

NOTES

Giulia Ferrari

Agalmatofilia.

L'amore per le statue nel mondo antico: l'Afrodite di Cnido e il caso di Pigmalione

Agalmatofilia: il termine è adottato per la prima volta nel 1975 per indicare quella “condizione patologica nella quale alcuni soggetti stabiliscono relazioni sessuali esclusive con le statue”.¹ Nel definire tale patologia, gli autori dello studio, i neozelandesi A. Scobie e J. W. Taylor non mancano però di includere, tra i casi citati, quello – tutto letterario – contenuto all'interno del romanzo *Justine* di Lawrence Durrell:

Tutti i miei antenati prima o poi sono impazziti. Anche mio padre [...]. In vecchiaia si fece costruire un prototipo in gomma della donna perfetta – a grandezza naturale. D'inverno la si riempiva d'acqua calda. Era di una bellezza che turbava. La chiamò Sabina, come sua madre, e se la portò con sé dappertutto.²

La questione è dunque più ampia di quanto si possa pensare: ci muoviamo in un terreno diversificato, tra storia,

psicologia, arte e letteratura; in un arco di tempo che spazia dalle opere del mondo antico – Plinio, Luciano, Eliano e molte altre voci riportano con diverse varianti la vicenda del giovane travolto dalla passione per la statua della divinità (Venere, Atena, ma non mancano casi di amore omosessuale) – alle odierne bambole gonfiabili.³ Rispetto ai casi antichi, va precisato che è difficile, se non impossibile, stabilire se essi documentino un comportamento effettivamente perverso dal momento che è plausibile che tali episodi, come sostiene M. J. White in aperta polemica con Scobie e Taylor, non siano che il prodotto di “un amalgama misterioso di mitologia, storia oscura e diceria”.⁴ Essi rappresentano comunque un interessante terreno di studi, fornendo infatti curiosi spunti di riflessione in merito al mondo e alla mentalità degli uomini antichi. La tradizione più consistente all'interno dell'ampia serie di casi di statuofilia che reperiamo nelle fonti è certamente quella relativa alle opere prassiteliche, e in particolare all'Afrodite di Cnido.

La statua, scolpita tra il 360 e il 330 a.C., ritrae la dea mentre si appresta a bagnarsi; nel far questo appoggia le vesti su una *hydria*, e con l'altra mano, in un gesto di pudicizia altamente seduttivo, si copre le parti intime alla vista dello spettatore. La figura è morbida e flessuosa, lo sguardo trasognato, l'atteggiamento femminile e composto: il tutto convoglia un risultato improntato alla *charis*, la grazia, valore estetico di cui Prassitele diventerà cantore imprescindibile.

Non colpiscono quindi l'apprezzamento, l'ammirazione e le accese reazioni che l'opera generò nei contemporanei – rilevante tra l'altro il fatto che le copie romane non rendono giustizia alla sensualità dell'originale, dal momento che Prassitele levigò il marmo pentelico fino a renderlo particolarmente scintillante mentre la sapiente policromia dava l'illusione della vera pelle, trasformando la dea in una donna in carne ed ossa.⁵ Grande risalto era poi dato alla statua dalla sua particolare collocazione, un piccolo

tempio circolare che la rendeva accessibile da tutti i punti di vista, come ricorda Plinio il Vecchio:

il tempietto ove si trova è tutto fruibile, in modo che si possa ammirare da ogni parte l'immagine fatta, come si crede, col favore della stessa dea. E da qualunque parte si guardi, l'ammirazione non è minore.⁶

Essa colpì i contemporanei, oltre che per la straordinaria bellezza, grazia e delicatezza della figura, per l'inusuale nudità che la caratterizzava. Racconta sempre Plinio il Vecchio che proprio per questo la statua venne rifiutata dagli abitanti di Kos, che avevano commissionato l'opera, ed essa fu poi acquistata dai più lungimiranti ambasciatori di Cnido.⁷ Un nudo, quello dell'Afrodite di Prassitele, doppiamente scandaloso, in quanto a fargli da modella fu probabilmente Frine, etera di straordinaria bellezza.⁸

Nella statuaria dell'epoca la nudità era infatti prerogativa esclusiva delle figure maschili, mentre alle etere era con-

cesso di comparire senza vesti nelle pitture vascolari; le dee (così come le mogli legittime e le madri) non venivano raffigurate nude, ma anzi erano proprio abiti e accessori ad attribuire loro eleganza e fascino; fu quindi Prassitele, nel IV sec. a.C., ad abbandonare questa consuetudine e a rinnovare profondamente l'arte greca adoperando il nudo femminile per dare forma a statue di grandi dimensioni. Non stupisce dunque che proprio la sensuale dea modellata da Prassitele abbia dato origine ad un'importante tradizione aneddótica in cui essa figura quale oggetto dell'amore di un mortale.

1. Le fonti antiche

La versione più dettagliata di questo racconto agalmatofilo è contenuta negli *Amores* dello Pseudo-Luciano dove si narra di un giovane che, innamoratosi della statua, sfogò il proprio desiderio lasciando su di essa una macchia scu-

ra, il segno di un oltraggio che lo spinse, si dice, a suicidarsi lanciandosi giù da un dirupo o forse gettandosi nelle onde del mare:

Quando ci fummo abbastanza allietati alla vista delle piante, entrammo nel tempio. Nel mezzo è situata la dea – una bellissima statua di marmo pario – sulle cui labbra contratte è appena accennato un sorriso indolente. Poiché nessuna veste la avvolge, tutta la sua bellezza è rivelata e messa a nudo, salvo il fatto che una mano tiene nascoste con noncuranza le parti intime [...]. Poi, quando la porta fu aperta dalla donna cui era affidata la custodia delle chiavi, ci prese un subitaneo moto di ammirazione per tanta bellezza [...]. Quando ne avemmo abbastanza e ci fummo stancati di ammirare, vedemmo un segno su una delle due cosce come una macchia su una veste [...]. Ma la custode che stava accanto a noi ci raccontò una storia inaudita e incredibile: diceva infatti che un giovane di non oscura famiglia (ma la sua azione aveva fatto sì che rimanesse anonimo), visitando

spesso il santuario, per volere di un dio avverso si era innamorato della dea [...] e per tutto il giorno, stando seduto di fronte alla dea, le piantava gli occhi addosso e li teneva ininterrottamente fissi su di lei. E intanto emetteva indistinti sospiri e lamenti d'amore [...]. Alla fine la violenta tensione dei suoi desideri si mutò in disperazione, ed egli trovò nell'audacia la mezzana delle sue brame. Infatti, quando il sole volgeva ormai al tramonto, piano piano, senza farsi notare dai presenti, scivolò dietro la porta e, tenendosi non visto nella parte più interna, restava immobile, [...] e quando come al solito i guardiani ebbero chiuso la porta dall'esterno, [...] era rimasto chiuso dentro [...]. Dei suoi abbracci amorosi queste furono le tracce che si poterono vedere il giorno seguente, e la dea aveva su di sé la macchia come prova di ciò che aveva sofferto. Il giovane, come narra la diceria popolare, dicono che si gettò a capofitto o su degli scogli o giù nelle onde del mare, e comunque sparì del tutto.⁹

Appare dunque evidente il conflitto fra la funzione collettiva della statua pubblica e il desiderio di possesso individuale, conflitto che porta il giovane di Cnido al suicidio, volontario o forse indotto dalla comunità.¹⁰

A questo proposito è stato giustamente osservato che la morte che spesso attendeva l'autore di un simile gesto di fatto coincideva con la punizione che la cultura antica attribuiva all'incesto, considerato come il più grave dei reati sessuali;¹¹ ciò ci dà quindi la misura di quanto severamente venissero giudicati simili comportamenti, dal momento che tra statua (cioè pura immagine, rappresentazione) della divinità e divinità stessa non veniva percepita alcuna distanza, i due elementi coincidevano; ad essere aggredito in questi casi non era quindi un oggetto inanimato qualunque, ma la dea, la protettrice della comunità e da essa venerata. Infatti, proprio attraverso la statua e grazie a veri e propri riti di consacrazione che facevano intervenire la divinità nell'oggetto chiamato ad ospitarla, lo spirito della divinità poteva inverarsi ed essere così fisicamente

presente tra i fedeli; siamo quindi al di là del semplice valore simbolico dell'immagine, già di per sé estremamente pregnante in ambito religioso.

Il tentato stupro della statua-divinità rappresenta perciò una profanazione intollerabile, è un atto di *hybris*, e a ciò è dovuta la durezza della condanna; non solo il “lancio dal dirupo”, imposto o auto-inflitto, ma anche l'oblio eterno: nella maggior parte delle fonti, infatti, rimane anonimo l'autore del sacrilegio.¹² Così accade nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, contenente una prima versione della vicenda poi più ampiamente ripresa negli *Amores*: “si dice che un tale si innamorò di questa statua, si nascose di notte e si accoppiò con essa (sulla statua sarebbe rimasta, traccia della libidine di costui, una macchia)”.¹³

In una variante successiva, quella tramandataci da Flavio Filostrato nella sua *Vita di Apollonio di Tiana*, solo l'intervento dell'asceta vissuto nel I sec. d.C. è in grado di dissuadere l'innamorato dalle sue intenzioni sacrileghe, preservandolo così dalla condanna divina che certamente

lo avrebbe colpito.¹⁴

Il giudizio negativo è poi condiviso dai padri della Chiesa che tra II e IV sec. d.C. commentano tali fatti; qui però, esso nasce dalla critica alla idolatria pagana, che come abbiamo visto trovava nel potere simbolico delle statue uno dei suoi tratti essenziali.

L'idolatria è condannata dai cristiani perché percepita come una forma di falsa adorazione, dal momento che in essa l'immagine sacra è venerata come se fosse di per sé sufficiente, in maniera cioè feticistica.¹⁵

Leggiamo quindi nel *Protrettico ai greci* di Clemente Alessandrino, vissuto sul finire del II sec.:

Le statue sono più ignobili di qualunque essere vivente. E, invero, essi non sono in grado di spiegarmi come mai siano state divinizzate le cose insensibili, e provo compassione, in quanto sventurati, di coloro che, a motivo della loro stupidità, incappano in questo errore [...]. Coloro che fabbricano divinità venerano [...] non degli dei

e dei demoni, ma della terra e dell'arte, vale a dire le statue. La statua è, infatti, pura e semplice materia morta che ha ricevuto la sua forma dalla mano dell'artista. Per noi, invece, l'immagine [di Dio] non è qualcosa di concreto, fatto di materia sensibile, ma è cosa intellegibile dalla mente.¹⁶

Inoltre, a stimolare la distruzione delle raffigurazioni delle divinità negli scrittori sacri dei primi secoli del Cristianesimo fu certamente l'esuberante nudità che le caratterizzava, la quale doveva probabilmente essere percepita come un invito a lasciarsi andare alle gioie dei sensi.¹⁷ Una nudità che, attraverso il potere illusorio dell'arte, mistifica la verità e inganna gli animi, ed è in grado di condurre gli uomini a compiere i gesti più impensati e peccaminosi. Prosegue infatti l'autore cristiano nel capitolo IV del *Protrettico*:

Fu così che quel famoso Pigmalione di Cipro si innamo-

rò di una statua di avorio, si trattava di una statua di Afrodite, ed era nuda; quell'uomo di Cipro fu vinto da quella figura e si unì con la statua; ciò è quanto ci racconta Filostefano nella sua *Storia di Cipro*.

A Cnido c'era un'altra Afrodite di marmo, ed era bella; un altro uomo si innamorò di essa e si unì al marmo: è quanto ci racconta Posidippo nella *Storia di Cnido*: ecco quale grande potere di ingannare ha avuto l'arte, la quale è stata in grado di trascinare nel baratro quegli uomini dissoluti.¹⁸

Mentre il secondo episodio traccia gli elementi essenziali di secoli di aneddotica legati all'opera di Prassitele, il primo descrive per sommi capi un'altra vicenda, la cui fonte è individuata in un'opera purtroppo perduta di Filostefano di Cirene,¹⁹ allievo di Callimaco. Il caso di agalmatofilia che vi è descritto, costituisce forse la più antica testimonianza di questa particolare perversione ed è molto probabilmente alla base della rilettura poetica fornita

poi da Ovidio nelle *Metamorfosi*.

La fonte filostefanea è citata più dettagliatamente da Arnobio, vissuto nella seconda metà del III sec. d. C e autore della *Difesa della vera religione*:

Dice Filostefano, nella sua *Storia di Cipro*, che Pigmalione, re di Cipro, accecato nell'animo, nella mente, nel lume della ragione e nel discernimento, amò come fosse una donna la statua di Venere, verso la quale i Cipriotti nutrivano fin dai tempi antichi rispetto e devozione, e collocata la dea nel suo letto, come fosse stata sua moglie, era solito unirsi a lei, abbracciarla e baciarla e compiere con lei tutti quegli atti, che per essere frutto di una vana immaginazione lussuriosa, non portavano che frustrazione. Allo stesso modo Posidippo ricorda di aver scritto un libro intorno a Cnido e alla sua storia, nel quale menziona – senza tramandarne il nome – un nobile adolescente che, preso dalle lusinghe di Venere, per la quale Cnido gode molta fama, scherzava anche lui lascivamente con la statua della stessa dea, godendo con

lei sul letto nuziale dei massimi piaceri che accompagnano l'amore.²⁰

Che questa lunga tradizione aneddotica abbia come protagonista Afrodite, l'infedele moglie di Efesto, non è certo un caso: essa presiedeva alla continuazione della specie, era la dea della fertilità, dell'amore, della bellezza e della sessualità. In quanto tale, una delle *δυνάμεις* (capacità) di Afrodite è proprio quella di far innamorare chi la contempla, di suscitare in chi la osservi un forte desiderio erotico. Furono probabilmente le tradizioni locali a costruire un ricco bagaglio di aneddoti legati ai caratteri specifici delle diverse divinità e volti a testimoniare le qualità. Infatti, sia Arnobio che Clemente Alessandrino citano come fonte originaria della vicenda di agalmatofilia che ha per oggetto la scultura di Prassitele un certo Posidippo, probabilmente vissuto tra IV e III sec. a.C. e autore di un'opera su Cnido: sembra quindi confermata l'ipotesi di una "base aneddotica di origine locale"²¹.

2. *Mimesis e phantasia*

Nei casi che coinvolgono l'Afrodite prassitelica la celebrazione del potere erotico della dea si coniuga poi col motivo dell'*ekphrasis*, nell'ambito della quale l'approccio sessuale nei confronti della statua diventa funzionale all'esaltazione della bellezza della stessa e del suo carattere mimetico, tanto che Valerio Massimo, nel riprendere l'episodio di agalmatofilia di cui fu oggetto l'Afrodite Cnidia, si espresse in questi termini: "Prassitele, scolpita nel marmo la statua della sposa di Vulcano, che sembra quasi viva, la collocò nel tempio di Venere, in Cnido: era così bella, che non riuscì a proteggersi dall'amplesso di un maniaco sessuale".²² Centrale era infatti l'importanza attribuita nella Grecia antica al valore della *mimesis* e alla credenza nell'esistenza di statue dotate di vita, simulacri in grado di muoversi e produrre suoni. Non a caso, la dote principale del leggendario inventore della statuaria a tutto tondo, Dedalo, era proprio quella di realizzare sculture tanto rea-

listiche da *sembrare* vive²³ ed ingannare lo spettatore. Si tratta di “veri e propri idoli in cui la *vita* non è qualcosa di intrinsecamente fuso nella materia, ma piuttosto un'illusione, una realtà apparente che deriva dalla forma esteriore delle immagini, dalla mimesi perfetta realizzata da chi le ha scolpite”.²⁴ Date queste premesse, considerata cioè la posizione ambigua, al limite tra artificiale e umano, che gli antichi attribuivano alle statue caratterizzate da particolare realismo, risulta complesso stabilire, nei casi di agalmatofilia di cui si è detto, la natura di tali amori: i protagonisti di queste vicende hanno cioè subito il fascino delle statue in quanto tali o il delirio amoroso le ha forse trasfigurate, nelle menti dell'innamorato, in esseri viventi? Difficile rispondere, perché se da un lato non si può contemplare l'innamoramento per un oggetto inanimato se non si concepisce l'esistenza di un soffio vitale all'interno di esso o la possibilità di una reazione da parte della divinità rappresentata, dall'altro le fonti tendono a non fornire specificazioni a riguardo. In un mondo in cui

le menti degli uomini non facevano distinzioni tra statua e divinità, tra verosimile e vivo, tra simbolo e realtà, ciò risultava probabilmente superfluo.

A riguardo, degna di nota è la posizione di David Freedberg, che nel suo studio dedicato alle particolari reazioni che le immagini (artistiche e non) generano in chi le guarda, ha sottolineato come l'interesse sessuale che inevitabilmente suscita un certo tipo di rappresentazioni – per quanto spesso, in particolare in riferimento alle opere d'arte, non lo si voglia ammettere – nasca proprio dalla possibilità di esplorare con gli occhi l'oggetto in questione, sfiorandone l'epidermide centimetro per centimetro. E sarebbe proprio il desiderio che ne scaturisce, il bisogno di possesso fisico, la volontà di unirsi realisticamente a quel corpo, a dare vita all'immagine, ad animarla rendendo così possibile l'incontro amoroso.²⁵

Tale trasformazione, nella versione ovidiana del racconto, costituisce il dono di Venere a Pigmalione, innamoratosi della statua da lui stesso scolpita. In questo senso, come è

stato giustamente osservato, la vicenda di Pigmalione “risolve” il paradosso della mimesi: se l'artista si impegna a realizzare un'opera talmente realistica da sembrare viva la scultura in questione è di fatto resa viva per mezzo dell'intervento della dea. Come abbiamo visto, ciò non avviene nei casi finora considerati, dove

il paradosso resta tale perché la statua amata rimane, nonostante tutto, una statua; questo porta a una impasse la condizione dell'innamorato, ma accresce il fascino e la seduzione esercitata dall'opera d'arte, che suscita passioni ma non ne è preda essa stessa.²⁶

Rispetto a questo che possiamo definire il principio primo dell'estetica antica, in virtù del quale un'opera è tanto più degna di valore quanto più è mimetica rispetto all'oggetto rappresentato, Ovidio sembra fare però un passo avanti, mettendo l'accento sulla capacità dell'arte di sostituirsi alla realtà, concretizzando un'ideale perfezione.

Il passo è infatti direttamente collegato a quello precedente, dedicato alle “oscene Propètidi”, le quali “furono a quanto si dice le prime a prostituire il loro corpo e le loro grazie”²⁷ e, avendo osato negare l'essenza divina di Venere, vennero da questa pietrificate. Proprio perché deluso da queste donne immorali e lascive, “disgustato dei vizi infiniti che natura ha dato alla donna”,²⁸ Pigmalione scolpisce una figura femminile, realizza cioè un oggetto di carattere artificiale, che di fatto supera la natura, poiché ne potenzia gli aspetti positivi (la bellezza), escludendo quelli negativi (l'indecenza).²⁹

D'altra parte quella di dare forma ad un mondo diverso, alternativo a quello reale e rispetto ad esso migliore, rappresenta una delle funzioni psicologiche primarie che l'arte svolge. A questo Freud allude quando nel suo saggio *Il poeta e la fantasia* sostiene che “l'occupazione preferita del bambino è il gioco. Forse si può dire che il bambino impegnato nel gioco si comporta come un poeta: in quan-

to si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del mondo”.³⁰

A riguardo Stefano Ferrari sottolinea che

[...] l'arte, al pari del sogno, del gioco del bambino e della fantasticheria è sostanzialmente appagamento di desiderio: di fronte alla continua frustrazione e delusione dei suoi desideri, l'uomo ricorre infatti a questo mezzo per correggere la realtà o per inventarsene una migliore e più gratificante.³¹

Victor Stoichita, autore del magistrale studio che individua nella vicenda di Pigmalione il mito fondatore del concetto di simulacro, cioè dell'immagine concepita come *esistente* (a differenza dell'icona, che alla realtà è *rassomigliante* ed è prodotta dalla *mimesis*) conferma che “la virgo che egli crea ha [...] valore di sostituzione. La statua animata è una figura simmetrica, deviata e capovolta delle donne pietrificate”.³²

Ovidio va quindi oltre il principio estetico della *mimesis*, per adottare invece quello della *phantasia*, diffuso nella Roma del tempo: imitando la realtà, l'arte la supera, fornendone un'immagine ideale, privata di quei difetti che la allontanano dalla perfezione. Allo stesso modo Pigmalione “realizza l'idea di donna che porta dentro di sé, senza ispirarsi a modelli esterni, e 'supera' con ciò la realtà, secondo il principio dell'estetica della *phantasia*, che vuole l'arte modello della natura”.³³

3. La statua-bambola

A conferma di ciò il v. 248, dove si dice che lo scultore “dette [all'avorio] forma di donna, così bella, che nessuna può nascere più bella”.³⁴ È l'idea che si cela dietro al “prototipo in gomma della donna perfetta” di Durrell, dietro alla possibilità di acquistare un giocattolo erotico che assomiglia in tutto e per tutto ad una donna vera, combi-

nando i vari elementi per costruire la partner dei propri sogni. Benché i due mondi appaiano profondamente distanti, l'analogia con l'oggetto bambola è suggerita da Ovidio stesso: nonostante l'immobilità della statua, essa è oggetto delle cure amorevoli dello scultore, che non solo sente il bisogno di parlarle e di toccarla, ma anche di offrirle doni, abbigliarla e poi nuovamente svestirla per posarla nuda su morbidi cuscini.

Il passo risulta perturbante; come ha avuto modo di osservare Kenneth Gross, Ovidio, “evitando ogni esplicita descrizione relativamente a questa nudità viva e fittizia insieme, modula in tal modo un'impressione di feticismo o di necrofilia”.³⁵

A questo proposito, diversi studiosi hanno sottolineato l'analogia tra tali comportamenti e quelli che generalmente vengono messi in atto nell'infanzia nell'ambito del gioco con la bambola.

Tale analogia non si limita solamente alle cure che Pigmaliione riserva alla sua statua, ma al modo stesso in cui la

statua è da lui vissuta, cioè come se si trattasse di una persona vera, che in qualche modo può apprezzare o anche solo percepire i trattamenti di cui è oggetto, similmente alla maniera in cui la bambina gioca con la sua bambola o il bambino con il suo orsacchiotto.³⁶ Scrive infatti Freud nel saggio dedicato al senso del perturbante che “il bambino nei primi tempi in cui prende a giocare non distingue nettamente ciò che è vivo da ciò che è inanimato, e in particolare tratta volentieri la sua bambola come un essere vivente”.³⁷

Che tale aspetto possa aver rappresentato una fonte di ispirazione per Ovidio non è d'altronde escluso, considerando anche quelle che dovevano essere le dimensioni della statua oggetto dell'amore dello scultore cipriota – evidentemente piccole, dal momento che essa è scolpita nell'avorio. Da questo punto di vista, sottolinea Stoichita, è inevitabile che la metamorfosi abbia determinato non solo un cambiamento relativo alla materia, ma anche un vero e proprio ingrandimento.³⁸

Difficile però a questo punto stabilire se la piccola statua ovidiana sia ricollegabile alla tradizione antica delle statue votive, gli *xoana* che, per la loro piccola taglia, potevano essere oggetto di diversi riti culturali, o se invece il riferimento vada alle bambole ellenistiche, realizzate generalmente in terracotta, più raramente in avorio o in legno. Come sottolinea lo storico e specialista del gioco nel mondo antico Michel Manson nel cercare di rispondere alla domanda *Le mythe de Pigmalion est-il un mythe de la poupée?*, se da una parte il protagonista non crede nella presenza di un'essenza divina all'interno della statua amata, così come invece accade per le statuette votive, dall'altra non possiamo neanche dire che il suo comportamento sia fino in fondo assimilabile a quello della bambina che gioca con la propria bambola, poiché

se egli sembra credere che la statua sia viva, parlando e giocando con lei come farebbe un bambino, il gioco si sgretola nel momento in cui egli si rivolge alla divinità.

L'oggetto deve diventare una donna ed entrare direttamente nel mondo della sessualità adulta, regolata dal matrimonio. Il *ludico* è dunque circoscritto al primo rituale amoroso descritto da Ovidio.³⁹

Per quanto il comportamento dello scultore possa richiamare l'atteggiamento della bambina/bambino nei confronti della sua bambola/orsacchiotto, è necessario riconoscere che tali gesti sono in effetti animati da un vero e proprio desiderio erotico. Assistiamo dunque ad uno spostamento dell'oggetto bambola dalla sfera infantile, in cui funge da oggetto transizionale, strumento rassicurante attraverso il quale il bambino si rende progressivamente indipendente dalle cure della madre, a quella adulta, in cui diventa *gioco erotico*.

Un processo analogo a quello che anima una particolare forma di agalmatofilia che vede nelle bambole gonfiabili o nelle più elaborate *Real Doll*, l'oggetto di investimento erotico, ed efficacemente messo in luce da Rosalinda

Quintieri:⁴⁰ tale percorso descrive il passaggio dall'infanzia, in cui l'oggetto bambola figura normalmente come quello che Winnicott definirebbe un oggetto transizionale, doppio del sé e sostituto della madre, a un'età adulta in cui esso ricompare quale giocattolo erotico e/o, soprattutto nel caso delle estremamente verosimili *Real Doll*,⁴¹ come protagonista di una relazione affettiva immaginaria. La bambola gonfiabile risulta in questo senso doppiamente perturbante: lo è di per sé, nel senso datogli da Jentsch, dal momento che essa esemplifica al massimo grado, proprio come la statua o l'automa, “il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato”,⁴² e lo è anche in quanto ritorno di un passato remoto, di un oggetto che ci è familiare ma che svela ora un nuovo significato.

Il desiderio della donna perfetta attraversa dunque i secoli e si esplica oggi in nuove forme, perché “l'essenza intima del mito non ha fine e confine in un tempo determina-

to, quello dei Greci ad esempio, e costeggia tutta la storia, fa da araldo ad ogni pensiero, accompagna finanche la pratica vitale di ogni giorno e il nostro sentimento di uomini”.⁴³

NOTE

- 1 A. Scobie, J. W. Taylor, *Perversions ancient and modern: agalmatophilia, the statue syndrome*, in “Journal of the history of the behavioral sciences”, 1975, vol. XI, pp. 49-54
- 2 L. Durrel, *Justine*, trad. it. Einaudi, Torino 1982, pp. 28-29
- 3 Per una rassegna aggiornata degli studi condotti da medici e psichiatri sul tema dall'inizio del XIX sec. ad oggi, oltre che per una disamina di diversi casi storici e letterari, si veda L. Bossi, *De l'agalmatophilie*, L'Échoppe, Paris 2012.
- 4 M. J. White, *The Statue Syndrome: Perversion? Fantasy? Anecdote?*, “Journal of Sex Research”, 1978, vol 14, n. 4, pp. 246-249.
- 5 C. Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her successors. A historical review of the female nude in Greek Art*, The University of Michigan Press, 1995, p. 3
- 6 Gaio Plinio Secondo, *Nat. Hist.*, XXXVI, 21
- 7 Ivi, 20.
- 8 Si narra (*Ath.* XIII, 590.1) che Frine fu sottoposta a un processo per empietà. Condotta davanti all'Aeropago il suo difensore, Iperide, la mostrò nuda ai giudici, i quali proprio in virtù della sua bellezza non osarono condannarla e riconobbero in lei una degna serva di Afrodite

(cfr. C. Mitchell Havelock, *op. cit.*, pp. 44-45).

9 Lucianus, *Amores*, 13-16.

10 R. Olmos, *El amor del hombre con la estatua: de la Antigüedad a la Edad Media*, in H. von Hilde Froning, T. Hölscher, H. Mielsch *Ko-tinos – Festschrift für Erika Simon*, von Zabern, Mainz/Rhein, 1992, p. 262.

11 M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992, p. 74

12 La stessa terribile sorte spetta al giovane di cui ci narra Eliano nelle sue *Storie Varie* (IX, 39), sebbene in questo caso il suicidio sia dettato non tanto dalla vergogna per il gesto commesso ma piuttosto dalla disperazione generata da un amore impossibile: “Ad Atene [...] un giovanotto di buona famiglia si innamorò perdutamente di una statua della Buona Sorte che era situata vicino al Pritaneo: la abbracciava e la baciava, finché – uscito di senno e sovraeccitato dalla passione – si presentò davanti al Consiglio e disse in tono implorante di essere disposto a comprare la statua per una somma enorme. Non fu però esaudito: allora cinse la statua con una quantità di bende, la incoronò, celebrò un sacrificio in suo onore, la rivestì di ornamenti preziosi e infine – tra mille gemiti – si uccise”.

13 Gaio Plinio Secondo, *Nat. Hist.*, XXXVI, 20-21.

14 Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 40.

- 15 K. Gross, *The dream of the moving statue*, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 45
- 16 Clemente Alessandrino, *Prot.*, IV, 51
- 17 C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Einaudi, Torino 2006, p. XIX.
- 18 Clemente Alessandrino, *Prot.*, IV, 57.
- 19 Su Filostefano di Cirene cfr. R. Capel Badino, *Filostefano di Cirene. Testimonianze e frammenti*, LED, Milano 2010.
- 20 Arnobio di Sicca, *Adv. Nat.*, VI, 22
- 21 A. Però, *La statua di Atena. Agalmatofilia nella "Cronaca" di Lindos*, LED, Milano 2012, p. 101.
- 22 Val. Max. *Dict. et Fact. Mem.*, VIII, II, 4.
- 23 L'oggetto inanimato ma che *sembra* vivo costituisce uno dei motivi che Freud collocherà all'origine dell'effetto perturbante dell'arte. Esso infatti appartiene sia al nostro passato filogenetico (la dimensione magico-animistica su cui si fonda l'idolatria pagana) che a quello ontogenetico (la bambina gioca con la bambola-bebé come se fosse un bébé vero e proprio; esattamente come nell'antichità, nell'infanzia non si distingue tra simbolo e realtà). In proposito cfr. S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte*, Clueb, Bologna 1999, p. 123

- 24 M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semovenenti nel mito e nella tecnica degli antichi*, "L'erma" di Bretschneider, Roma 2003, p. 161.
- 25 D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, trad. it. Einaudi, Torino 1993, pp. 482-501.
- 26 A. Però, *La statua di Atena – Agalmatofilia nella "Cronaca" di Lindos*, LED, Milano, 2012, p. 97.
- 27 Ov., *Met.*, X, vv. 238-242.
- 28 Ov., *Met.*, X, vv. 244-255.
- 29 Si potrà dire che il vizio, come qualunque altra qualità morale, sia assente nell'opera d'arte semplicemente in virtù del fatto che si tratta di un oggetto inanimato. Non dobbiamo però dimenticare l'importanza che la cultura antica attribuiva al concetto greco della *kalokagathia*, che prevedeva una totale fusione di etica ed estetica: ciò che è esteticamente bello dovrà necessariamente essere moralmente buono e viceversa.
- 30 S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in Id. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1969, p. 47.
- 31 S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte*, cit., p. 73.

32 V. Stoichita, *L'effetto Pigmalione*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2006, p. 17.

33 G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983, p. 83, n. 74.

34 Ov., *Met.*, X, vv. 248-249

35 K. Gross, *The dream of the moving statue*, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 73 (la traduzione è mia)

36 Osserva a riguardo G.L. Hersey: “Noi tutti cominciamo la nostra vita circondati da statue animate – statue che noi, in quanto bambini, consideriamo in qualche modo vive. Curandole, maneggiandole e spesso amandole, noi certamente 'pigmalionizziamo'. Inoltre, abbiamo visto nel mondo antico, e nel pigmalionismo di tutte le epoche, vestire e svestire le statue, realizzare nuovi abiti per esse, offrire loro regali ed ornamenti. In questo senso le statue, per quanto grandi, ed anche quando si tratta di colossi, sono in un certo senso bambole”, *Falling in love with statues*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, p. 138 (trad. nostra).

37 S. Freud, *Il perturbante* (1919) in Id. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., p. 285.

38 V. Stoichita, *op. cit.*, p. 18.

39 M. Manson, *Le mythe de Pigmalion est-il un mythe de la poupée?* In *Colloque Présence d'Ovide – Atti del convegno*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 137 (trad. nostra).

40 R. Quintieri, *I giochi della bambola tra innocenza e degenerazione*, “PsicoArt”, 2011/2012, n. 2.

41 Le *Real Doll*, prodotte dal 1996 dalla californiana Abyss Creations, sono realizzate con materiali all'avanguardia che attribuiscono loro un'impressionante verosimiglianza.

42 Cit. in S. Freud, *Il perturbante*, in Id. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., p. 277.

43 V. Cilento, *Pygmalion, ovvero la statua vivente*, in Id., *Pygmalion*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1972, p. 1.

GIULIA FERRARI – Nata a Bologna nel 1987, dopo il Diploma di Laurea triennale in Lettere consegue quello di Laurea Magistrale in Arti Visive, discutendo una tesi dal titolo *Agalmatofilia. Forme di una perversione tra esempi antichi e letture moderne*, da cui è tratto il presente articolo.