

## **Rosalinda Quintieri**

**I giochi della bambola tra innocenza e degenerazione.**

**Morton Bartlett e la Real Doll di Elena Dorfman**

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, Morton Bartlett (1903-1992) costruiva e fotografava in una serie di memorabili *tableaux vivants* un gruppo di quindici manichini. Questi, di taglia leggermente ridotta rispetto al reale, rappresentano bambini e giovani adolescenti di entrambi i sessi, con una prevalenza di figure femminili, e compaiono nelle fotografie in bianco e nero, singolarmente o in gruppo, per lo più abbigliati con vestiti

e accessori confezionati su misura, in linea con le tendenze di moda e costume di quegli anni (fig. 1).

Tale corpus fotografico si manifestò al pubblico del tutto fugacemente mentre il suo autore era ancora in vita, nel 1963, sulla rivista *Yankee Magazine*. I manichini si trovavano ancora imballati in carta di giornale dell'epoca quando furono scoperti e acquisiti da una mercante d'arte americana, Marion Harris, che nel 1995 li ha riproposti,



Fig. 1 - Morton Bartlett, s. t., 1955

insieme alle fotografie, alla *Outsider Art Fair* di New York, con un catalogo dal titolo *Family Found: The Lifetime Obsession of Morton Bartlett*. Il titolo non lascia spazio a interpretazioni alternative, ponendosi direttamente sul piano dell'opera come *sintomo*, d'altronde quanto mai efficace da un punto di vista commerciale. La lettura consueta dell'opera di Bartlett pone infatti l'accento sulla segretezza e l'intimità dell'esecuzione dell'opera, come ossessione di un uomo che ricostituisce nostalgicamente nell'immaginario la famiglia che, da orfano, non ha mai avuto. Ma la pubblicazione delle fotografie nel 1963, ad opera dello stesso artista, rende insostenibile la segretezza che il mito dell'*outsider art* tende a replicare. La scelta di pubblicare fa dell'artista un indubbio comunicatore del suo lavoro, l'attore di un progetto volto a rendere visibile e riconoscibile la propria opera in relazione al *discorso* dell'Arte. Questo elemento già da solo varrebbe a far crollare l'etichetta di *outsider*, che su se-

gretezza e mancanza di comunicazione ha posto alcuni dei puntelli che costituiscono il suo marchio; ma è ben evidente che è più facile vendere un'opera cavalcando la morbosità del pubblico piuttosto che cercare di inserirla nel contesto più ampio del sistema e della storia ufficiale dell'arte.

Qui ci interessa comunque evidenziare gli aspetti più attinenti al nostro tema e, anche se per Freud "con le bambole non ci allontaniamo dal mondo infantile",<sup>1</sup> è da un punto di vista eccentrico che approcceremo la questione. Innanzitutto Bartlett costruisce le bambole per uno scopo ben preciso, che è quello della messa in scena fotografica, ed è proprio il mezzo che costituisce la condizione *sine qua non* dell'intera opera. In controtendenza rispetto agli esercizi formalistici e informali della fotografia degli anni Quaranta e Cinquanta, questo lavoro è quindi già prettamente concettuale, informato da elementi di linguaggi che sarebbero emersi chiaramente soltanto tra gli anni Ses-

santa e Settanta, come ad esempio il rapporto e la sovrapposizione tra artificio e realtà, tra veridicità della fotografia e finzione dell'immaginario. Le bambole si presentano, infatti, sottodimensionate rispetto alle dimensioni reali del corpo umano e sembrano essere, dunque, le loro coordinate fotografiche ad interessare di più l'artista, piuttosto che il loro statuto di presenza nella realtà, eventualmente reso più acuto da una resa delle grandezze naturali. La vita che la bambola manifesta emerge solamente con lo scatto.

Un altro elemento significativo su cui il lavoro di Bartlett sembra focalizzarsi è l'interesse per una mimica espressiva, colta sempre al limite della volubilità, quasi si volesse immortalare una dimensione fuggevole ed evasiva quanto quella di un'espressione facciale sul punto di volgersi in altro (figg. 2-3). In generale è evidente una attrazione per gli stati d'animo dei soggetti rappresentati nei manichini e per la mutevolezza che caratterizza il loro stadio fanciul-



Figg. 2-3 – Morton Bartlett, s. t., 1955

lesco e preadolescenziale.

Emerge poi prepotentemente la presenza di un livello erotico e sensuale nella presa dei soggetti, sia per il fatto che i manichini appaiono sessualmente connotati, sia per la qualità protesica del mezzo, per la connotazione voyeuristica di uno sguardo che dalla vicinanza sembra voler estorcere una *essenza*, e anche per l'ambiguità erotica che emerge dagli atteggiamenti delle bambine-bambole (figg. 4-5). In questo senso l'opera di Bartlett si avvicina al mondo sensuale ed evocativo della fotografia di Lewis Carroll, ma la cultura visiva che emerge qui assume una connotazione decisamente *pop*.

Una valenza indiscutibilmente *fashion* si evidenzia, infatti, nell'immagine, con le bambine-*mannequin* abbigliate in impeccabili completini, attentissimi ad accostamenti e accessori, accostabili senza difficoltà alle immagini pubblicitarie di una qualsiasi vetrina in voga negli anni Cinquanta. Il filtro della moda si evidenzia ancor di più nel



Fig. 4 – Morton Bartlett, s. t., 1955

secondo archivio di scatti dell'autore, acquisito più di recente, che, insieme ad alcuni lavori di diverso soggetto,<sup>2</sup> ripropone il tema dei manichini, questa volta in *full color* (figg. 6-7).



Fig. 5 – Morton Bartlett, s. t., 1955

A colori, questo mondo di bambole perde il velo un po' fosco del bianco e nero e risalta ancor più per la sensualità, mostrandosi strettamente affine alla cultura visiva a-



Fig. 6 – Morton Bartlett, s. t., 1955

mericana del periodo, tra i cui miti si colloca certamente la figura di Lolita. La mutevolezza degli atteggiamenti sembra diventare, a volte, la rivelazione di una metamor-



Fig. 7 – Morton Bartlett, s. t., 1955-2005

fosi più radicale, ambigua e conturbante, quella di una età in bilico tra innocenza infantile e sensualità, tra candore ed erotismo (fig. 8). Indotto dallo sguardo fotografico adulto, l'erotismo si palesa come energia pulsionale a pieno titolo presente nel mondo infantile, solitamente e ancora tutt'oggi idealizzato oltre misura, e idealizzato ancor più negli anni Cinquanta del puritanesimo provinciale americano, come astratta – quanto sintomatica – età della purezza assoluta. Più che la reificazione di un soggetto desiderato – o il desiderio di un soggetto reificato – come nell'erotismo delle *poupées* di Bellmer, qui sembra emergere una sensualità dalla tonalità più velata, nostalgicamente allusiva all'età dell'infanzia, persa nel tempo e agognata dall'adulto come età dell'oro. Persa e agognata *da ognuno*, si intende, non soltanto in senso soggettivistico, come espressione di una romantica interiorità dell'artista, quanto in senso collettivo e culturale. In questo contesto, la bambola di Bartlett evoca perfettamente





Fig. 8 – Morton Bartlett, s. t., 1955.

la bambola giocattolo dell'erotismo infantile, al centro delle primissime esperienze affettive dell'infanzia, oggetto d'amore – ovvero oggetto libidico – al centro di una serie di rituali benefici e liberatori di energia psichica. La bambola è il luogo di questa ambivalenza tra innocenza e sensualità, incarna un concetto in grado di accedere alla memoria e all'esperienza collettiva e, come tale, si rivela, sul piano della scelta artistica, un appropriato *correlativo oggettivo* in grado di parlare dell'erotismo dell'infanzia riuscendo ad aggirare le resistenze dell'osservatore adulto.

L'erotismo della bambola di Bartlett è indiscutibilmente un erotismo dai contorni nostalgici, attraverso i quali risalire alla dimensione atavica dell'esperienza erotica della bambola, a uno stadio antichissimo della vita dell'individuo, agli albori dell'identità. Molto tipicamente, infatti, bambole e pupazzi entrano nella vita dell'individuo fin dalla più tenera età. Nei primi mesi di



vita, il bambino, già traumatizzato dall'evento della nascita, che ha significato la perdita della simbiosi prenatale, non ancora in possesso della coordinazione sensorimotoria, e senza che ancora si possa affacciare alla coscienza dell'Io, è completamente dipendente dalle cure della madre, e dominato, come ha descritto Melanie Klein, dall'angoscia del *corpo-in-frammenti*, cioè da un senso di frammentazione organica che corrisponde alla frantumazione dell'unità intrauterina tra sé e il corpo materno. Per Jacques Lacan, lo svezzamento

offre un'espressione psichica, la prima e la più adeguata, all'immagine più oscura di uno svezzamento più antico, più doloroso e di una maggiore importanza vitale: quello che, alla nascita, separa il bambino dalla matrice, con una separazione prematura, che scatena un malessere cui nessuna cura materna potrà mai rimediare.<sup>3</sup>

L'angoscia sembra quindi essere una condizione intrinse-

ca all'essere umano, e non tanto dipendente, come aveva suggerito Donald Winnicott, dall'adeguatezza delle cure materne. L'Io si presenta, inoltre, per Lacan, come un *oggetto*, un *derivato* dell'immagine allo specchio, un *Io ideale* che permette una prima ricomposizione della struttura corporea e psichica del soggetto inconscio, come anticipazione dell'unità e della padronanza del proprio corpo, percepito come un *tutto* nello specchio. La bambola trova una notevolissima ed essenziale collocazione proprio all'interno di questo scenario, sia come ulteriore doppio visivo, modello ridotto del sé corporeo idealizzato, maneggiabile ed esperibile a volontà, sia, e soprattutto, come sostituto della madre, oggetto transizionale, quanto mai necessario in una situazione dominata da cupi sentimenti di sconforto.

La stessa etimologia del termine *bambola* è significativa in questo senso, e il latino *pūpa* sembra trovare un collegamento in *puppa*, seno materno.<sup>4</sup> La bambola è infatti

*erotica* innanzitutto nel senso tattile, di calore e morbidezza, di *coccola* che aiuta il bambino a sopportare la frustrazione della distanza della madre e del seno, l'“oggetto buono interiorizzato che nella fantasia è parte integrante del proprio corpo e del proprio Sé”.<sup>5</sup> La bambola rientra, dunque, nella più ampia sfera dei *fenomeni transizionali* che Winnicott ha interpretato come modalità con cui il bambino si rende gradualmente indipendente dalle cure materne, attraverso una sempre maggiore presa di controllo sulla realtà esterna. Questi fenomeni non sono, tuttavia, caratteristici della sola fase infantile, in quanto altrettanto ravvisabili nelle condotte con cui l'adulto si appropria quotidianamente alla realtà:

Con l'abbandono di copertine, bambole e orsetti, si può investire un simile significato su altri oggetti dalla minore intensità di assuefazione [*addictivity*]. La qualità sensuosa e confortante e il pensiero di qualcosa di favorito e

a cui poter tornare in un momento di pericolo o di ansietà, può riguardare ogni sorta di oggetti.<sup>6</sup>

Rispetto all'abito preferito o ad uno dei tanti feticci tecnologici che ci assicurano nel rapporto con l'ambiente, la bambola, tuttavia, per l'estrema verosimiglianza delle sue forme umane, radicalizza nella relazione feticistica il carattere sessuale, portando alle estreme conseguenze quella dimensione erotica e immaginaria che abbiamo già visto caratterizzare il mondo ludico infantile. Accanto a un erotismo conciliante e materno, la bambola permette il dispiegarsi di una fantasia sessuale senza briglie, perché “investita di un ruolo che mette in relazione dialettica innocenza e perversione, assicurando disponibilità infinita e presenza, così come, d'altro canto, illimitate aperture all'immaginario erotico”.<sup>7</sup>

Su Internet, con qualche migliaio di dollari a disposizione, si può ordinare una *Real Doll*, una bambola talmente *life-*

*like* da far perdonare la sua sostanziale anima di silicone (fig. 9).<sup>8</sup> Pronipote della ormai obsoleta bambola gonfiabile, che afflosciandosi su se stessa nottetempo spariva in una scatola, questo nuovo e costoso *sex toy* sfrutta le nuove tecnologie della Silicon Valley, e si sta gradualmente trasformando in un robot specializzato nel sesso. Ma la bambola del sesso è tutt'altro che una creazione postmoderna: i primi esempi si ritrovano già nella letteratura erotica giapponese del Seicento per poi approdare alla carta stampata dell'Ottocento, quando le *dames de voyage* erano vendute per fare compagnia ai marinai impegnati in interminabili viaggi in mare. Così, i fratelli Goncourt annotavano nel loro *Journal*, nel maggio del 1858:

ci sono delle donne, ma complete! Con tutte le attrattive e tutte le utilità della donna; delle donne dalla pelle che rientra e che ritorna al suo posto, una lingua che si agita e dardeggia per cinque minuti, degli occhi che ruotano, del



Fig. 9 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

pelo da trarre in inganno, il sudore ed il calore.<sup>9</sup>

Tuttavia, a differenza di questi vetusti predecessori, la *Real Doll*, dotandosi di una struttura articolabile come scheletro, di peso e misure del tutto realistici, esibisce una voluminosa e solida *presenza*. Venduta sul mercato come “donna ideale”,<sup>10</sup> è al centro di un *business* che con Internet ha raggiunto fatturati imponenti in tutto il mondo industrializzato, dal Giappone alla California passando per la vecchia Europa. Non si tratta soltanto di affari maschili, e *Real Dolls* di sesso maschile sono altrettanto vendute, anche se espressione di un mercato minore, legato, secondo David Levy, esperto di intelligenza artificiale e delle nuove frontiere del sesso robotizzato, a un mero svantaggio economico del *target* femminile rispetto a quello maschile, piuttosto che ad una differenza *etica* tra i sessi.<sup>11</sup> D'altronde, non sembra difficile crederlo, tenendo conto dell'ampiezza del mercato dei giocattoli erotici e del

fenomeno del turismo sessuale che vede le ricche signore della media e alta borghesia dell'occidente industrializzato più che impegnate con i loro *Marlboro men* sulle spiagge di Santo Domingo e Rio de Janeiro.

Accomodate sul divano o attorno alla tavola di cucina, perfettamente truccate e vestite, queste bambole sono trattate dai proprietari come fidanzate *reali* e “vengono umanizzate comprando loro vestiti, curandone l'aspetto, o posizionandole in casa in diverse situazioni o ‘scene di vita”.<sup>12</sup> Dal punto di vista affettivo e relazionale, queste bambole sono l'oggetto di una relazione di intimità che, pur nella loro effettività, è ovviamente del tutto immaginaria. A differenza del *dialogo* che un cervello di silicio rende in una certa misura possibile tra uomo e robot, la bambola è, come sottolinea Maria Rainer Rilke, del tutto *sprovvista di fantasia*, ma è proprio grazie alla sua completa passività che essa riesce a farsi ricettacolo dell'immaginazione del soggetto:

Di fronte alla bambola eravamo costretti a fermarci, perché se ci fossimo abbandonati a lei non sarebbe rimasto allora più nessuno [...]. Come un alambicco eravamo noi a mescolare in essa quanto inconsapevolmente ci accadeva, e lo vedevamo là dentro colorarsi e ribollire. Cioè, anche questa è una nostra scoperta, essa eracosì smisuratamente sprovvista di fantasia, che la nostra immaginazione su di lei si fece inesauribile. Per ore, per intere settimane, poteva appagarci l'assetto in pieghe intorno a questo immobile manichino la prima seta del nostro cuore: ma io non posso immaginare che non venissero certi pomeriggi troppo lunghi in cui le nostre sdoppiate fantasie si stancavano e a un tratto sedevamo innanzi a lei e ne attendevamo qualcosa. [...] quell'oziosa creatura persisteva a pavoneggiarsi greve e stupida, ignara come una Danae rusticana di tutto fuor che dell'incessante pioggia d'oro delle nostre invenzioni.<sup>13</sup>

La stupidità ottusa della bambola permette dunque alla

fantasia di sdoppiarsi ipertroficamente, e “chi gioca parla per lei e per sé”,<sup>14</sup> osserva Jurij Lotman, che analizza la struttura semiotica della bambola in contrapposizione alla statua. Scrive Lotman:

la statua racchiude in sé quell'elevato mondo artistico che lo spettatore non può elaborare per conto proprio. La bambola non richiede la contemplazione del pensiero di un altro, ma il gioco. [...] La statua è un tramite che ci trasmette la creazione altrui, mentre la bambola ci stimola spingendosi alla creazione. La statua ha bisogno di serietà, la bambola del gioco.<sup>15</sup>

La base psicologica più immediata per spiegare la relazione con la bambola è infatti la dinamica del doppio, che tra le sue diverse valenze include anche un significato creativo, come entità nella quale possono essere incorporate “ogni sorta di possibilità non realizzate che il destino po-



Fig. 10 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

trebbe tenere in serbo e alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e inoltre tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto realizzarsi.<sup>16</sup>



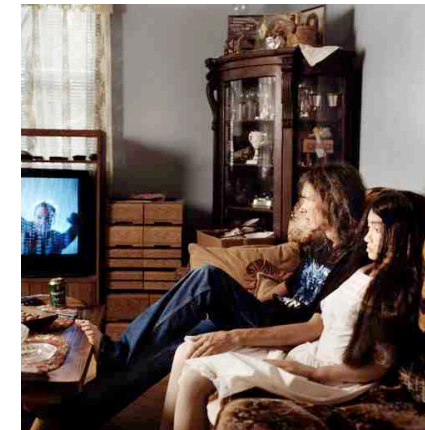
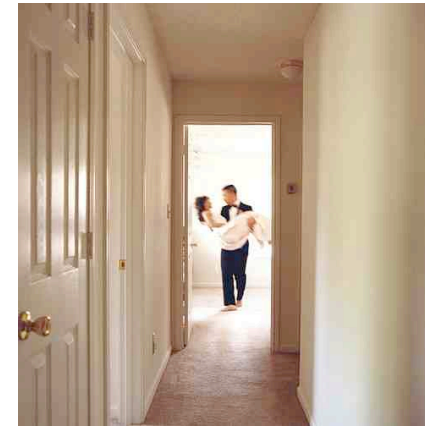
Fig. 11 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

La fotografa americana Elena Dorfman ha dedicato un approfondito lavoro documentario al tema della bambola nel mondo adulto, incontrando alcuni proprietari di *Real Dolls*, colti nella quotidianità di vita insieme ad essa. Tra



gli *iDollator* – questo è il nome che i proprietari si sono dati all'interno dei forum costituiti nella Rete – si annoverano non solo uomini soli ma anche uomini sposati e donne che nella bambola sembrano proiettare parti di un Io ipertrofico (figg. 10-11). Molto più spesso si tratta di persone che, insoddisfatte dalle dinamiche o dalla mancanza di una relazione con una donna reale, come postmoderni Pigmaliione finiscono per ordinarne una su misura. Dorfman evidenzia soprattutto l'aspetto affettivo del fenomeno, evidente e sostanziale, oltre a quello sessuale, mostrando uomini che sposano la bambola, varcando la porta con lei in braccio come nella più tradizionale delle cerimonie, uomini che con lei guardano la televisione dal salotto di casa o che con lei mangiano un *hamburger* al bar (figg. 12-15).

La proiezione di parti di sé è tipica dei fenomeni transizionali, osservata e studiata, per quanto riguarda la bambola, nell'ambito del gioco infantile, cui è necessario fare



Figg. 12-13 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005



riferimento per comprendere in che misura queste dinamiche permangono o ritornano nelle condotte adulte.<sup>17</sup> Con i suoi *rituali di purificazione* e di *protezione*,<sup>18</sup> il gioco permette al bambino, attraverso le cure offerte alla bambola, *essere indifeso*, affamato e bisognoso, di curare se stesso. Il bambolotto in fasce che compare solitamente nel periodo dell'entrata scolare, momento di evoluzione in senso sociale del bambino, è di volta in volta aggredito o coccolato in segreto, rappresentante della nostalgia dell'*esser-piccoli*, del passato *maternage*.

La bambola è *l'altro che piange*, è la parte dolorosa del sé che tramite la proiezione viene messa gradualmente a distanza, in vista di un suo superamento. I meccanismi di ripetizione hanno una parte importante in queste condotte di difesa, permettendo l'elaborazione psichica di eventi più o meno traumatici, e quindi un progresso nell'organizzazione del sé:<sup>19</sup>

senza dubbio qualcosa deve accadere durante il “tempo” nel quale si verificano queste ripetizioni, qualcosa che ha come conseguenza il soggiogamento e che non può essere altro che l'ottenimento di un potere su di essi da parte di una relazione con l'Io o con gli investimenti dell'Io.<sup>20</sup>

Poter ripetere nel registro ludico, *per ridere*, una situazione temuta, un sentimento represso o un senso di colpa, istinti di aggressività, di odio e di violenza, fisiologicamente presenti nella psiche individuale, permette un riequilibrio della soggettività. In modo del tutto analogo, l'adulto, soprattutto in momenti di difficoltà, (ri)crea nella relazione con gli oggetti uno spazio di rifugio con il quale allontanarsi momentaneamente dalle difficoltà del reale, recuperare stima e fiducia nelle proprie possibilità, attraverso il senso rassicurante procurato dal completo controllo esercitato su sé e l'ambiente.

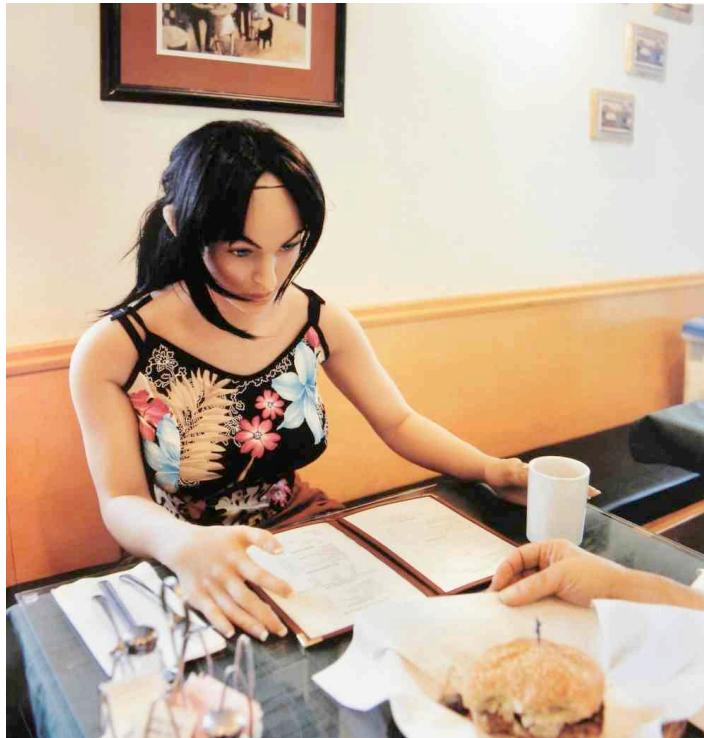


Fig. 14 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005



Fig. 15 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

Questi rituali si esplicano come fedeltà al proprio passato, alle proprie figure di attaccamento, e, in ultimo, al mondo materno e alla qualità di quella relazione i cui gesti garantiscono sicurezza e accoglienza (fig. 16-17).



Fig. 16 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

Il computer e tutti gli utensili elettronici portatili che popolano il nostro quotidiano permettono una interattività tra utente e oggetto che dà a molte persone la sensazione di una responsività amichevole e spesso affettiva. Questa



Fig. 17 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

interdipendenza è per Levy ciò che permette di definire *relazione* gli scambi uomo-macchina: la relazione è considerata come scambio reciproco in cui un cambiamento in uno dei soggetti apporta un cambiamento anche nell'altro. Se può far sorgere qualche dubbio l'idea di una



Fig. 18 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

vera e propria relazione con un cervello di silicio, ancor più impenetrabile appare quella con oggetti inerti, e ancora più difficile sembra poter parlare di interattività di fronte ad un senso di connessione, che pure è esperito da alcune persone, che si alimenta di minuscoli cambiamen-



Fig. 19 – Elena Dorfman, *Still Lovers Series*, 2005

ti nello stato dell'oggetto, interpretati come *risposte* e come segni di una sua intrinseca personalità. Si tratta evidentemente di relazioni a senso unico, autoreferenziali. La bambola al centro dei lavori di Dorfman è innanzitutto un sostituto femminile a scopo sessuale e la motivazione che spinge le persone a farvi ricorso è molto simile a quella di coloro che pagano per il sesso (figg. 18-19). È interessante notare le affinità sostanziali tra questi due fenomeni. Al di là di particolarità geografiche, il fenomeno della prostituzione, come quello della *Real Doll*, è legato *in primis* a un "mito della reciprocità",<sup>21</sup> all'illusione che la prostituta, o il prostituto,<sup>22</sup> siano *veri* partner nella relazione, che siano in un certo qual modo coinvolti emotivamente. Il desiderio di reciprocità è la chiave di volta per comprendere l'evoluzione del sistema della prostituzione verso l'approntamento di un incontro sessuale maggiormente personalizzato e socializzato, non più concepito come servizio di breve e fugace durata. Il declino della

prostituzione di strada a vantaggio del sistema delle *escort* – ormai arcinoto anche in Italia grazie ai racconti sul *bunga bunga* che vedono protagonista il nostro ex premier Berlusconi – è proprio legato all'illusione di una relazione erotica autentica, grazie a una strutturazione dell'incontro su tempi più dilatati, ambientazioni più confortevoli e pratiche sessuali diversificate, condite con un certo grado di interazione sociale. Richiesta di compagnia, proiezione di responsività, quindi, ma anche desiderio di una relazione sessuale variegata, senza freni, e soprattutto senza complicazioni.

L'importanza della compagnia si collega a un senso di chiusura sociale, di difficoltà relazionale e di mancanza di fiducia nei propri mezzi, variabili che molto spesso sono riscontrabili in misura essenziale nel fenomeno *Real Doll*. Queste, come nella prostituzione, sono spesso il rifugio di persone con problemi fisici, psicologici o sociali che rendono problematici i rapporti con l'altro sesso. Solitudine,



abbandono, sfiducia in se stessi definiscono i caratteri più penosi del fenomeno. Questa correlazione non è tuttavia univoca, e si registra, soprattutto con il mercato *on line*, una espansione del *target* fino a comprendere persone di ogni età, ceto, situazione psichica e sociale. Si sono perfino diffusi servizi di *escort* artificiali, bambole-escort, e hotel che tra i *benefit* offerti includono bambole in camera.

Paradossalmente con la bambola il senso di reciprocità dell'utente sembra amplificarsi, grazie al fatto che l'elemento che ne disillude la veridicità, la transazione economica, avviene soltanto una volta e può essere presto dimenticata, intanto che l'assoluta passività dell'oggetto permette all'immaginario del proprietario di andare in tutte le direzioni desiderate, compresa quella di essere amato. La *varietà* delle pratiche sessuali<sup>23</sup> ricercata nel sesso a pagamento, si traduce simmetricamente, nel mondo della *Real Doll*, in un assortimento quantitativo e

qualitativo di bambole, accessori e parti corporee intercambiabili, e il desiderio di una relazione *senza complicazioni* trova qui la sua più adeguata ed estrema soluzione, come definitiva libertà dai compromessi e dalle responsabilità della relazione amorosa, dai suoi vincoli costrittivi e dai suoi problematici vissuti di colpa. Il ricorso alla prostituzione è, infatti, soprattutto evasione nell'anonimità e azzeramento emozionale del contatto:

Da un lato, c'è l'illusione del mito che con la prostituta esista in qualche misura un legame emozionale reciproco. In contrasto a ciò, è evidente [...] un desiderio di sottrarsi alle responsabilità o al coinvolgimento emozionale di una relazione regolata, nella convinzione che il pagamento in denaro permetta di liberarsi dalle richieste normalmente associate alla relazione.<sup>24</sup>

Ci si sottrae alla responsabilità allo stesso modo in cui il gioco, in quanto attività parallela e indipendente dalla vi-

ta quotidiana, permette di imitare azioni reali che sono però svuotate delle conseguenze e delle responsabilità effettive che la vita ordinaria, soggetta ad una causalità che è anche affettiva, richiede. La bambola, come e più della prostituta, permette sempre di poter dire ‘non gioco più’ e cominciare tutto daccapo. Essa inoltre, opponendosi all’imprevedibilità dei comportamenti umani, è – ovviamente – sempre sorridente, disponibile al sesso, conciliante e imperturbabile, in grado di *assorbire* di buon grado ogni trattamento, ogni condotta. Così la bambola è l’altro con cui ci si può permettere di esprimere liberamente ciò che si sarebbe voluto dire o fare, liberando senza conseguenze un ammontare di emotività e di desideri repressi. Come nell’infanzia, la bambola incarna l’altro ideale, un altro sostanzialmente addomesticato, non veramente *altro*, che emerge appena dalla matrice identitaria e che incarna quindi un modello narcisistico di relazione, sostanzialmente infantile, in cui si esprime una

permutabilità tra partner e giocattolo, l’uno e l’altro carini e dominabili, all’occasione tiranneggiabili senza conseguenze: “si vuole la potenza per sé, la docilità e la ricettività per l’altro, una relazione insomma da sovrano a vassallo”,<sup>25</sup> in cui poter specchiare una immagine compiacente e rassicurante di se stessi.

Nella commedia *Lars and the Real Girl*, il protagonista, un giovane ragazzo patologicamente timido, rivela al fratello e a sua moglie di aver finalmente trovato, con l’aiuto di Internet, una ragazza speciale che vuole presentare a parenti e amici, Bianca. Tutto bene, se non fosse che Bianca è una bambola, una *Real Doll* appunto (figg. 20-22). La dinamica di identificazione proiettiva si esplica chiaramente nel fatto che Bianca è presentata come missionaria paralizzata, in sedia a rotelle, che necessita di cure costanti da parte non solo di Lars ma di tutta la comunità, che nel frattempo ha cominciato a collaborare alla fantasia di Lars, al suo rito riparativo, trattando Bianca





Figg. 20-21 – *Lars and the Real Girl*, film di Craig Gillespie, 2007



Fig. 22 – *Lars and the Real Girl*, film di Craig Gillespie, 2007

come una persona vera, inserita nella vita sociale, tra shopping con le amiche e volontariato in ospedale. Alla fine Bianca si ammala gravemente e muore, e con ciò Lars, orfano della madre, morta durante il parto, riesce a liberarsi del suo fantasma e del senso di colpa, trovando il coraggio di avvicinarsi ad una ragazza reale. La proiezione va infine ritirata, perché incastra la dinamica relazionale al gioco infantile, senza possibilità di riconoscere l'altro

per quello che realmente è: in fondo *alieno*, in una misura in cui nessuna bambola potrà mai essere.

La bambola è il significante di un ripiegamento che, se nel bambino o nell'adolescente si pone generalmente in funzione di un movimento progressivo, nell'adulto dice di un disagio profondo nei confronti della realtà. Un *iDollator* intervistato, con poche parole dispiega la completa *fenomenologia* della *Real Doll*:

Quando Phoebe è arrivata, nel 2004, sono rimasto sconvolto dalla sua bellezza. Le bambole sono così realistiche che è difficile non pensarle come persone: nella mia mente ho creato per lei un carattere [...]. Vivere con una bambola è come aver cura di un invalido: devi fare praticamente tutto per loro.<sup>26</sup>

Dalla verosimiglianza e dalla bellezza della bambola si passa presto all'immaginaria persona. La manipolazione

che il gioco richiede stimola quell'erotismo che abbiamo già visto esservi intrinseco. Ma come accade che una bambola diventi una donna? Come si passa dalla realtà della cosa all'illusione dell'essere?

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ne *Il Mago Sabbolino*, descrive con dovizia di particolari l'incontro di Nataniele con l'automa Olimpia e i successivi *progressi dell'amore*:

Olimpia stava seduta come al solito davanti al suo tavolino tenendovi appoggiate le braccia con le mani in mano. Solamente ora Nataniele poté scorgere il *meraviglioso visetto* di Olimpia. Gli occhi tuttavia sembravano troppo fissi, senza sguardo, e morti. Ma *guardando sempre più acutamente* attraverso il suo cannocchiale gli *parve* che negli occhi di Olimpia si accendessero umidi raggi di mare. Era *come se* all'improvviso i suoi sguardi si fossero accesi ed ora fiammeggiassero sempre più vivacemente. Nataniele rimase alla finestra come incantato, conti-

nuando ancora a fissare la *celeste bellezza* di Olimpia. Si svegliò come da un sogno profondo sentendo qualcuno che tossicchiava...<sup>27</sup>

L'evidenza della mancanza di vita dell'automa, la sua completa immobilità protratta nel tempo, si trasformano presto, nello stato di alienazione immaginaria in cui sprofonda il soggetto, nel suo contrario - è l'automa che "evidentemente lo fissava senza staccargli un momento gli occhi di dosso"<sup>28</sup> - e, come per il nostro *iDollator*, dalla bellezza di un *meraviglioso visetto* sorge l'anelito dell'amore che, nella tipica inversione del meccanismo proiettivo, è l'altro a provare.<sup>29</sup> Alla stessa festa il ragazzo invita a ballare Olimpia ed è nel contatto che ancora una volta si manifesta l'eroticismo, ma un eroticismo malignamente perverso, che si nutre esclusivamente della bruciante vicinanza della morte:

Fredda come il ghiaccio era la mano di Olimpia; si senti

attraversare da un terribile brivido di *morte*. Fissò Olimpia negli occhi; si sentì colpito dai raggi dell'amore e della *nostalgia* e nello stesso momento gli *sembrò* anche che nella mano gelata incominciasse a battere il sangue e ad ardere il calore della vita. Ed anche nel cuore di Nataniele divampò più forte l'amore; strinse più forte la bella Olimpia fra le braccia e incominciò a girare con lei fra i gruppi di ballerini.<sup>30</sup>

Il giovane è ormai illusoriamente in contatto con i pensieri e la *personalità* di Olimpia, già completamente cannibalizzata dalla sua immaginazione. Nataniele infine esprime, senza tuttavia assumerne la consapevolezza, quello che sembra essere il nocciolo di tutta la questione: "solo nell'amore di Olimpia *ritrovo me stesso*".<sup>31</sup>

Il protagonista è evidentemente intrappolato in un rapporto autoreferenziale, e come Narciso, credendo di ammirare l'immagine dell'altro, in realtà vede e ama solo se stesso. Freud, che analizza il racconto in relazione al per-

turbante, definisce Olimpia “un complesso distaccatosi da Nataniele che si fa incontro allo studente come persona”,<sup>32</sup> nella forma ossessiva di un amore narcisistico, per cui si comprende come “colui che ne è preda si estranei dall’oggetto reale del suo amore”.<sup>33</sup> Questa perversa *parentela* di Nataniele e Olimpia è addotta nel racconto da diversi elementi. Nella scena concitata dello smembramento finale della bambola, il professor Spallanzani rivela a Nataniele che gli occhi di Olimpia erano stati rubati a lui, e chiaramente questo particolare esprime la coincidenza simbolica di Nataniele con l’automa, *figli* entrambi della coppia paterna costituita dal professor Spallanzani e dall’ottico Coppola – e ancor prima dalla coppia del padre reale e di Coppelius – in una scissione tra padre buono e padre cattivo, tipica dell’ambivalenza delle figure parentali. Per Freud “il giovane fissato al padre dal complesso di evirazione diventa incapace di amare le donne”.<sup>34</sup> Il concetto di castrazione, fulcro psicoanalitico del raccon-

to hoffmanniano, è stato ridefinito da Lacan, insieme a tutto l’edificio edipico, accogliendo analisi già elaborate dalla scuola inglese di Melanie Klein, come espressione del passaggio del soggetto dall’ambito immaginario a quello simbolico, come Legge che struttura la natura del soggetto, e come “limitazione radicale del godimento che si riassume nella proibizione dell’incesto”.<sup>35</sup> L’Edipo come Legge non è per Lacan solamente il fondamento della comunità umana, della Cultura, come il divieto dell’incesto per Lévi-Strauss, ma è il fondamento della soggettività stessa, in quanto nell’alienazione del proprio essere nel campo del simbolico, dell’*Altro*, il soggetto accede, con la *manca a essere*, alla dimensione del desiderio e quindi alla possibilità di formulare la domanda della sua particolarità individuale. Il complesso di castrazione è visto come spettro di *frammentazione* dell’Io, secondo un costrutto teorico che ne permette senza difficoltà l’applicazione ad entrambi i sessi. In questa interpreta-

zione, il desiderio della madre, primissimo oggetto di un godimento pieno, dà vita nel bambino ai fantasmi di fusione con essa e il suo seno, ad un “cannibalismo fusionale, ineffabile, nello stesso tempo attivo e passivo”,<sup>36</sup>

che sopravviverà sempre nei giochi e nelle parole simbolici che nell’amore più evoluto richiamano il desiderio della larva - sono questi i termini in cui riconosceremo il rapporto con la realtà sul quale si basa l’imago materna.<sup>37</sup>

Questo spettro di frammentazione si rivela come matrice dell’istinto di morte, della tendenza ad annullarsi, che non sarebbe da intendersi, alla stregua di Freud, come istinto biologico, ma come “aspirazione – mai del tutto sopita nell’uomo – a perdersi nel grande corpo materno”.<sup>38</sup>

Se frequentare una bambola significa “frequentare la

morte”,<sup>39</sup> è allora per la sua capacità di riportare regressivamente a quello stato confusivo dei primordi della vita del soggetto, in cui i confini tra il soggetto inconscio (*je*) ed il mondo non sono ancora maturati. La nostalgia di Nataniele, come quella sprigionante da tutte le bambole, è espressione di una nostalgia al fondo sempre presente nell’inconscio dell’individuo, verso uno stato fusionale, una antica esperienza di unione e simbiosi con la madre, di “equilibrio parassitario della vita intrauterina”.<sup>40</sup> La tendenza psichica verso la morte è quindi da intendersi come tendenza verso la *morte dell’Io*, verso l’annullamento della singolarità soggettiva. L’“imago del seno materno domina tutta la vita dell’uomo”,<sup>41</sup> chiosa Lacan, e, se oggetto di fissazione o regressione, rende l’individuo *incapace di amare*:

l’imago deve essere sublimata in modo da permettere che si introducano *nuovi rapporti* in relazione al gruppo so-

ziale e che nuovi complessi li integrino nello psichismo. Nella misura in cui resiste a queste nuove esigenze, che sono quelle del progresso della personalità, l'imgo, salutare all'origine, diventa *fattore di morte*. [...]

Benché sublimata, l'imgo del seno materno continua a giocare un ruolo psichico importante per il nostro soggetto. La sua forma più inaccessibile alla coscienza, quella dell'*habitat prenatale*, trova un simbolo adeguato nell'abitazione e nella sua soglia, soprattutto nelle loro forme primitive, la caverna e la capanna.

Di conseguenza, tutto quello che costituisce *l'unità domestica del gruppo familiare* diventa per l'individuo, nella misura in cui è capace di astrazione, l'oggetto di un'affezione distinta da quella che lo lega a ogni singolo membro di questo gruppo. Ne consegue inoltre che *l'abbandono delle sicurezze* rappresentate dall'economia familiare ha la portata di una *ripetizione dello svezzamento*, e spesso il complesso è sufficientemente liquidato solo in questa occasione. Ogni ritorno anche parziale a

queste sicurezze può scatenare nello psichismo disastri sproporzionati rispetto al beneficio pratico del ritorno stesso. *Ogni compimento della personalità richiede un nuovo svezzamento*. [...]

Se si dovesse definire la forma più astratta dove la si ritrova, la caratterizzeremmo così: un'assimilazione perfetta della totalità dell'essere. Sotto questa formula di aspetto un po' filosofico si riconosceranno alcune *nostalgie dell'umanità*: il miraggio metafisico dell'armonia universale, l'abisso mistico della fusione affettiva, l'utopia sociale di una tutela totalitaria, nostalgie scaturite tutte dall'idea fissa di un *paradiso perduto* prima della nascita e dalla più oscura aspirazione alla morte.<sup>42</sup>

Questa lunga citazione permette la più convincente contestualizzazione degli aspetti finora emersi a proposito dei fenomeni transizionali. *L'abbandono delle sicurezze* usuali può dar vita ad una tendenza regressiva, più o meno importante, ai fantasmi infantili, che sembrano permane-

re in modo latente nella psiche, pronti a riaffiorare nei passaggi che determinano il *compimento della personalità*. Già per Freud, *Das Ding, La Cosa*, è l'oggetto perduto – il seno, la madre – del mitico primo soddisfacimento, di un godimento pieno, assoluto, irripetibile e perduto solo nella misura in cui la legge simbolica della castrazione ne rende possibile la definizione come cosa perduta. *La Cosa* è al centro del *Reale* lacaniano, impossibile da simbolizzare e immaginare eppure alla base di tutta l'attività psichica del soggetto, come *vuoto* intorno a cui il soggetto si forma, come indice della sua perdita originaria. Il desiderio è il movimento che spinge il soggetto al recupero di questo oggetto perduto, che in quanto *originariamente* perduto è necessariamente impossibile da conquistare:

Una nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto, nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca. Essa caratterizza il ritrovamento del segno di una ripetizio-

ne impossibile, visto che per l'appunto non è lo stesso oggetto, non potrebbe esserlo.<sup>43</sup>

La fissazione all'immagine materna affonda il soggetto nel regno di una relazione *immaginaria*, come quella fusionale tra madre e bambino, non definibile come reale secondo Lacan, per quanto viva dal punto di vista affettivo. Questa è infatti una relazione immaginaria, nella misura in cui è speculare, “mancante di dialettica, ovvero incapace di far circolare quel desiderio che non si esaurisce nel rapporto di reciprocità speculare”.<sup>44</sup>

La relazione affettiva con la bambola pone quindi prepotentemente il problema di un rapporto irrisolto con l'Altro. Secondo Jeanne Danos – che ha approfondito l'evolversi dell'immaginario della bambola dal mito antico alla contemporaneità nel suo saggio *La poupée mythe vivant*<sup>45</sup> – si tratta non tanto del ritorno di un contenuto mentale preciso, quanto di una struttura di rappresenta-



zione: “non si vede una bambola, ma *in bambola*”,<sup>46</sup> vale a dire al di qua delle categorie dell’inanimato e dell’animato, del reale e dell’immaginario, del sé e del mondo, in definitiva secondo un modo di pensiero tipico della fase più arcaica della soggettività.

Questa fase antica, coincidente con lo *stadio dello specchio* di Lacan, è il punto di fissazione del soggetto psicotico. Klein per prima aveva evidenziato, in questa fase da lei denominata *posizione schizo-paranoide*, come le prime relazioni oggettuali si rivelino basate, per l’incapacità dell’individuo di definire chiaramente i confini tra realtà esterna ed interna, sull’identificazione proiettiva, come meccanismo di difesa dall’angoscia primordiale, che scinde gli oggetti *buoni* da quelli *cattivi* - il seno *buono*, nutriente e amorevole, da quello *cattivo*, persecutorio. Hanna Segal precisa che i soggetti

che fanno un uso esagerato dell’identificazione proiettiva

sono intrappolati in un mondo fatto di aspetti proiettati di se stessi. Il diniego e la proiezione, se intensi, portano ad un indebolimento dell’Io, la cui capacità di far fronte all’angoscia diminuisce, dando luogo ad ulteriori scissioni e proiezioni.<sup>47</sup>

Questo circolo vizioso causa lo smarrimento completo dell’identità soggettiva, come per il Nataniele hoffmanniano, che di fronte alla perdita del suo oggetto immaginario vede svuotato il suo Io di ogni sostanza.

Cambiando prospettiva, considerando l’aspetto ludico della bambola, secondo un approccio che tenga conto degli aspetti antropologici e sociologici del gioco, come quello di Roger Caillois,<sup>48</sup> si può tentare di penetrare nel rapporto che la *Real Doll* instaura con la realtà e l’immaginario. I giochi sono per Caillois *riti senza mito*, rituali che slegatisi dalle origini sacrali per acquisire una dimensione prettamente profana, mantengono nondime-

no precise regole, definendosi come attività *libere, separate, incerte, improduttive, regolate, fittizie*.<sup>49</sup> Attività quindi cui il soggetto si presta senza costrizione, entro circoscritti limiti spazio-temporali, il cui svolgimento e risultato non possono essere determinati preliminarmente, né produrre beni e ricchezze. Soprattutto, per quello che ci riguarda più da vicino, il gioco è una attività in cui vigono determinate convenzioni che *sospendono le leggi ordinarie*, instaurando momentaneamente una legge nuova, e in cui è chiara la consapevolezza di trovarsi in una diversa realtà o in una completa irrealtà nei confronti della vita *normale*.

Caillois considera i giochi nella loro importanza antropologica, non soltanto in quanto attività infantili, suddividendoli in categorie che “corrispondono a impulsi essenziali e irriducibili”<sup>50</sup> della natura umana. Il gioco della bambola, insieme a tutti i giochi imitativi, illusionistici, di travestimento, e alle arti dello spettacolo in generale, è in-

cluso nella categoria della *mimicry*, del simulacro:

Ci troviamo allora di fronte a tutta una serie di manifestazioni che hanno come caratteristica comune quella di basarsi sul fatto che il soggetto gioca a credere, a farsi credere o a far credere agli altri di essere un altro. Egli nega, altera, abbandona temporaneamente la propria personalità per fingerne un'altra.<sup>51</sup>

Si tratta, nella *mimicry*, di giochi di immaginazione e interpretazione che, nello spazio circoscritto del gioco, come quello del carnevale, cercano di “approfittare della generale atmosfera di libertà, essa stessa risultato del fatto che la maschera mette in ombra il personaggio sociale e libera la vera personalità del soggetto”.<sup>52</sup> Oggi possiamo annoverare nei giochi di *mimicry* tutte le varianti offerte dalla realtà virtuale, non liquidabile semplicisticamente come fuga dalla *vera* realtà, in quanto il concetto stesso di realtà, attribuito restrittivamente alla vita reale, non è e-

sente da un quoziente di finzione. La *maschera sociale* rende difficile l'emersione di tutte le sfaccettature del sé e la *maschera ludica* può in molti casi diventare *più vera del vero*. Per Caillois, come già per Huizinga,<sup>53</sup> il gioco è però attività completamente e indiscutibilmente *separata* dalle regole e dalle condizioni del reale, e cambiando queste condizioni non si ottiene altro che una alterazione della sua natura:

contrapponendo alquanto vivamente il mondo del gioco al mondo della realtà, mettendo in risalto il fatto che il gioco è essenzialmente un'attività *a parte*, esse [le regole del gioco] lasciano prevedere che ogni contaminazione con la vita normale rischia di corrompere e guastare la sua stessa natura. Pertanto ci si può chiedere cosa diventino i giochi quando la rigida barriera che separa le loro regole ideali dalle leggi confuse e insidiose dell'esistenza quotidiana perda la necessaria nettezza. [...] Se, improvvisamente, la convenzione non è più accettata o non è più

sentita come tale? Se l'isolamento non è più rispettato? Né le forme né la libertà del gioco possono più sussistere. Resta solo, tirannico e incalzante, l'atteggiamento psicologico che spingeva ad adottare un gioco di una specie piuttosto che di un'altra.<sup>54</sup>

Si assiste quindi, per Caillois, ad una *degenerazione del gioco* a causa della contaminazione con la realtà, ad una "perversione specifica che è la risultante dell'assenza di freno e protezione insieme";<sup>55</sup> il flusso pulsionale che l'attività isolata esprimeva in modo ordinato, si riversa nella vita quotidiana prendendo il sopravvento, non più come piacere ma come *idea fissa*, costrizione, ossessione. Nel caso dei giochi illusivi di *mimicry*, la degenerazione consiste in una simulazione che

non è più presa per tale, quando colui che è mascherato crede alla realtà del travestimento e della maschera. Egli non *fa* più la parte del personaggio che rappresenta; con-

vinto di *essere* quel personaggio, si comporta di conseguenza e dimentica il suo vero essere. La perdita della propria identità profonda rappresenta il castigo di colui che non sa limitare al gioco il proprio gusto a indossare i panni di un'altra personalità. Si tratta, per essere precisi, dell'*alienazione*.<sup>56</sup>

È interessante notare che il termine adottato da Caillois per il gioco di simulazione, *mimicry*, è, come egli stesso precisa altrove, un termine che originariamente designa il mimetismo degli insetti. In un saggio pubblicato nel 1935 su *Minotaure* a proposito del mimetismo animale,<sup>57</sup> Caillois definiva questo comportamento in senso psicotico, per cui, contrariamente alla spiegazione accreditata del fenomeno come adattamento dell'animale nei confronti del suo ambiente, esso diventa un effetto della percezione dello spazio, in una situazione però di anomalia, per effetto di una sorta di *psicosi* dell'insetto. La psicastenia era

stata, infatti, definita dallo psichiatra Pierre Janet come perdita di sostanza dell'Io, di possesso di sé rispetto all'ambiente. Nella degenerazione dei giochi di mimicry, allo stesso modo, l'impulso primario alla simulazione porta, in assenza di regolazione, di controllo, alla stessa *perdita di sostanza dell'Io*, ad una perdita dei suoi confini e ad una generale derealizzazione. In entrambi i casi è la direzione centrifuga del flusso inconscio che, investendo la realtà senza il necessario controllo, provoca l'annientamento del soggetto:

Se i principi dei giochi corrispondono infatti a degli istinti potenti (competizione, ricerca della fortuna, imitazione, vertigine), si comprende facilmente come essi non possano ricevere un appagamento positivo e creativo che in determinate condizioni, ideali e circoscritte, quelle che vengono proposte, in ogni singolo caso, dalle regole del gioco. Abbandonate a se stesse, frenetiche e rovinose co-

me tutti gli istinti, queste pulsioni elementari non possono portare che a delle conseguenze funeste. I giochi disciplinano gli istinti e impongono loro un'esistenza istituzionale.<sup>58</sup>

Per una via diversa siamo arrivati ancora al concetto di alienazione, che è chiaramente una *alienazione immaginaria*, vale a dire un distacco dell'immaginario dal confronto con le leggi simboliche della realtà, dal peso reale dell'Altro. Se il gioco della bambola, all'interno del quale il soggetto immagina infinite possibili identità per sé e per l'altro, deborda da un universo chiuso e convenzionale fino a coincidere con la vita stessa, come sembra il caso della *Real Doll*, compenetrata profondamente negli aspetti più quotidiani della vita dei proprietari, ciò non può significare altro che una degenerazione del gioco, una pericolosa confusione di immaginazione e realtà che può isolare e distruggere il soggetto. Il soggetto si percepisce nel-

le sue immagini, come avviene nel lacaniano *stadio dello specchio*, e con esse intrattiene rapporti ambivalenti. Le proiezioni si mostrano ora come immagini idealizzate, erotizzate, del sé, ora come immagini persecutorie, e per questo aggredite e odiate, con un risultato in ogni caso suicidario. L'alterità dell'altro è comunque negata, sia nelle vesti di un amore per un altro ideale, sia come distruzione dell'altro avvertito come un intruso di fronte al sé.

È ormai abbastanza nota la vicenda della bambola di Kokoschka.<sup>59</sup> Risulta, dall'epistolario pubblicato nel 1993, che il pittore nutrisse una passione forsennata per Alma Mahler, moglie e vedova del compositore Gustav Mahler, con cui intrecciò una relazione interrotta dalla chiamata alle armi. Al rientro, ricoverato in ospedale a Dresda, nel 1917, sembra che egli fosse ancora a tal punto perseguitato dal fantasma di Alma, che incaricò una modista, Hermine Moos, di fabbricare una bambola a grandezza naturale a immagine e somiglianza dell'amata (figg. 23-24).

Dalle fonti emerge una commessa, non diversa dall'ordine che oggi gli *iDollator* fanno su Internet, con una serie di richieste specifiche - l'artista inseriva nelle lettere schizzi e disegni per la descrizione dei dettagli - su incarnato, morbidezza, lunghezza dei piedi, del collo, attributi sessuali:

La prego di fare la nuca e la parte posteriore del collo con la stessa stoffa soffice del tronco. Il volto mi dà la maggiore preoccupazione, poiché il ricamo deve essere fatto in modo tale che io non percepisca i punti e che l'espressione diventi simile al ritratto [di Alma]! Rifletta sul metodo migliore per ottenere tutto ciò! *Se mi dovessi accorgere che è fatto artificialmente, se vedessi un filo, ecc., sarei tormentato per tutta la vita.* Devo precisarle ancora, sebbene mi vergogni (ma che rimanga un segreto tra noi: lei è la mia confidente), che anche le *parties honteuses* devono essere realizzate integralmente, e devono essere voluttuose, ricoperte di peli, altrimenti non sarà

una donna, ma un mostro. E io posso essere ispirato ad opere d'arte solo da una donna, anche se vive peraltro solo nella mia fantasia. Conto i giorni fino a che sia pronta per salutarmi e rimango con i più cordiali saluti. Il suo devoto e grato O. Kokoschka.<sup>60</sup>

Infine proprio un mostro avrebbe trovato Kokoschka, dichiarandosi "spaventato" dalla bambola - "il rivestimento esterno è una pelliccia d'orso polare che sarebbe adatta per l'imitazione di uno scendiletto arruffato di pelle d'orso, ma mai per la morbidezza e la delicatezza di una pelle femminile"<sup>61</sup> - che più volte rispedì alla modista affinché la modificasse e la rendesse più simile a una donna. Il risultato finale, apprezzabile dalle fotografie che rimangono della bambola, pur con tutti gli aggiustamenti e le attenzioni, si rivela comunque molto diverso da quelli permessi oggi dalla tecnologia della *cyberskin*,<sup>62</sup> e l'effetto ottenuto, come nota lo stesso artista, conserva qualcosa di



Fig. 23 – La bambola di Kokoschka, Monaco 1919

più simile ad un *peluche* che non ad una donna artificiale – il che sottolinea ancora di più la natura transizionale della bambola.

Trattandosi di un pittore non è però difficile pensare a un uso della bambola come modello per i ritratti, cui peraltro lo stesso artista si riferisce nella lettera citata, ma sembra



Fig. 24 – La bambola di Kokoschka con Hermine Moos, Monaco 1919

che egli l'abbia portata con sé anche in pubblico e che le abbia dedicato una cameriera e un appartamento. Al di là dei dettagli pruriginosi, è interessante evidenziare l'epilogo della vicenda. Si dice infatti che alla fine, nel 1920, l'artista, durante una festa tra amici, abbia fatto let-



teralmente a pezzi il feticcio di Alma, abbandonandolo definitivamente, dimostrando in questo modo quanto la dinamica narcisistica si dimostri profondamente intrisa di una valenza aggressiva, in cui l'immagine proiettata viene colpita per la natura persecutoria dell'ideale che rappresenta.

La fine che attende questi doppi proiettati è spesso la stessa: la distruzione rabbiosa da parte di un soggetto che si sente perseguitato. La stessa dinamica è riscontrabile in un racconto di Tommaso Landolfi, *La moglie di Gogol*, in cui, come base tematica per una metafora sullo stile e sulla riflessione linguistica, lo scrittore russo Vasilevi è immaginato all'interno di un matrimonio con una bambola gonfiabile. Lo scrittore è descritto come perennemente insoddisfatto del rapporto con la bambola, così che

la gonfiava più o meno, le cambiava parrucca e altri velli, la ungeva coi suoi unguenti e in varie maniere ritoccava,

di modo da ottenere pressappoco il tipo di donna che gli si confaceva in quel giorno o in quel momento.<sup>63</sup>

All'apice della crisi dello scrittore, la bambola, con effetti comicamente grotteschi, viene fatta esplodere in mille pezzi dopo averla gonfiata a dismisura, e la scoperta finale di un bambolotto, dato alla luce dalla bambola, porta infine ad un epilogo tragicomico in cui il figlio indesiderato viene gettato nel fuoco insieme ai brandelli della madre.

Il ritiro dalla realtà proprio del narcisismo assume diverse gradazioni e, senza ipotizzare scenari disastrosi, all'interno della più comune *psicopatologia della vita quotidiana*, sono osservabili fenomeni analoghi e decisamente meno tragici rispetto alla completa alienazione. Negazione e idealizzazione sono infatti tratti nevrotici comuni e la crisi regressiva del soggetto può anche rivularsi in ultimo progressiva, come superamento di una *empasse*. Si possono legare queste dinamiche aggressive,

oltre che all'ambivalenza distruttiva del narcisismo, al lavoro riparativo del lutto. In questo caso il movimento regressivo del gioco si risolve in direzione progressiva, ed il soggetto, attraverso la parentesi ludica, sia pure lunga, e sia pure assecondando una temporanea degenerazione delle regole del gioco *sano*, arriva infine ad un superamento del trauma che aveva dato avvio alla fissazione. La bambola fatta in pezzi, fatta esplodere, in questo senso costituisce un epilogo cruento quanto necessario all'*uccisione* di un fantasma persecutorio. La bambola rotta rappresenta infatti, per Danos, l'equivalente simbolico di una "lacerazione nella continuità del vissuto" che si rivela di norma angosciante per il bambino che la subisce, nella misura in cui egli è "brutalmente confrontato con la vanità della sua attività",<sup>64</sup> del suo investimento immaginario e affettivo sulla bambola. Nel racconto su Kokoschka, come in quello su Gogol, la distruzione volontaria della bambola, da un lato, esorcizza nella ripetizione atti-

va una eventuale fissazione, altrove subìta, al fantasma del *corpo-in-frammenti* – origine di ogni terrore di fronte alla bambola rotta – dall'altro, segna la conclusione della vita immaginaria della bambola. L'oggetto, dall'essere immaginario, ritorna alla reale inerzia dell'oggetto inanimato.

In questa doppia possibilità di regressione e progressione data al soggetto si situa la specialità della bambola e del gioco a cui dà vita: "il piccolo mito della bambola", chiarisce Danos, "si pone ad un punto impreciso sulla via che porta dalla vita alla pietrificazione e che riporta dalla pietrificazione alla vita e ci riporta un'eco affievolita di questo doppio tormento".<sup>65</sup> Di fronte alla *pietrificazione* alienante, la bambola, situandosi a metà strada tra l'inerte e la vita, può dare origine ad un rituale catartico capace di scongiurare la solitudine e infine ristabilire la comunicazione col reale. La bambola è un essere ibrido che richiama l'*esser-piccoli* in modo molto ambivalente, per cui le

immagini della bambola - rotta, desiderata, accondiscendente o in rivolta, picchiata o coccolata - possono riapparire nei casi di riattivazione di certe strutture arcaiche del pensiero inconscio. Essa è il punto di appoggio sia di un movimento regressivo, di alienazione, sia di una progressiva ricostituzione della soggettività. Danos parla di *regressione progressiva*,<sup>66</sup> processo per cui la psiche elabora significati coscienti nuovi a partire dal recupero di formazioni inconscie superate. Per l'adulto le possibilità offerte dal gioco si pongono in termini drammatici, e il movimento regressivo, escludendo un esito psicotico, diventa l'occasione per un denudamento estremo del soggetto, con la possibilità di recuperare il *progetto iniziale*,<sup>67</sup> nuove energie da riattivare nella vita reale.

La relazione immaginaria con la bambola non è così lontana da quella che viene considerata *normalità*: la realtà virtuale, sempre più a portata di mano, da *Facebook* a *Second Life*, ci mette nella stessa condizione di poter imma-

ginare e vivere plurime personalità. Queste esperienze di *mimicry* ci espongono alle stesse possibilità di regressione o progressione, nei due poli delineati da Slavoj Žižek nella

opposizione tra “mettere in scena” ed “elaborare” i problemi della vita reale: posso seguire una logica di evasione e semplicemente mettere in scena nella realtà virtuale le mie difficoltà nella vita reale, o posso usare la realtà virtuale per rendermi conto della contraddittorietà e della molteplicità degli elementi che compongono le mie identificazioni soggettive e farli entrare in essa. In questo secondo caso, lo schermo dell'interfaccia funziona in modo simile al metodo psicoanalitico: la sospensione delle leggi simboliche che regolano la mia attività nella vita reale mi permette di esternare con la rappresentazione la materia repressa che sono altrimenti incapace di affrontare.<sup>68</sup>

Come dire che il gioco deve infine terminare, in modo che le energie riattivate dal distacco dai codici usuali del quotidiano possano poi essere reinvestite nel reale. Solo così l'immaginazione può davvero porsi *au service de la révolution*.

---

 NOTE

<sup>1</sup> S. Freud, *Il perturbante* (1919), trad. it. in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 285.

<sup>2</sup> Questo secondo archivio, oltre a diapositive a colori degli stessi manichini, conserva autoritratti e immagini di edifici di Boston, forse eseguiti su commissione, risalenti alla metà degli anni Cinquanta. Le diapositive sono state stampate, senza alterazioni dichiarate, ad opera e a spese di un altro collezionista americano, Barry Sloane.

<sup>3</sup> J. Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, trad. it. Einaudi, Torino 2005, p. 17.

<sup>4</sup> Si vedano le analisi di J. Danos, *La poupée mythe vivant*, Éditions Gonthier, Paris 1966, e le ricerche di Michel Manson per il C.E.R.P., in particolare: *Les Etats Généraux de la Poupée*, (Actes du Colloque de Paris, Musée de l'Homme, 30 nov.-2 déc. 1983), C.E.R.P., coll. *Jouets et Poupées: Études et documents*, 2, Paris 1985.

<sup>5</sup> M. Klein, *Le origini della traslazione* (1952), trad. it. in Ead., *Scritti 1921-1958*, Boringhieri, Torino 1978, p. 529 cit. da M. Mancina, *Narcisismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 49.

<sup>6</sup> D. Levy, *Love and Sex with Robots*, Duckworth Overlook, London 2008, p. 66 [trad. dell'A.].

<sup>7</sup> E. Ciuffoli, *xxx, corpo, porno, web*, Costa & Nolan, Milano 2006, cit. da A. Scarano, *E l'uomo creò la bambola*, "Intelligence Lifestyle", "Il Sole 24 ore", n. 21, 2010, p. 64.

<sup>8</sup> *Real Doll* è il nome più diffuso per indicare questa nuova generazione di *sex toys*, nonché un preciso marchio commerciale, messo sul mercato da una azienda californiana, avviata da uno scultore, Matt McMullen, convertitosi all'industria porno in risposta alla enorme richiesta scaturita dalle sue sculture femminili a grandezza reale. Il termine *Real Doll* qui nel testo è preferito per la maggiore sottolineatura degli aspetti relazionali che oltrepassano la sola valenza sessuale attinente al più generico termine *sex doll*.

<sup>9</sup> E. de Goncourt, cit. in A. Castoldi, *Giocattoli mentali*, in *Locus Solus: Giocattoli*, Mondadori, Milano 2010, p. 65.

<sup>10</sup> Il motto molto simile tra le aziende produttrici è "Se non trovi la donna ideale, puoi sempre ordinarla", cit. in A. Scarano, *E l'uomo creò la bambola*, cit., p. 64.

<sup>11</sup> Si veda D. Levy, *op. cit.*, p. 204 e sgg.

<sup>12</sup> E. Ciuffoli, *op. cit.*

<sup>13</sup> R. M. Rilke, *op. cit.*, p. 25.

<sup>14</sup> J. M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, trad. it. in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 180.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>16</sup> S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 187-88.

<sup>17</sup> Per quanto riguarda il gioco infantile, Jeanne Danos osserva come il gioco della bambola non sia da considerarsi ambito esclusivamente femminile, in quanto le stesse dinamiche sono agite dal bambino con l'orsacchiotto o con soldatini e macchinine, inizialmente investiti degli stessi riti relativi alla bambola, come nutrirli e metterli a dormire. Danos indica come sia più corretto parlare per il gioco infantile di un universo della tenerezza e della sicurezza, incarnato dalla madre, ed un universo dell'avventura, della sperimentazione e dell'azione, assunto dal padre. Le differenze di genere nel gioco derivano da atteggiamenti socialmente e gradualmente costruiti, di contro ad un'originaria androgenità biologica dell'immaginazione. Si veda J. Danos, *op. cit.*, p. 57 e sgg.

<sup>18</sup> J. Danos, *Les rites du jeu*, in *id.*, *op. cit.*, p. 38 e sgg.

<sup>19</sup> Il gioco assurge a strumento di analisi psicoanalitica, con Melanie

---

Klein, per la sua equivalenza con il meccanismo delle associazioni libere.

<sup>20</sup> S. Freud, II, 278, in S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte*, Clueb, Bologna 1999, p. 83.

<sup>21</sup> D. Levy, *op. cit.*, p. 204.

<sup>22</sup> Nel testo ci si riferisce alla prostituzione femminile solamente per comodità di esposizione e sono molto sfumate le differenze tra gli atteggiamenti e le motivazioni che spingono l'uno o l'altro sesso nei confronti della prostituzione. Si veda il cap. "Why people pay for sex" in D. Levy, *op. cit.*, p. 193 e sgg.

<sup>23</sup> Questo elemento è riferito come unico aspetto che differenzerebbe, stando ai risultati delle diverse inchieste a riguardo, le motivazioni maschili da quelle femminili nel ricorso alla prostituzione. Si veda D. Levy, *op. cit.*

<sup>24</sup> D. Levy, *op. cit.*, p. 211.

<sup>25</sup> J. Danos, *op. cit.*, p. 85.

<sup>26</sup> A. Scarano, *op.cit.*, p. 70.

<sup>27</sup> E.T.A. Hoffmann, *Racconti notturni*, trad. it. Einaudi, Torino 1994, p. 25 [*corsivo nostro*].

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 23.

---

<sup>29</sup> È così che nella scena del concerto in cui l'automa Olimpia fa sfoggio delle sue abilità musicali davanti al pubblico, di nuovo Nataniele "si accorse che essa guardava con nostalgia verso di lui, che ogni nota si trasformava palesemente in uno sguardo innamorato che penetrava ed accendeva il suo cuore. I gorgheggi più ammirevoli sembravano a Nataniele il grido di gioia dell'animo trasformato dall'amore", E.T.A. Hoffmann, *ivi*, p. 27.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 30 [*corsivo nostro*].

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 284.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano 2000, p. 77.

<sup>36</sup> J. Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, trad. it. Einaudi, Torino 2005, p. 16.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> D. Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Laterza, Bari 2003, p. 22.

<sup>39</sup> A. Castoldi, *Clérambault: stoffe e manichini*, Moretti & Vitali, Bergamo 1994, p. 46.

<sup>40</sup> J. Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, cit., p. 16.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 18 [*corsivo nostro*].

<sup>43</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro IV*, trad. it. Einaudi, Torino 2005, p. 9.

<sup>44</sup> A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *op. cit.*, p. 88.

<sup>45</sup> J. Danos, *La poupée mythe vivant*, Éditions Gonthier, Paris 1966.

<sup>46</sup> «On voit non une poupée, mais 'en poupée'», in J. Danos, *op. cit.*, p. 243.

<sup>47</sup> H. Segal, D. Bell, *La teoria del narcisismo nell'opera di Sigmund Freud e Melanie Klein*, trad. it. in *Studi critici su introduzione al narcisismo*, Cortina, Milano 1992, p. 155.

<sup>48</sup> R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* (1958), trad. it. Bompiani, Milano 2010.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>53</sup> Si veda J. Huizinga, *Homo ludens*, 1939. Rispetto a Huizinga, le caratteristiche definite da Caillois includono la natura *incerta* del gio-

co, non solo come attività il cui svolgimento non è determinato né determinabile, ma anche in quanto *in-lusione*, come entrata in una dimensione instabile e perciò esposta al rischio. Caillois drammatizza la natura del gioco, diversamente dalla concezione di Huizinga maggiormente tarata sulla nostalgia di una felicità mitica.

<sup>54</sup> R. Caillois, *op. cit.*, p. 61.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>57</sup> R. Caillois, *Mimétisme et psychasthénie légendaire*, in «Minotaure», 7, 1935 p. 5.

<sup>58</sup> R. Caillois, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 73.

<sup>59</sup> A questa vicenda è stata anche dedicata una mostra nel 1992 allo *Stadel Museum* di Francoforte. Per la consultazione delle lettere dell'artista alla modista Hermine Moos, incaricata dalla più nota scultrice e costruttrice di bambole Lotte Pritzel, si veda A. Castoldi, *Clérambault: stoffe e manichini*, cit., p. 181 sgg.

<sup>60</sup> O. Kokoschka, *Lettere*, trad. it. in appendice a A. Castoldi, *Clérambault*, cit., p. 193 [*corsivo nostro*].

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>62</sup> La *cyberskin* è un materiale incredibilmente simile alla pelle umana, costituita da un impasto di latex e silicone. Si possono trovare sul



---

mercato *sex dolls* con un cuore artificiale che batte a diverse velocità a seconda della situazione, con sistemi interni che permettono di simulare il respiro e il calore del corpo umano. Si veda D. Levy, *op. cit.*, p. 242 sgg.

<sup>63</sup> T. Landolfi, *La moglie di Gogol*, in *Ombre*, Adelphi, Milano 1994, p. 21.

<sup>64</sup> J. Danos, *op. cit.*, p. 240.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>68</sup> S. Zizek, *Lacrimae rerum*, trad. it. Scheiwiller, Milano 2011, p. 301.