani al suo interno. L'era postumana è caratterizzata dall'incertezza sul funzionamento dell'universo e sul che cosa vuol dire essere umani.
9. L'arte postumana si serve della tecnologia per promuovere la discontinuità. Le società sane tollerano la promozione della discontinuità poiché capiscono che gli

---

<sup>250</sup> Le otto sezioni sono così intitolate: dichiarazioni generali, dichiarazioni sulla coscienza, sugli umani e sulla filosofia, dichiarazioni sulla scienza, sulla natura e sull'universo, dichiarazioni su (dis)ordine e (dis)continuità, dichiarazioni sul pensiero, sul significato e sull'essere, dichiarazioni sull'incertezza, dichiarazioni sull'arte e sulla creatività, dichiarazioni sugli esseri sintetici.

umani, a dispetto di se stessi, hanno bisogno di esporvicisi. Le società non sane scoraggiano la promozione della discontinuità.

10. Attualmente l'output di un computer è prevedibile. L'era postumana comincerà in pieno quando l'output dei computer sarà imprevedibile<sup>251</sup>.

Gli artisti che hanno intrapreso la strada del Post-human hanno descritto attraverso i loro lavori questa nuova condizione umana, che prende in considerazione sia la sfera fisica che quella psicologica dell'individuo. Al centro della loro indagine, come già detto, c'è il corpo nella sua accezione tradizionale e in maggior misura è proprio il corpo degli artisti ad essere il protagonista delle loro opere, molto spesso provocatorie ed enigmatiche.

Se prendiamo in considerazione la performatività post-human, prontamente si constata la differenza con quella passata, prima di tutto perché il corpo da «protagonista dell'evento si trasforma in palcoscenico»<sup>252</sup> presentandosi in svariate proposte, al quale non è facile dare una classificazione.

L'artista post-human, che realizzi un'opera o che diventi esso stesso opera attraverso una performance, si proietta in una nuova normalità e quotidianità, immedesimandosi in una procedura ricostruttiva del corpo con il fine di creare una nuova personalità, un nuovo modo di guardare "il diverso". Tutto questo lo si nota immediatamente tra i pionieri del post-human, artisti all'epoca definiti trasgressivi ed immorali ed oggi divenuti famosi; basti pensare ai teriomorfismi di Matthew Barney, precedentemente citato, il quale -attraverso disegni, foto, installazioni ma soprattutto filmati- palesa senza indugio la sua natura ibrida, così come a quelli di Daniel Lee «destinati a mettere in discussio-

---

<sup>251</sup> Per i punti citati: Cfr. Manifesto del post umano: <http://www.kainos.it/numero6/emergenze/emergenze-pepperell-it.html> (agosto 2019).

Cfr. Francesca Ferrando, *Il postumanofilosofico e le sue alterità*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 50-67.

<sup>252</sup> Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, cit., p. 242.

ne lo statuto autarchico dell'ontologia umana»<sup>253</sup>, o ancora il legame con l'alterità animale rilevabile in artisti come Oleg Kulik, Jan Fabre, Karin Andersen e Cindy Sherman, dove il corpo umano subisce un processo di rinegoziazione coniugato all'alterità. Prendendo come prototipo quest'ultima, il critico d'arte Francesca Alfano Miglietti in riferimento alle sue opere scrive che:

L'artista demitizza il corpo e limita se stessa facendosi clone e mettendo insieme pezzi di corpi tra loro estranei; il risultato finale è a metà strada tra l'animale e l'uomo, il corpo e la protesi, una bambola ed un oggetto sessuale inanimato<sup>254</sup>.

Dalle sue parole possiamo trarre una innegabile evidenza: questi artisti non acclamano la fantascienza ma hanno una genuina fiducia nel futuro e affidano all'arte un ruolo etico ed estetico. Essi hanno l'intenzione di dare all'arte un compito, ovvero fornire un modello per un nuovo essere post-umano facente parte di un'era tecnorivoluzionaria.

## CONCLUSIONE

Il mio elaborato ha voluto delineare la strada che, in particolare, cinque ibridi sono riusciti a percorrere nel corso di cinque mila anni, giungendo dall'antica Grecia sino a noi, superando e adattandosi a cambiamenti sociali, politici, scientifici e religiosi che sono avvenuti durante il corso della storia.

L'intenzione è stata quella di rispondere ad alcune domande, che per prima mi sono posta: chi si fa carico di essere il 'portatore e peccatore di *hybris*', qual è l'idea e il ruolo di un ibrido all'interno di questa nuova società, e in particolare come questa figura si

---

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p. 46.

è adeguata e riadattata nell'ambito dell'arte contemporanea.

Sono riuscita a trovare delle risposte attraverso una sorta di excursus storico-artistico che ho dedicato ad ogni ibrido, dalla sua nascita sino a oggi, evidenziando la loro presenza all'interno delle varie correnti socio-culturali, analizzando i loro periodi di massima considerazione e ripresa e quelli di declino.

Attraverso la mia ricerca posso affermare, in primis, che la nostra società ha il 'suo Prometeo', colui che contraddiceva la parola degli dèi e disobbediva alle loro regole in epoca arcaica; è colui che oggi non ha paura di andare oltre le standardizzazioni e le convenzioni imposte dall'alto e sfida il conservatorismo e il bigottismo attraverso la scienza e la tecnologia che si combina all'arte.

Colui che oggi pecca di hybris, dunque, è colui che ha un 'valore evolutivo', che punta su fattori innovativi e progressisti, che vuole cambiare e 'creare' il futuro. Possiamo parlare non solo di un 'nuovo Prometeo' ma anche di un Dott. Frankenstein contemporaneo? Direi proprio di sì.

Il frutto del lavoro dell'artista che sperimenta, valendosi di ogni mezzo che il progresso fornisce, è l'ibrido -lo dimostra la Piccinini con Siren Mole-, oppure è l'artista che si fa esso stesso ibrido, come testimoniano senza indugio Orlan e Matthew Barney, considerando esclusivamente il loro estro artistico e riproponendolo sulla propria persona, diventando simultaneamente portatori di hybris e ibridi.

Il discorso cambia direzione quando gli ibridi si fanno carico di una critica, che molto spesso è rivolta al progresso, alle mode e ai nuovi modi di vivere. Molti sono gli artisti che attribuiscono agli ibridi questo 'compito': Patrick Alò e Dario Tironi compiono una critica rivolta alla civiltà consumistica e con l'utilizzo di oggetti di scarto del nostro secolo danno un nuovo volto alla chimera; lo stesso vale per il gruppo moscovita AES+F, il quale ipotizza un mondo nuovo e al contrario, nel quale le chimere non sono più esseri spaventosi e portatrici di morte ma sono animali, paragonati a quelli domestici, che convivono serenamente con gli uomini, instaurando un legame emozionale.

Così come la sfinge, divoratrice di uomini, nel XXI secolo riesce ad abbandonare il suo ruolo e si lascia addomesticare, come dimostrano le opere di Leonor Fini.

Un duplice ruolo hanno assunto le sirene, da sempre ‘incantatrici’ degli uomini e oggi loro vittime. Da un lato sono entrate a far parte di un mondo magico, fiabesco e misterioso, dall’altro non sono più rappresentate come ibridi/donne sensuali. Una testimonianza è data dalle fotografie di Fritz Kok, in quanto le sue sirene da carnefici diventano vittime. Gli uomini sono affascinati dal fatto che la sirena sia ‘il diverso’, l’ibrido, e in un’epoca in cui avvengono continue trasformazioni e manipolazioni genetiche diventa un oggetto di ricerca e non un essere che spaventa. Altri artisti considerano la sirena un buon esempio per esprimersi riguardo il ruolo della donna in questo periodo storico: la sirena sensuale e trasgressiva è costretta a divenire un ibrido di emancipazione e schiavitù, se si considerano i canoni e i giudizi imposti dalla società. Infine, la sirena è un ibrido dal quale alcuni artisti partono per esprimersi riguardo ad un tema importante e molto in voga negli ultimi anni, quello della sessualità: Kiki Smith e il duo Elmgreen & Dragset, con le loro opere, trasmettono la loro sensibilità nei confronti di tematiche di genere, diffondendo un’idea di parità e uguaglianza: così come la società ha integrato gli ibridi rendendoli anche simboli di una città -come nel caso della sirena di Varsavia- così si deve accettare tutto ciò e tutti coloro che non rientrano nei nostri schemi mentali.

Stessa cosa si può dire per l’evoluzione subita dal minotauro, che fino all’epoca romantica è stato visto come tra i più temibili e inumani ibridi, poi qualche artista ha pensato di dotarlo di un’anima e di una sensibilità.

Sophie Ryder conferisce all’ibrido un’identità amorevole e protettiva, un essere -per lei- meritevole di una compagna, difatti gliene dona una e nelle sue opere lo affianca spesso alla lepre *Lady Here* e per la prima volta, nella storia, non è solo. Stesso principio adotta Federico Severino rappresentando il minotauro che abbraccia Arianna.

Massimiliano Mirabella, invece, indaga sul lato bestiale del minotauro, immedesimandosi in lui durante una performance con lo scopo di dare uno spunto di riflessione sul ruolo che ha l’artista nel mondo dell’arte contemporanea. Al minotauro non è stata mai data la possibilità di essere parte di una società, sin dalla sua nascita è stato imprigionato in un labirinto, escluso e allontanato da tutti. L’artista, quindi, durante la sua performance cerca il suo Teseo nel pubblico, con lo scopo di farsi ‘salvare’ dal suo ibridismo e comprendere e non uccidere.

Il satiro, sia a livello iconografico che letterario, è un ibrido dedito alla vita sfrenata e lussuriosa, sempre descritto accanto a Dioniso, dio dei vizi e dell'ebbrezza. Già dagli inizi del XX secolo il satiro inizia ad evidenziare il rapporto tra natura e cultura: attraverso la sua figura si vuole rappresentare un mondo che deve ancora civilizzarsi. Come ho già accennato precedentemente Matthew Barney e Orlan utilizzano la figura del satiro per rompere le convenzioni e per mettere in discussione i tabù, 'trasformandosi' essi stessi in satiri attraverso operazioni chirurgiche e performance.

Terminata l'analisi degli ibridi è risultato evidente come essi, insieme al concetto di *hybris*, si siano ridefiniti nel corso del tempo e questo è stato il punto di partenza per un'ulteriore piccola riflessione che rimanda all'idea dell'incompletezza umana: le ibridazioni potrebbero finalmente risollevarci da questo 'problema' che sin dai primi tempi ha tormentato l'uomo?

Oggi, con l'aiuto di strumenti specifici, si possono determinare nuove possibilità funzionali; viviamo in un'era in cui si è usciti da un'ottica antropocentrica e si sono aperti orizzonti verso la sperimentazione che ci porta a non guardare l'essere umano esclusivamente come biologico. Questa nuova visione è stata ben accolta anche dagli artisti che si sono cimentati a rappresentare e rappresentarsi, considerando l'alterità in tutte le sue forme: biologica, tecnologia, cibernetica. La natura in arte e in scienza si è mescolata a qualcosa di artificiale e ancora non si sa se porterà alla creazione di un nuovo essere.

Indubbiamente la volontà c'è e si spera in un risultato migliore di quello di Frankenstein.

## BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano Nicola, *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet, 1998.



- Adani Giuseppe, Correggio pittore universale (1489-1534), Milano, Silvana Editoriale, 2007.
- Albini Umberto Graves Robert, Morpungo Lisa, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1999.
- Alfano Miglietti Francesca, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Genova, Costa & Nolan, 1997.
- Andersen Karin, *Il teriomorfo nella cultura* in Marchesini R., Andersen K., *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Bologna, Hybris, 2003.
- Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* IV, v. 896. *Apollonio Rodio: Argonautiche* [III secolo a. C], Lecce, Pensa Multimedia, trad. it a cura di Rocchina Matteo, 2007.
- Aristotele, *Libro II di Retorica*, 1378b 23 - 35, *Retorica e poetica di Aristotele*, [IV secolo a.C.], Torino, Unione tipografico - Editrice Torinese, trad. it a cura di Marcello Zanetta, 2004.
- Aristotele, *De generatione animalium*, vv. 769b 13–25, *Aristotele, la vita e ricerche sugli animali* [323 a.C.], Milano, Giunti Editore, trad. it a cura di Diego Lanza e Mario Vigetti, 2018.
- Augé Marc, *Genio del paganesimo*, Torino, Bollati editore, 2002.
- Baldacci Paolo (a cura di), *De Chirico*, Venezia, Marsilio Editori, 2007.
- Bartuccio Angelo, *Opere a confronto: Edipo e la sfinge*, «Artèpassione», 06-02-2017.
- Bellini Emanuele, *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Napoli, Scriptaweb, 2007.
- Bettini Maurizio, Spina Luigi, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- Biella Maria Cristina, Giovannelli Enrico, Perego Lucio, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, «Quaderni di Aristonothos», 29-12-2012.

- Boccali Renato, Moretti Simona, Zangrandi Silvia, *La sirena in figura: forme del mito tra arte filosofia e letteratura*, «Letteraria», vol. 4, 2017.
- Bologna Corrado (a cura di), *Liber monstrorum de diversis generibus*, Milano, Bompiani, 1977.
- Bonazzoli Francesca, *Sono il Minotauro! Nel mito vedeva la sua doppia natura*, «Corriere della Sera», 14-10-2011.
- Bonetu Luigi, *Le niente e il satiro*, in i«Mitologia greca», 22-09-2017.
- Borsato Battista, *L'alterità come etica. Una lettura di Emmanuel Lévinas*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna - EDB, 1995.
- Brumana Siddhartha Selene Iris, *Aristotele, Retorica, introduzione, traduzione e commento di Silvia Gastaldi*, in «Universa. Recensioni di filosofia», vol. 5, n.2, 2014.
- Busi Aldo (a cura di), *Ontani: del buttare porcellini d'India e perline d'Italia*. Catalogo della Mostra tenuta a Firenze presso la Galleria Poggiali, Firenze, Galleria Poggiali & Forconi editore, 2011.
- Busseres Helena (a cura di), *Ferdinand Khnopff (1858-1921)*, Bruxelles, BAI, 2004.
- Butturini Francesco, Cortenova Giorgio, *Nag Arnoldi: sculture 1970-1990*, Milano, Mazzotta, 1990.
- Calogero Guido, *Studi sull'eleatismo*, Firenze, La nuova Italia, 1977.
- Cantaluppi Carlo, *Una figura dell'efficacia filosofica: la hybris*, in «Nóema», n.1, 2010.
- Capucci Pier Luigi, *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville s.r.l, 1994.
- Caronia Antonio, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1996.
- Caronia Antonio, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake Edizioni, 2008.

- Caygill Howard, *Carnival in Orlan*, in *Orlan a Hybrid Body of Artworks*, a cura di Simon Donger, Simon Shepherd and Orlan, Abingdon, Routledge, 2010.
- Centanni Monica, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel Festino degli dei di Bellini e Tiziano*, in *Il grande poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio figurativo e letterario fra antico e riscoperta dell'antico*, a cura di Isabella Colpo e Francesca Ghedini, Padova, Padova University Press, 2011.
- Clair Jean, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi Editore, 2015.
- Colonna Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, vol. 2, Padova, Antenore, 1980.
- Connelly Laura, *Sophie Ryder on mythology, majestic animals and the male-dominated field of sculpture*, «Creative boom», 13-10-2017.
- Cortellessa Andrea, *Pinocchiate Dantocchio*, in *Luigi Ontani CoacerVolubilEllittico*, a cura di Luigi Ontani, Città di Castello, Petrucci Stampa, 2012.
- Crispini Franco, *La storia dei mostri dalla "cultura dei prodigi" al "sapere illuminista"*, in «rivista Critica di Storia della Filosofia», Vol. 38, n. 4, 20-07-2018.
- Deitch Jeffrey, *Post Human*, Amsterdam, Idea Books European Distribution, 1992.
- Di Leva Massimiliano, *Matthew Barney: De Re Aedificatoria - Dal cybercorpo posizionario all'organismo deframmentato*, in *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, barocco*, a cura di Nicola Dusi e Saba Cosetta, Silvana Editoriale, Milano, 2012.
- Doria Federica, *Tagliare la testa al toro. Alcune riflessioni sull'iconografia di Teseo e il Minotauro*, «ArcheoArte. Rivista Elettronica di Archeologia e Arte», vol. 1, 01-12-2010.
- Dusi Nicola, *Cremaster Cycle tra cinema e danza*, in *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, barocco* a cura di Dusi Nicola e Cosetta Saba, Milano, Silvana Editoriale, 2012.

- Erodoto, *Storie III*, vv. 2-80. *Erodoto: Storie*. Tomo II [III secolo a.C.], Milano, Mondadori, trad. it a cura di Alberto Mattioli, 1958.
- Fasolo Aldo, *Animali transgenici e chimere*, «Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti», 23-05-2005.
- Featherstone Mike, *Body Modification*, New York, Sage, 2000.
- Fernandez Orgaz Laura, *The naturally artificial world*, in Patricia Piccinini. *Hold me close to your heart*, catalogue curated by Başak Doğa Temür (june 22- august 21, 2011, ARTER, Istanbul), Ofset Yapimevi, Istanbul, 2011.
- Ferrando Francesca, *Il postumanesimo filosofico e le sue alterità*, Pisa, Edizioni ETS, 2016.
- Fisher Nick R. E., *Hybris: A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, England, Aris and Phillips Ltd, 1992.
- Fusillo Massimo, *Il Dio ibrido: Dionisio e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Garver Eugene, *Aristotle's "Rhetoric" as a Work of Philosophy*, in «Philosophy & Rhetoric», Vol. 19, 1986.
- Gastaldi Silvia, *Aristotele, Retorica, introduzione, traduzione e commento di Silvia Gastaldi*, Roma, Carocci editore, 2014.
- Geczy Adam, *The Artificial Body in Fashion and Art: Marionettes, Models and Mannequins*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2016.
- Gehlen Arnold, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1940.
- Giedion Sigfried, *Le origini dell'arte*, Milano, Feltrinelli editore, 1965.
- Gioni Massimiliano, *Matthew Barney*, Electa, Milano, 2007.
- Giuliano Antonio, *Arte greca: dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

- Grieco Agnese, *Atlante delle sirene: viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, Milano, Il Saggiatore, 2017.
- Guarducci Margherita, Paoli Ugo Enrico, *Tiaso*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937.
- Guarnino Gabriella, *L'animale e l'ibrido nella cultura e letteratura, prospettive teoriche dai greci a Dante*, Roma, Aracne, 2013.
- Hanafi Zakiya, *Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, London, University Press Book, 2000.
- Haraway Donna, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, introduzione di Rosa Braidotti, Milano, Feltrinelli 1995.
- Haraway Donna, *Un manifesto per Cyborg: scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, [1995] Milano, Feltrinelli, trad.it. a cura di Liana Borghi, 1995.
- Idel Moshe, Salomoni Antonella, *Il Golem: l'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*, Torino, Einaudi, 2006.
- Kimmelman Michael, "The Importance of Matthew Barney", *The New York Times Magazine*, October 10, 1999.
- Lanza Diego, Vegetti Mario, *Opere Biologiche di Aristotele*, Torino, Utet, 1971.
- Lévinas Emmanuel, *Dall'altro all'io [1961]*, Roma, Meltemi editore, trad. it Julia Ponzio, introduzione di Augusto Ponzio, 2002.
- Li Causi Pietro, *Sulle tracce del mantichora. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma*, Palermo, Palumbo, 2003.
- Li Causi Pietro, *Generazione di ibridi, generazione di donne. Costruzioni dell'umano in Aristotele e Galeno (e Palefato)*, in «Storia delle donne», vol. 1, 2005.
- Li Causi Pietro, *Mostri propriamente detti e creature paradoxa. Un tentativo di classificazione*, in *Monstra: costruzione e percezione delle Entità ibride e mostruose nel*

- mediterraneo antico*, a cura di Igor Baglioni, vol. II, Roma, Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., 2013.
- Li Causi Pietro, *Animali nel mondo antico*, Bologna, Il Mulino, 2018.
  - Lotman Jurij M., *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, London & New York: Tauris, trad. inglese a cura di Ann Shukman, introduzione di Umberto Eco, 1990.
  - Lotman Jurij M., Uspenskij Boris, *Tipologia della cultura*, trad. it a cura di Remo Faccani e Maurizio Marzaduri, Bompiani, Milano, 2001.
  - MacDowell Douglas, 'Hybrids' in Athens, in «Greece & Rome», vol. 23, n.1, 1976.
  - Mancini Loredana, *Sirene tra mito classico e immaginario occidentale* in *L'anima dell'acqua*. Catalogo mostra, Milano, 2008.
  - Marchesini Roberto, *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
  - Marchesini Roberto, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
  - Marchesini Roberto, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009.
  - Marchesini Roberto, *Possiamo parlare di una filosofia postumanista?*, «Lo Sguardo-rivista di filosofia», vol. 3, n. 24, 2017.
  - Marinelli Sergio, Tiddia Alessandra (a cura di), *Franz von Stuck: Lucifero moderno*, Milano, Skira Editore, 2006.
  - Marinetti Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in «Manifesti del movimento futurista», vol. 11, 1912.
  - Mayor Adriese, *The first fossil Hunters. Paleontology in Greek and Roman Times*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

- Midgley Mary, *Perché gli animali - una visione più umana dei nostri rapporti con le altre specie*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Moormann Eric, Uitterhoeve Willfried, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, a cura di Elisa Tetamo, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- Negri Renata, *Simbolismo e Intimismo di fine secolo: Odilon Redon*, Milano, Fabbri, 1966.
- Nencini Francesco, Pirovano Stefano, *I Non Luoghi*, Silvana Editoriale, Milano, 2005.
- Omero, *Odissea, XII, v. 52, Omero: Odissea*, [VI secolo a.C], Firenze, E. Ariani e l'Arte della Stampa, trad. it a cura di Ippolito Pindemonte, Manara Valgimigli, 1960.
- Omero, *Iliade, Canto VI, vv. 223-225, Iliade di Omero*. Tomo II [VI secolo a.C.] Bologna, Clueb, trad. it a cura di Arnaldo Bruni, Vincenzo Monti, 2000.
- Pattoni Maria Pia (a cura di), *Prometeo: atti delle Giornate di Studio su Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, Milano, V&P, 2015, 29-30 ottobre 2012; 3-4 dicembre 2013.
- Pausania, *Libro IX 21,4. Pausania. Periegesi della Grecia, Libro IX 21,4* [II secolo d.C.], Roma, Vincenzo Poggioli Stampatore, trad. it a cura di Antonio Nibby, 1871.
- Pearce Jeremy, *Dr. Thomas E. Starzl, Pioneering Liver Surgeon, Dies at 90*, «The New York Times», 05-03-2017.
- Pepperell Robert, *The posthuman manifesto to understand how the world is changing is to hand the world*, in «Kainós dopo l'umano», n.6, 2006.
- Petrioli Emiliana, *Il mito del minotauro un'interpretazione storico-religiosa*, «Studi classici e orientali», vol. 39, 29-09-1990.
- Prettejhon Elizabeth, *William Waterhouse: the moderne pre-raphaelite*, London, Royal Academy of art, 2008.

- Regier Willis G., *Book of the Sphinx*, Board of Regents, University of Nebraska Pr, 2004.
- Ridsdale Gillian, Slade Lisa, *AES+F: The revolution starts now*, The University of Queensland Art Museum, July 2010.
- Roffi Stefano (a cura di), *Delvaux e il surrealismo: un enigma tra De Chirico, Magritte, Ernst, Man Ray*, Cinesello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.
- Ronte Dieter, *Matthew Barney, No Beginning and no End*, «Gladstone Gallery», September 2017.
- Rosenburn Robert, *Jean-Auguste- Dominique Ingres*, London, Thames and Hudson Ltd, 1985.
- Salvestrini Francesco, 'Mostri', 'deformi', 'mirabili figure', *menomazioni fisiche e nascite mostruose nelle fonti cronistiche del Medioevo e della prima età moderna*, in *Deformità fisica e identità della persona tra Medioevo ed età Moderna*, a cura di Varanini Gian Maria, San Miniato, Firenze University Press, 2015.
- Sambo Mario Maria, *Labirinti: da Cnosso ai videogames*, Roma, Casalvecchi Editore, 2004.
- Scappini Alessandra, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario. Nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Milano, Mimesis, 2017.
- Schettino Alejandra, *Quello che il quadro non dice: la Sfinge*, «Art special», 03-03-2018.
- Sermonti Vittorio, *Le metamorfosi di Ovidio. Testo latino a fronte*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Shelley Mary, *Frankenstein ovvero Il Prometeo moderno*, Milano, Rizzoli, 1952.
- Skloot Rebecca, *In Search of Chimeras*, «Pitt Med», 2014.
- Spector Nancy, *Only the perverse fantasy can still save us*, in *Matthew Barney. The cremaster circle*, a cura di Nancy Spector, Walkefeld Neville, Harry Abrams and Guggenheim Museum Publication, New York, 2002.



- Spector Nancy, *Barney, Beuys: all in the present must be transformed*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2007.
- Stupazzoni Marco, *Maddalena Mazzout-Mis, Oltre la teratologia*, «Studi Francesi», vol. 175, n. 59, Rosemberg & Sellier, 2015.
- Tiddia Alessandra (a cura di), *Biografie in arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 1995.
- Trocchi Agnese, *Chimere d'artista*, «La Stampa», 13-10- 2009.
- Warncke Carsten-Peter, *Pablo Picasso 1881-1973*, Köln, Benedikt Taschen, 1992.

## SITOGRAFIA

### CAPITOLO I:

Diego Lanza:

<https://www.lormaeditore.it/autori/150> ( giugno 2019).

### CAPITOLO II:

Interpretazione dell'arte parietale: [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelT/documents/1469443194969\\_13\\_-\\_Marconi\\_Bovio\\_61](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelT/documents/1469443194969_13_-_Marconi_Bovio_61) (luglio 2019).

Lascaux: un viaggio alle origini dell'uomo:

<https://www.lascaux.fr/it/contenu/47-lascaux-un-viaggio-alle-origini-delluomo> (luglio 2019).

Lo Stregone di Trois Frères:

<https://cortedeimostri.wordpress.com/2015/05/01/lo-stregone-di-trois-freres/> (luglio 2019).

Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Dell'attualità della chimera:

<https://museoarcheologiconazionaledifirenze.wordpress.com/2016/06/08/le-chimere-del-maf/> (luglio 2019).

Dario Tironi:

<https://dariatironi.com> (maggio 2019).

Frilli Gallery, Sculpture Art Studio in Florence since 1860, Catalogo: <http://www.frilli-gallery.com/it/catalogue/index.php> (maggio 2019).

Dario Tironi:

<http://www.gare82.net/artisti/dario-tironi> (agosto 2019).

Patrick Aló:

<http://www.patrickalo.com/about.html> (agosto 2019).

Galleria del Laoconte, Patrick Alò:

<https://www.laocoontegalleria.it/patrick-alo/> (maggio 2019).

AES+F:

[https://aesf.art/page/short\\_biography](https://aesf.art/page/short_biography) (agosto 2019).

AES+F: Benvenuti nell'universo senza gravità:

<https://ilmanifesto.it/aesf-benvenuti-nelluniverso-senza-gravita/> (agosto 2019).

001 Inverso Mundus. AES+F, catalogue curated by di Ewald Stastny (Collateral event of the 56th International Art Exhibition- Biennale, Magazzini del Sale, May 6 - November 22, 2015), Triumph Gallery, Mosca, 2015:

<http://myartguides.com/collateral-events/001-inverso-mundus-aesf/> (agosto 2019).

AES+F:

[https://aesf.art/projects/inverso\\_mundus/](https://aesf.art/projects/inverso_mundus/) (settembre 2019).

Inverso Mundus: I mostri perfetti di AES+F a Venezia:

<https://www.artribune.com/report/2015/05/inverso-mundus-i-mostri-perfetti-di-aesf-a-veneziana-biennale/> (settembre 2019).

Francis Bacon e la tragedia dell'esistere:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/02/16/francis-bacon-la-tragedia-dell-esistere.html> (agosto 2019).

Vita scandalosa e grandi opere di Leonor Fini, pittrice surrealista:

<https://www.stilearte.it/vita-scandalosa-e-grandi-opere-di-leonor-fini-pittrice-surrealista/> (agosto 2019).

Le sfingi di Leonor Fini:

<https://doubleroomtrieste.wordpress.com/2018/01/03/le-sfingi-di-leonor-fini-di-corrado-premuda/> (agosto 2019).

La passerella delle sfingi:

[http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere\\_dett.php?id\\_art=61&id\\_opera=140](http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=61&id_opera=140) (agosto 2019).

Expressive Digital Illustrations that Tell Surreal Stories:

<https://mymodernmet.com/christian-schloe-digital-art/> (settembre 2019).

Fritz Kok, pagina ufficiale:

<http://www.fritzkok.com> (agosto 2019).

Fritz Kok – Mermaids Roma, Il Ponte Contemporanea:

<https://www.exibart.com/roma/fino-al-24-vi-2002-fritz-kok-mermaids-roma-il-ponte-contemporanea/> (settembre 2019).

La donna sirena di Fritz Kok:

<http://tizianam-parliamone.blogspot.com/2011/12/la-donna-sirena-di-fritz-kok.html> (settembre 2019).

Anna Uddenberg:

<http://bb9.berlinbiennale.de/participants/uddenberg/> (settembre 2019).

Anna Uddenberg:

<http://syrena.artmuseum.pl/en/works/anna-uddenberg-death-drop> (settembre 2019).

Kiki Smith:

[http://arte.nctm.it/pdf/nctm\\_smith.pdf](http://arte.nctm.it/pdf/nctm_smith.pdf) (giugno 2019).

Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics, Artlink:

<http://patriciapiccinini.net/writing/> (giugno 2019).

Siren Mole: (Exallocephalla Parthenopea):

[http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole\\_text.html](http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole_text.html) (giugno 2019).

La leggenda della sirena Partenope:

<https://amalfinotizie.it/miti-della-campania-la-leggenda-della-sirena-partenope/> (giugno 2019).

Kacha Szaniawska, The Beguiling siren is thy crest:

<https://artmuseum.pl/en/wystawy/syrena-herbem-twym-zwodnicza/2;> (giugno 2019);

<http://syrena.artmuseum.pl/en.> (giugno 2019).

Aleksandra Waliszewska:

<https://culture.pl/en/artist/aleksandra-waliszewska> (maggio 2019).

Ewa Juskiewicz:

<http://www.ewajuskiewicz.com/publications> (maggio 2019).

Ewa Juszkiewicz – Volti multipli:

[http://www.julietcloudmagazine.com/ej\\_voltimultipli.html](http://www.julietcloudmagazine.com/ej_voltimultipli.html) (settembre 2019).

Elmgreen & Dragset: il duo artistico che ci apre gli occhi sul mondo:

<https://www.artwave.it/arte/artisti/elmgreen-dragset-il-duo-artistico-che-ci-apre-gli-occhi-sul-mondo/> (settembre 2019).

Massimo Premuda: *Sirene Queer*:

<https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/sirene-queer/> (giugno 2019).

Daria Tommasi:

<https://doubleroomtrieste.wordpress.com/tag/daria-tommasi/> (settembre 2019).

Una sigla per ‘sirene’:

<http://www.cizerouno.it/2017/un-sigla-per-sirene/> (settembre 2019).

Nina Alexopoulou:

<http://www.giovaniantisti.it/ninaalexopoulou> (agosto 2019).

Le Sirene fluide di Nina Alexopoulou e Nika Furlani:

<http://www.cizerouno.it/2017/le-sirene-fluide-di-nina-alexopoulou-e-nika-furlani/> (agosto 2019).

Nag Arnoldi:

[http://www.fieracavalli.it/application/files/7115/0894/5535/Monografia\\_Nag\\_Arnoldi](http://www.fieracavalli.it/application/files/7115/0894/5535/Monografia_Nag_Arnoldi) (settembre 2019).

Sophie Ryder:

<https://www.sophieryder.com/the-minotaur> (giugno 2019).

Minotaur and Hare Sophie Ryder (Cotswolds, United Kingdom):

<https://www.vancouverbiennale.com/wp-content/uploads/2014/03/Ryder-Minotaur.pdf> (giugno 2019).

Metavisioni, Federico Severino:

<http://www.brixiamostre.it/2016/06/metavisioni-federico-severino/> (giugno 2019).

Metavisioni, personale di Federico Severino:

<https://www.eventa.it/eventi/brescia/metavisioni-personale-di-federico-severino> (giugno 2019).

La scultura filosofica di Federico Severino:

<https://www.nove.firenze.it/la-scultura-filosofica-di-federico-severino.htm> (giugno 2019).

Massimiliano Mirabella, pagina ufficiale:

<https://www.premioceleste.it/massimilianomirabella> (settembre 2019).

«Testa», Massimiliano Mirabella inaugura lo Spazio7 a Caserta:

[https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte\\_e\\_cultura/19\\_febbraio\\_05/testa-massimiliano-mirabella-inaugura-spazio7-caserta-f893b6c2-294f-11e9-b4ea-2a5626e2472c.shtml](https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte_e_cultura/19_febbraio_05/testa-massimiliano-mirabella-inaugura-spazio7-caserta-f893b6c2-294f-11e9-b4ea-2a5626e2472c.shtml) (giugno 2019).

Allo spazio n. 7 servono artisti con ‘testa’, «Cagliariartmegazione»:

<http://www.cagliariartmagazine.it/allo-spazio-nr-7-servono-artisti-con-testa-mirabella/> (giugno 2019).

Rabarama, pagina ufficiale:

<https://www.rabarama.com> (settembre 2019).

Il Labirinto nell’Arte contemporanea e nell’Opera di Rabarama:

[https://medium.com/@Rabarama\\_/il-labirinto-nell-arte-contemporanea-e-nell-opera-di-rabarama-d93186f7f071](https://medium.com/@Rabarama_/il-labirinto-nell-arte-contemporanea-e-nell-opera-di-rabarama-d93186f7f071) (giugno 2019).

I satiri:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/satiri> (giugno 2019).

Cornelia Isler Kerényi, Donne di Dioniso: immagini antiche e interpretazioni moderne:

[http://www.progettofahrenheit.it/doc/mazzanti/A17/D\\_053\\_061.pdf](http://www.progettofahrenheit.it/doc/mazzanti/A17/D_053_061.pdf) (luglio 2019).

Chiara Callegari:

<https://www.mostraaldomanuzio.it/catalogo/24> (giugno 2019).

Léopold Kessler, Franz von Stuck. Pittore e principe degli artisti in Centro Studi la Runa, 01-01-2000:

<https://www.centrostudilaruna.it/franzvonstuck.html> (luglio 2019).

Luigi Ontani, Il diletto dell'arte:

<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Luigi-Ontani-e-il-diletto-dell39arte-a3e36041-66bf-4c83-8466-98d2a2535c9c.html> (agosto 2019).

Gabriella Valente, Luigi Ontani oltre la maschera:

<https://www.fanpage.it/cultura/luigi-ontani-oltre-la-maschera/> (luglio 2019).

Andrea Cortellessa, Being Luigi Ontani:

<https://www.doppiozero.com/materiali/ars/being-luigi-ontani> (luglio 2019).

Massimiliano Macchia, Uno sguardo sul Dandy contemporaneo, «Das Andere», 30-01-2017: <https://dasandere.it/uno-sguardo-sul-dandy-contemporaneo/> (luglio 2019).

Giulia Ronchi, Luigi Ontani e la sua scultura fontana vandalizzata a Vergato:

<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2019/05/luigi-ontani-e-la-sua-scultura-fontana-vandalizzata-a-vergato/> (luglio 2019).

Marco Signorini, *Statua Vergato, bufera sulla statua di Ontani*:

<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/statua-vergato-1.4577185> (luglio 2019).

Silvia Abbenda, Modificazioni corporee estreme, analisi culturale di una tendenza:

<http://www.sil-blue.de/start2.htm> (luglio 2019).

Un'artista si fa operare 'voglio assomigliare ad un quadro famoso':

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/12/29/un-artista-si-fa-operare-voglio-assomigliare.html> (agosto 2019).

Sara Marvelli, Orlan tra denigrazione e rfigurazione:

<https://www.artwort.com/2014/11/04/arte/orlan-defigurazione-rifigurazione/> (luglio 2019).

Federica Fontana, Uno non è mai ciò che ha: la chirurgia barocca di Orlan:  
<https://inanimanti.com/2015/06/23/chirurgia-orlan/> (luglio 2019).

Olga Gambari, Matthew Barney:  
<https://flash---art.it/article/matthew-barney/> (luglio 2019).

Simona Caleo: Matthew Barney, l'arte del limite:  
<http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2010/06/11/news/matthew-barney-l-arte-del-limite-br-1.21455> (luglio 2019).

Horgoblings, monsters, giants, memaids, apparition:  
<http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/fulltext/folklore/ch04.htm> (agosto 2019).

No Beginning and No End: [https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Kaiserring-Publications\\_Sept\\_07.pdf](https://gladstonegallery.com/sites/default/files/Kaiserring-Publications_Sept_07.pdf) (agosto 2019).

### CAPITOLO III:

“Hybris”, ibridi e mostri nell'arte contemporanea:  
[https://www.tgcom24.mediaset.it/cultura/in-mostra-a-veneziahybrid-ibridi-e-mostri-nell-arte-contemporanea\\_3075559-201702a.shtml](https://www.tgcom24.mediaset.it/cultura/in-mostra-a-veneziahybrid-ibridi-e-mostri-nell-arte-contemporanea_3075559-201702a.shtml) (maggio 2019).

Titanismo e ribellione: la Hybris:  
<https://culturificio.org/titanismo-e-ribellione-la-hybris/> (agosto 2019).

Il prometeo antico, moderno e contemporaneo:  
<https://www.medicinanarrativa.eu/il-prometeo-antico-moderno-e-contemporaneo> (agosto 2019).

La tecnica come fonte del riscatto umano:  
<https://dasandere.it/arnold-gehlen-la-tecnica-come-fonte-del-riscatto-umano/> (agosto 2019).



Jurij M. Lotman e la semiotica della cultura:  
<http://traini.comunite.it/Lotman.pdf> (agosto 2019).

Robert Pepperell:  
<http://robertpepperell.com/#home-2> (agosto 2019).  
<http://www.treccani.it/enciclopedia/robert-pepperell> (agosto 2019).

L'era del vjing:  
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/01/vj-live-cinema-editoriale-lorenzo-taiuti/> (agosto 2019).

The Posthuman Manifesto:  
<http://www.kainos.it/numero6/emergenze/emergenze-pepperell-it.html> (agosto 2019).

Arte dopo gli anni '60:  
<http://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo28.htm> (agosto 2019).

Manifesto del post umano:  
<http://www.kainos.it/numero6/emergenze/emergenze-pepperell-it.html> (agosto 2019).

## INDICE DELLE IMMAGINI:

### CAPITOLO II:

- Fig. 1: Pieter Paul Rubens, Bellerofonte a cavallo Pegasus Combattere la Chimera, 1635 17
- Fig. 2: Chimera di Arezzo, Museo archeologico Nazionale, Firenze, V secolo a.C 18
- Fig. 3: Arturo Martini, Chimera, Museo archeologico Nazionale, Firenze, 1969 18

Fig. 4: Dario Tironi, La Chimera, Giardino della Gherardesca, Firenze, 2014	20
Fig. 5: Patrick Alò, La chimera, Galleria “le opere”, Roma, 2009	21
Fig. 6: Inverso Mundus, Le chimere, frammento tratto dal video, 2015	24
Fig. 7: Patrick Alò, La sfinge, 2010	26
Fig. 8: La sfinge di Giza, Necropoli di Giza, 2532 a.C.	27
Fig. 9: Sfinge dei Nassi, Museo Archeologico di Delfi, 570-560 a.C.	28
Fig. 10: Fernand Khnopff, Le carezze, Museo reale delle belle arti del Belgio di Bruxelles, 1896	29
Fig. 11: Franz Von Stuck, Il bacio della Sfinge, Museum der Bildenden Künste, Budapest, 1895	29
Fig. 12: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Edipo e la sfinge, Museo del Louvre, Parigi, 1827	30
Fig. 13: Giorgio de Chirico, Edipo e la sfinge, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma 1968	30
Fig. 14: Francis Bacon, Edipo e la sfinge, Sintra Museum of Modern Art, Lisbona, 1983.	31
Fig. 15: Leonor Fini, Sfinge, coll. privata, 1970	32
Fig. 16: Leonor Fini, La passerella delle Sfingi, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 1941	33
Fig. 17: Stàmnos attico a figure rosse rinvenuto a Vulci, Le sirene e Odisseo, British Museum, V secolo a.C.	35
Fig. 18: William Waterhouse, Ulisse e le sirene, Royal Academy, Londra, 1891	37

Fig. 19: William Waterhouse, Una Sirena, Royal Academy, Londra, 1901	37
Fig. 20: Odilon Redon, La sirena, 1900	38
Fig. 21: Paul Delvaux, Sirène à la pleine lune,	38
Fig. 22: Christian Schloe, Siren, coll. privata, 2019	39
Fig. 23: Fritz Kok, La donna sirena, Galleria Il ponte, Roma, 2002	40
Fig. 24: Anna Uddenberg, <i>Death Drop</i> , Kraupa-Tuskany Zeidler Gallery, Berlino, 2017	41
Fig. 25: Kiki Smith, Sirens, Galleria Raffaella Cortese, Milano, 2007	41
Fig. 26: Patricia Piccinini, fonte dal web: <a href="http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole_images.html">http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole_images.html</a>	42
Fig. 27: Aleksandra Waliszewska, Untitled, Museum of Modern Art, Varsavia 2013	45
Fig. 28: Aleksandra Waliszewska, Untitled, Museum of Modern Art, Varsavia 2015	46
Fig. 29: Ewa Juskiewicz, Untitled (after Renè magritte the collettive inventor), Museum of Modern Art, Varsavia 2017	46
Fig. 30: Edvard Erksen, La sirenetta di Copenaghen, 1913	47
Fig. 31: Elmgreen & Dragset, He (Cooper Green), Miro Gallery, Londra, 2013	47
Fig. 32: Daria Tommasi, Sirene, frammetto tratto dal video, 2017	48
Fig. 33: Daria Tommasi, Sirene, frammetto tratto dal video, 2017	48
Fig. 34: Nina Alexopoulou & Nika Furlani, Sirene Fluide, frammento tratto dalla performance, 2017	49

Fig. 35: Kleophrades, Kylix attica a figure rosse, Museo civico archeologico, Bologna 500-470 a.C.	51
Fig. 36: George Frederic Watts, The Minotaur, Tate Modern Art, Londra, 1885	53
Fig. 37: Pablo Picasso, Guernica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1937	54
Fig. 38: Nag Arnoldi, Minotauro, coll. privata, 1975	55
Fig. 39: Nag Arnoldi, Il minotauro con la maschera, coll. privata, 1982	55
Fig. 40: Sophie Ryder, Minotauro e Lady lepre, Cheltenham, Regno Unito, 2009	57
Fig. 41: Sophie Ryder, Minotauro e Lady lepre, Cheltenham, Regno Unito, 2010	58
Fig. 42: Federico Severino, Minotauro e Arianna, 2013	59
Fig. 43: Massimiliano Mirabella, Testa, frammento della performance, 2019	60
Fig. 44: Rabarama, Giro di Vita, coll. privata, 2013.	62
Fig. 45: Psyktèr attica, particolare di un vaso a figure rosse, 500-490 a.C.	64
Fig. 46: Prassitele, Satiro in Riposo, Musei Capitolini, Roma, 130 d.C.	65
Fig. 47: Albrecht Durer, La famiglia del satiro (incisione), coll. privata, 1505	66
Fig. 48: Incisione nel libro Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499	67
Fig. 49: Tiziano Vecellio, Pardo Venus, Louve, Parigi, 1551	68
Fig. 50: William Adolphe Bouguereau, Ninfee e Satiro, Clark Art Institute, Williamstown( Massachusetts) 1873	68

Fig. 51: Franz Von Stuck, Dissonanz, Villa Stuck Collection, Monaco 1910	69
Fig. 52: Franz Von Stuck, Scherzo, Museo Revoltella, Trieste, 1909	70
Fig. 53: Luigi Ontani, BaccAnale AleatoriAle, coll. privata, 2000	71
Fig. 54: Luigi Ontani, Il figlio del fauno, coll. privata, 2000	72
Fig. 55: Luigi Ontani, Olimpo “Pan”, tableau vivant, 1975	72
Fig. 56: Luigi Ontani, Fontana <i>RenVergatallAppeninMontovoLO</i> , Vergato (Bologna), 2019	74
Fig. 57: Orlan, Septiem operation, 1990-1993	76
Fig. 58: Matteo Barney, frammento del progetto cinematografico Drawing Restraint 7, 1993	79
Fig. 59: Matteo Barney, frammento del progetto cinematografico Drawing Restraint 7, 1993	80
Fig. 60: Matteo Barney, frammento dal video The Loughton Candidate, 1994	84

### CAPITOLO III:

Fig. 61: Robert Gober <i>Untitled (Leg)</i> , Museum of Modern Art, New York, 1989-90	101
Fig. 62: George Lappas, New Burghers, Bernier/Eliades Gallery, 1992/1993	102
Fig. 63: Charles Ray, Mannequin Fall’ 91, 1991	103
Fig. 64: Paul McCarthy, The Garden, 1991-1992	103
Fig. 65: Cindy Sherman, Untitled #225, Olbricht Collection,	

Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York 1991

107