

Giuseppe Testa

Fetici e relitti. L'idolo della ermafrodita nell'opera e al tempo di Freud

Negli androgini, “chiamati anche ermafroditi” scriveva sant'Agostino, “è dubbio con riferimento a quale dei due sessi si debba denominare l'individuo”. Tuttavia continuava, ha prevalso nel tempo “la consuetudine di definirli a partire dal più perfetto dei due: cioè, dal maschile (*a meliore tamen, hoc est a masculino*)”. D'altra parte, “nessuno dice 'androgine' o 'ermafrodite’”. Al tempo del grande teologo l'idea dominante circa l'anatomia femminile era il canone inverso di Galeno che, resistendo indomito

alla ricognizione autoptica ben oltre l'età di Andrea Vesalio, considerava i genitali muliebri conformi a quelli virili, ma rovesciati all'interno. In tal modo, veniva a stabilirsi una triade perfetta di corrispondenze speculari: vagina-prepuzio, utero-pene, testicoli-ovaie.

Quest'immagine isomorfa, che nessun medico o naturalista si sognò per secoli di rimettere in discussione, implicava l'idea, sconveniente e un poco spaventevole, che le donne potessero estromettere i loro genitali a causa di un

incidente di percorso: per uno di quei casi insoliti legati allo sviluppo sessuale. Le femmine occultano nel corpo tutto quanto i maschi esibiscono all'esterno, avvertì trepidante Ambroise Paré nel suo geniale libro sui mostri. E ci vuol poco a degenerare in uomini: coadiuvate da “*quelque mouvement violent*”, saranno “in grado di spingere fuori ciò che era latente all'interno”.¹

Ma la certezza di Agostino sull'ermafrodito da definire a partire dal *sexus masculinus* entrò in crisi quando, data l'enfasi accordata da anatomisti, come Gabriele Falloppia, alla scoperta del clitoride, la questione *della* ermafrodita detonò. Allora, la triade galenica di rispondenze inverse, rischiò di rivelarsi una aberrazione: a meno che la donna non fosse provvista di due membri, come poteva l'utero configurarsi quale pene introverso se la *mentula* femminile era già il suo *piccolo pene*? Ancora a metà del Seicento la costruzione galenica dei sessi, scontati i furori di Vesalio e dei suoi continuatori, non era stata scalfita. Ma di-

ventava evidente che la *fallicità* invisibile dei genitali della donna, presupposta dalle analogie galeniche *e contrario*, prestasse il fianco a una equivoca *Gestaltung* dell'utero e dei suoi annessi. Thomas Bartholin, l'anatomista danese al quale dobbiamo la scoperta del sistema linfatico, padre di Caspar il Giovane che individuò le ghiandole delle secrezioni vaginali dette, appunto, “di Bartolino” non risparmiò “critiche ben elaborate e sviluppate” a una morfologia in cui, con l'emergenza del clitoride, “i peni erano addirittura due”. Incredibile, ma consequenziale. Verosimile, ma perturbante. Almeno quanto le “variazioni sul montaggio” della *Puppe* di Hans Bellmer: la bambola fallica di taglia naturale che ripresa in diciotto pose fotografiche, galenicamente simmetriche, conquistò la Parigi di Artaud ed Eluard:

Il collo dell'utero è più lungo o più corto, più largo o più stretto (*longior, vel brevior, latior, vel angustior*) e in va-

ria misura si inturgidisce secondo la voluttà della donna [...] È di carne dura e nervosa, e in qualche modo spugnosa e fungosa, come la verga (*ut penis*)... Il clitoride è il pene o membro della donna (*virga vel penis muliebris*). Gli somiglia nella collocazione, nella sostanza, per composizione e per ritenzione di spiriti vitali, e nella erezione (*situ, substantia, compositione, spirituum repletionem et erectionem*): ha qualcosa di simile al glande e al prepuzio.²

Gli storici della sessualità hanno interpretato il galenismo nell'ottica della *one flesh*. Hanno affermato che la fisiologia della donna, escogitata dal medico di Pergamo, abbia prestato per troppo tempo un comodo, pigro paradigma scientifico quale risultato dall'adozione del sesso maschile, l'unico dato in natura, al corpo di lei. È il postulato per cui si è potuto dire che, sommato tutto, perfino Freud rimase un medico *galenico* “in quanto propone che *il'y a une seule libido* e la concepisce di natura maschile”. Vi-

sione pregiudizievole: del freudismo e del galenismo. Nel femminile scorgendo, tutt'al contrario, il corpo che, guarinito di organi erettili e retrattili, a vicenda fa pratica dei due sessi, l'una e l'altra filosofia medica intravidero il non-sesso o l'ultra-sesso (*nec utrumque et utrumque della* ermafrodita. Il terzo genere del mito. Il mito della ninfa Salmaci che, allacciata a Ermafrodito immerso nell'acqua, impetrò dagli olimpî che “i corpi mischiati, una volta congiunti, prendessero unico aspetto (*faciesque inducitur una*)”.

Allora, “con voce non più maschia”, Ermafrodito, pregò i genitori, Hermes e Afrodite, di far sì che chiunque, nato maschio, si bagnasse alla fonte “ne uscisse un mezzo-uomo (*exeat inde semivir*)”:

*Nec femina dici
nec puer ut possit.*³

Qui non si danno modelli maschili applicati a organi femminili. Il *puer* Ermafrodito cede alla ninfa la sua minuscola porzione di virilità perché lei la inglobi in sé. Il mito non potrebbe essere più lucido e perspicuo: nel nuovo apparecchio componibile, il maschio si dimezza e la femmina si raddoppia. Perciò, gli scultori ellenistici raffigurarono Ermafrodito coi tratti di un giovane dai lunghi capelli e col seno in rilievo. E nel suo più antico simulacro *la* ermafrodita conobbe il proprio destino: dover essere la proiezione plastica di una fantasticheria animante la transessualità della donna. Non meno surreale, fra tutte le derivazioni (ma Lacan le chiama *déviations*) della teoria freudiana, sarà la “profonda mistificazione” di Ernest Jones: primo allievo inglese e biografo di Freud, che, ricondotto il fallo “al ruolo di oggetto parziale”, poi ne evoca “la presenza nel corpo della madre come oggetto interno”. Ed è curioso che negli stessi anni (a metà del Novecento) l'estrema propaggine del galenismo affiori in diversi testi

medici. Per esempio, negli scritti del dottor Mabile che, raffrontando le rispettive zone anatomiche, non cessò di considerare i genitali femminili la spettacolare introiezione di ciò che nei maschi sporge di fuori. Nel segno di una “giuntura” che concilia la necessità umana, “indotta dai desideri”, e quella della natura, Mabile vi trovò la “chiave universale” capace di risolvere “una dualità solo apparente nell'uomo”. Non passò molto tempo: e l'ineffabile dottore lucrò al suo “specchio delle meraviglie” la prefazione dell'amico André Breton.⁴

Freud fu sempre turbato *dalla* ermafrodita. La sua sterilità lo metteva a disagio. Avendone declinato le implicazioni psicorganiche nella teoria della femminilità dai tempi del carteggio con Fliess (toccò all'otorino berlinese di patrocinare presso l'amico la causa della fisiologica bisessualità negli umani), sospese il giudizio sulla questione: per titubanza o per reticenza. Da un lato, ammesso “un certo grado di ermafroditismo anatomico” in individui “di

normale formazione”, uomini e donne dove non “mancano tracce dell’altro sesso”, Freud sapeva di maneggiare un lascito post-galenico: “La concezione che risulta da questi fatti anatomici *da tempo noti* è quella di una struttura originariamente bisessuale”. Dall’altro, argomentò che la bisessualità biologica fosse uno *status* momentaneo che “nel corso della evoluzione” sarebbe approdato alla “monosessualità”, lasciati alle spalle “scarsi residui del sesso atrofizzati”. Così la donna rimuove la fase clitoridea, fallica, e passa alla fase vaginale: ricettiva, genitale.

Nell’attribuire “un fondamento biologico” al processo psicologico della rimozione, Fliess incappava, secondo il suo sodale viennese, nell’errore di predeterminare l’esito del conflitto fra “sesso dominante” del soggetto giunto a maturazione e la “rappresentazione psichica del sesso soccombente”: il sesso *biologico* vincente avrebbe, presto o tardi, sopraffatto il proprio contrario *psichico* rimosso. La faccenda non persuadeva Freud: la rimozione “nei maschi

e nelle femmine” va a corrente alternata innescando “moti pulsionali” bisessuali che “possono parimenti diventare inconsci”. Già. Ma come fissare nella donna adulta il limite di maturità, se nel suo corpo *minor penis* e vagina, in *fisiologica* convivenza, non sanno, o non possono, stabilire nel tempo una supremazia *psichica* l’una sull’altro? Il problema *della* ermafrodita è tutto qui. A partire da questa stazione, la *quête* del terzo genere divenne per la psicoanalisi lo snodo obbligato. Indugiarvi un poco permette d’incrociare la più grave lacuna del freudismo: la mancanza di una definizione soddisfacente della sessualità femminile.

Immersi, ma senza capacitarsene, nella *afterlife* del galeismo, Jones e la Klein provarono a colmarla prolungando la *significazione del fallo* entro il corpo della madre. Jung si appellò all’archetipo inconscio dell’androgino, inscritto nella memoria collettiva dei popoli e di qui consegnato ai loro libri sacri: spirituali o spiritistici. Quanto a

Freud, la pugnace insofferenza per un biologismo post-galenico caro ai medici positivisti, alla Fliess, deve avergli impedito di notare che non l'androgino (uomo-donna), ma il ginandro (donna-uomo) era ai suoi tempi se non l'archetipo, il modello culturale accettato da tutti i Mabelle che, faticando a rigettarne l'anatomia fantastica, gli avevano conferito "un'altra vita". Oltre i muri, i reparti, le corsie, i letti delle cliniche per le infermità mentali, il modello pulsava di quest'altra vita: la propria. Rovesciava esattamente quanto Freud pensava quando parlava del complesso di castrazione. Fremeva, addirittura, in artisti come Kokoschka: "Il pittore della psicanalisi che si liberava delle ossessioni nelle sue tele". A Hermine Moos, la sarta-burattinaia di Stoccarda incaricata di sagomare, imbottire di segatura e suturare per lui l'arcinota bambola *life size* (manichino di Alma Schindler, vedova Mahler e amante perduta), Kokoschka recapitò dodici lettere fra l'estate 1918 e la primavera seguente. Le munì di "disegni

intesi a precisare certi particolari anatomici". E con puntiglio si raccomandò: "Le *parties honteuses* debbono essere realizzate integralmente, ma coperte dai peli, altrimenti non sarà una donna, ma un mostro (*sonst wird es kein Weib, sonst wird es ein Monstrum*)".⁵

Poiché la sua formazione e i gusti estetici, alquanto tradizionali, si rivelarono un ostacolo alla comprensione di contenuti e forme dell'arte contemporanea, fu quella classica a offrire a Freud la prima occasione di sbirciare il ginandro: mistura di due sessi in unico mostro, figura inconsapevole, bisessuale o transessuale, della donna. Ma si trattò, in buona parte, di una occasione perduta. Evidenziandone la tendenza omo-erotica, nel celebre e discusso saggio su Leonardo da Vinci, egli osservò: se i suoi appunti "evitano risolutamente qualsiasi accenno" all'erotismo, i disegni anatomici "si riferiscono ai genitali interni della donna" oppure al sito del feto nel ventre materno. Fra queste *esquisse*, sette anni dopo la stampa del lavoro, Ru-

dolf Reitler, il “secondo psicoanalista” (ossia, il primo ad adottarne il metodo terapeutico), ne segnalò una “che rappresenta in sezione sagittale l’atto sessuale”. Nella successiva edizione del *Leonardo* Freud riferì in una prolissa appendice la tesi di Reitler: il bozzetto presenta “un coito in piedi” in una posizione “rara e quasi grottesca”. Per decifrarla “si deve supporre una rimozione sessuale particolarmente forte”. Inoltre, il disegno palesa “alcuni singolari errori”. Stupisce, in particolare, che Leonardo tratteggi “in modo tanto negligente l’organo genitale femminile”, là dove ritrae “in modo più corretto” quello virile. Di tali imprecisioni, postillò Freud, Reitler discute dall’identico “punto di vista” della sua patografia: “Di fatto Leonardo ha scambiato l’uomo con la donna”.

Viziata alla radice, per colpa di una traduzione carente, dall’incresciosa confusione fra due rapaci, l’intera impalcatura del saggio freudiano crolla, ma le riflessioni sui “singolari errori” del disegno contengono, a loro volta,

delle inesattezze rivelatrici. Con la tacita approvazione di Freud, Reitler imputa alla scarsa domestichezza di Leonardo con la dissezione di cadaveri (dunque, *implicite*, alla sua adesione al galenismo, non ancora intaccato dalle esplorazioni di Vesalio) le “imperfette conoscenze anatomiche” del corpo femminile. Non si accorge, però, che se “l’utero è tracciato a linee assolutamente confuse”, è perché il disegno, illustrando la copula dall’interno del corpo della donna, fatalmente permuta l’organo in una specie di pene introverso. In vero, come fra i primi intuì Bachtin nei suoi studi sul corpo carnevalesco, quel che Leonardo abbozza è “un androgino” che si accoppia con sé medesimo. Appurato questo, la domanda è: fu in conseguenza del galenismo imperante all’epoca del Vinciano (il disegno rimonta al 1494-1497) che Freud e Reitler credettero di vedere la sbalestrata ermafrodita? O non fu, piuttosto, la loro vista sviata dalla fantasmatica sopravvivenza di una anatomia post-galenica, a indurli a imputare a Leonardo

di avere “scambiato l’uomo con la donna”?

Benché fosse comparsa nel frattempo a Oslo (con le note dell’autore in tedesco), nessuno dei due tenne sott’occhio la stampa dell’originale leonardesco fidandosi di una della “serie di copie che hanno falsato completamente l’immagine primitiva” lungo la “catena di edizioni ottocentesche”, perfettamente ricostruibile, che calcate “l’una dall’altra, mai di prima mano, lo ‘migliorarono’”, secondando il gusto dell’epoca. Epoca sedotta, nella fase più estenuata, dall’androgino: “L’ossessione, ha insegnato Mario Praz, di tutto il decadentismo”. Proprio nel 1910, quando apparve il saggio freudiano, Joséphin Péladan, un critico d’arte e novelliere dalle tinte occultiste, accolto l’estetismo di Pater tramite la lettura e, forse, la conoscenza di Oscar Wilde, incardinava il mito dell’“androgino incomparabile” nei dipinti di Leonardo: in specie, nel *San Giovanni Battista* esposto al Louvre dove, sentenziò quell’anno in una delle conferenze fiorentine consacrate

al genio, “la miscela delle forme è tale che il sesso diventa un enigma”.

Non vi è alcun dubbio che, usando la parola *androgino*, Péladan pensasse al ritratto di un “angioletto dai tredici ai vent’anni”, privo di conoscenze carnali, esperite le quali si sarebbe risolto in uno o l’altro sesso esaurendo “la breve vita di tale miracolo”. Fino al giorno fatale, la sua casta, serafica bellezza non poteva ch’essere “mascolina” giacché, se accoppiandosi la donna “rischia la gravidanza” che ne sciupa l’aspetto, l’uomo “nella generazione non svolge che un ruolo accidentale”. E dunque, la bellezza “sembra essere appannaggio del maschio”. Questa forma estetica pura, il *Signor Venere*, per ricalcare il titolo di un romanzo allora in voga, legata alla ritrattistica di Leonardo, era un luogo comune agli esordi del Novecento. Nessun intellettuale avrebbe potuto disconoscerla. Ed è, appunto, la possibilità di rivoltare, di scardinare il luogo comune che Freud si lasciò scappare quando si trovò *face to face* con il

Coitus. Strano per chi, da almeno tre lustri, aveva demolito il preconetto medico che voleva l'adolescente sessualmente neutro fino alla pubertà: errore sul quale Péladan assestò l'idea-forma androgina, “*garçon gracieux*”, specie di efebo greco. Ancora più strano per chi aveva distinto nella sessualità femminile la fase fallica da quella vaginale. Eppure, prima che Marie Bonaparte accusasse Reitler di aver aperto un dibattito fuorviante sopra fonti malsicure, fu lo stesso Freud nell'ultima edizione del *Leonardo* (1923) a inficiare brutalmente le illazioni del collega con un lapidario poscritto: “Non è possibile ricavare conclusioni tanto drastiche” da un disegno “tracciato alla svelta”. A maggior ragione, se “non è neppure certo che le diverse parti siano in realtà un tutto unico”.⁶

Peccato che egli abbia tagliato perentoriamente i corni del dilemma. Se si fosse soffermato sulle “diverse parti” del foglio (non solamente unitario, ma *unicum* nel suo genere), sarebbe forse venuto a capo delle presunte anomalie.

Frutto non di “osservazioni empiriche dirette”, ma di nozioni cavate “da testi in voga al tempo”, a cominciare da quel *Fasciculus medicinae* (1491) che fece da battistrada agli atlanti figurati del corpo umano, il *Coitus* di Leonardo non è una illustrazione anatomica. O lo è solo nella misura in cui cerca nell'anatomia una prova, la conferma, di antichissimi principi della generazione: in particolare, tentando di conciliare “le idee di Ippocrate e quelle del *Timeo* di Platone”. Assimilate dai circoli neo-platonici a cui non fu estraneo, queste idee si possono dire ermetiche: “Io scopro agli uomini l'origine della loro prima o forse seconda cagione di loro essere”. Vergata in capo al foglio a guisa di titolo, questa epigrafe enigmatica può indurre a credere che nel bozzetto Leonardo faccia anatomia dell' “immagine rinascimentale” dell'androgino: lo schema indicato da Elémire Zolla nella “fusione tramite incrocio”. Inoltre, non si può escludere che, alludendo agli “archetipi ideali della Creazione”, abbia ritratto *Sophía*,

Sapienza cosmica, la Vergine dei filosofi: “Femmina in rapporto a Dio, ma androgino in rapporto all’umanità”.⁷

In ogni caso, quella epigrafe non è la sentenza di un galeista ortodosso. È l’affermazione misteriosofica di chi ravvisa nell’accoppiamento l’epifania sensibile d’oscure dinamiche tese a ricondurre a unità soprasensibile la dualità dei sessi. Sul medesimo piano del foglio, quale “controparte omofila” dell’incastro pene-vagina nel *Coitus*, Leonardo delineò un fallo eretto e l’ano. Invece di congetturare che si sia “auto-ritratto” nell’androgino primevo, osservando integralmente il disegno converrà rivalutare l’intuizione di Freud: in specie, quando adombra che non vi si illustri un’anatomia genitale in senso biologico, ma un’antropo-genesi materna. Infranta l’unione infra-uterina, il piccolo Leonardo avrebbe serbato la memoria inconscia del sesso duplicato della madre, prolungando la fase narcisistica che sfocerà nell’omosessualità. A sinistra dello schizzo, l’androgina sapienziale della donna che, in

un altro frammento dei *Quaderni di anatomia*, enfatizza “il ruolo dell’anima della madre” nell’embriogenesi, ispira al disegnatore una glossa sull’influenza da questa esercitata nel formare il feto con l’ “azione dell’anima d’esso corpo componitrice, cioè l’anima della madre” che innanzitutto “componne nella matrice la figura dell’omo e, al tempo debito, desta l’anima che di quel debbe essere l’abitatore”. In breve: se quanto vediamo nel *Coitus* è l’anatomia uro-genitale dell’androgino celeste, è naturale che l’“angelo fallico” abbia la testa di una donna. I suoi organi generativi saranno gli organi *della* ermafrodita materna: essa partorirà “putti e feti”.⁸

Ma la vera rivelazione del disegno è contenuta sul lato opposto del foglio, dove Leonardo si annotò quale *memorandum*:

Quando tu hai finito di crescere l’uomo, tu farai la statua con tutte le sue misure superficiali.

Dunque, il *Coitus* sarebbe servito da plastico, o da cartone, per la “costruzione di un modello anatomico tridimensionale” che mutasse in “indicazioni proporzionali di superficie” quelle che nello strambo amplesso paiono “forme anatomiche astratte”. Come immaginare questa statua? Sarebbe stata animata? Sarebbe stata forse un automa, come il celeberrimo *Cavaliere* (1495) posto in arcione per allietare le feste di Ludovico il Moro? E se sì, quali moti occulti avrebbero scosso il ginandro dalla sua rigidità fino a estrarre l’ “omo”? Né Freud, né altri poteva saperlo. Ma se Leonardo tentò di fare un simulacro da “forme anatomiche astratte”, il destino *della* ermafrodita come feticcio plasmabile cominciò a delinearsi con lui. Per questo, il saggio di Freud segna uno spartiacque nella storia della sua *Pathosformel*.⁹

Pur conoscendolo, Jung non vi accennò mai. Sorprendente omissione. Perché, se il *Coitus* è la rappresentazione fisica della metafisica sapienza arcana, l’*anima*, femmini-

le *Sophía*, la sovrana potenza inconscia che trascende il conscio (*animus* maschile), ma a esso ricongiunta attinge la totalità dell’essere primordiale, allora l’ermafrodita di Leonardo è parente stretta dell’androgino psichico che Jung scovò in certi testi di alchimia e, mutuata l’espressione dal teosofo Jakob Böhme, additò, medico, ma figlio d’un pastore luterano, nell’archetipo della “vergine virile (*männliche Jungfrau*)”. Così come Agostino, in scritti esegetici (*Commento alla Genesi*) e dottrinali (*De Trinitate*), non distingue mai i piani dell’androgino ontologico e *della* ermafrodita biologica, anche Jung non si fa scrupolo di elevare al livello della psiche la figura anatomica del ginandro: esperienza del profondo cristallizzata, chissà in quale passato rimosso, nella forma primigenia che, ignorando la divisione in sessi, nondimeno conosce la piena bisessualità e genera in sé a partire da se stessa. Il distacco da Freud non potrebbe rivelarsi più netto. A differenza di Jung (e di Agostino), Freud sa bene che

l'androgino, "essere doppio e completo" dove il maschile e il femminile si ritrovano amalgamati "in modo naturale e armonioso" secondo il principio della fusione, della *sin-tesi*, è il "modello originale meta-storico" rilevabile nell'affabulazione mitologica di tutte le religioni. Nell'ermafrodita, invece, i sessi sono "sovrapposti" secondo il principio della cumolazione, della *pro-tesi* e, in gara per la supremazia, possono provocare un conflitto di pulsioni che "ne esaspera il dualismo". La "vergine virile" di Jung appartiene al novero, per niente affatto ambiguo, degli enti psichici sepolti nell'inconscio: personale o collettivo. Rispetto ai quali l'ermafrodita biologico o pulsionale non è, per dirla con Mircea Eliade, che "una degradazione del significato metafisico del simbolo". Perciò, al termine della carriera, Freud riconobbe con qualche fastidio: "La dottrina della bisessualità presenta ancora molti lati oscuri". E soggiunse: "La mancanza di collegamento tra essa e la dottrina delle pulsioni costituisce, per la psi-

coanalisi, un grave impedimento".¹⁰

Ma il fatto più stupefacente è che, chiusa *d'emblée* la questione leonardesca, egli sia stato tentato di ripercorrere piste metafisiche proprio dall'inane sforzo di mettere d'accordo organi anatomici e pulsioni. In altre parole: diffidando del lavoro analitico che l'avrebbe guidato ad affondare lo sguardo nell'enigma dell'ermafrodito psichico, Freud finì per rimettersi sulle tracce dell'androgino mitico, mistico, mistagogico. Dieci anni dopo il saggio su Leonardo, la diade di perfetta fusione madre-figlio (l'unità generativa iniziale) è, con ogni probabilità, il lontano ricordo che soggiace in *Al di là del principio di piacere*, il suo libro più controverso, al bisogno di "ripristinare lo stato precedente", la condizione ancestrale dove "la sessualità", e la differenza dei sessi, "*certamente* non esistevano". Freud si aggrappò a questo paradiso smarrito fuori della storia, asessuato e, in teoria, privo d'istinti vitali, dopo aver osservato che in alcuni pazienti un impulso psi-

co-patologico inconsapevole, da lui chiamato “coazione a ripetere (*Wiederholungszwang*)”, li risospingeva immancabilmente a rivivere esperienze dolorose. Tale impulso non poteva ricondursi al principio di piacere. *Doveva* oltrepassarlo. E scaturire dal principio opposto: la pulsione di morte che, in lotta con il principio di piacere, tende a restaurare la quiete originaria turbata dal sesso, dalle “pulsioni di vita” che “con la loro comparsa” alimentano tensioni “la cui eliminazione viene avvertita come piacere”.

Non ci soffermeremo sulla palese contraddizione: se la pulsione di morte aspira a risanare una unità disfatta, ma percepita come condizione gratificante e beatifica, pare “proprio che il principio di piacere si ponga al servizio delle pulsioni di morte”. Pertanto, la stessa coazione a ripetere non può collocarsi *al di là del principio di piacere*. Cosa della quale deve essersi avveduto lo stesso Freud se, a fine volume, onestamente confessa: a chiunque mi chie-

desse “se e in che misura” io sia “convinto della validità delle ipotesi” qui formulate, risponderci: “Non ne sono convinto né mi sentirei di fare alcunché per indurre” alcuno a prestarvi fede. La sua confessione avrebbe aperto interminabili dibattiti fra gli psicoanalisti. Ma qui importa altro. E precisamente: Freud assimila la fase meta-storica dei sessi indifferenziati allo stato della materia inorganica, ma sorprendentemente vi annette poi l’immagine formale, la *Bild*, consegnata alla tradizione occidentale dal mito degli androgini raccontato da Aristofane nel *Simposio* platonico. Sicché, quando discute delle pulsioni sessuali “in base al rapporto con i sessi” biologici, sostenendo di “ritenere meno stretta” di quanto si creda la “connessione con la riproduzione”, pare rifaccia il verso all’idea misticheggiante del terzo sesso, cara ad artisti e scrittori decadenti, da Moreau a Huysmans: la cui perfezione ristà nella coppia ricongiunta nel “perduto paradiso”, e però “pur sempre latente come in Platone”, il cui

“senso segreto è l'incesto, la figura esaltata è l'androgino e l'ultima parola la sterilità”.¹¹

In realtà, nulla è più remoto da Freud delle figure dell'efebo effeminato (o della virago) in cui la *Décadence* si compiace d'identificare l'androgino: “Mera visione, pura concezione dello spirito” che, in creature di carne e sangue, “è una mostruosità, e nient'altro”. Egli non era interessato né dai bisessuati esibiti nei baracconi, come Porporino, l'eunuco napoletano vissuto nel Settecento, o l'Herculine di cui Foucault avrebbe stampato i *mémoires*, né dalla istantanea *Ermafrodito* (1861) di Nadar, il grande fotografo dell'età del realismo, là dove un dottore segnala puntando il dito indice l'anomalia genitale, ma dalle patologie di bisessualità psichica. Di conseguenza, l'incesto pre-genitale della ermafrodita cozza in lui col complesso di Edipo che contempla nel padre il terzo incomodo venuto a infrangere la diade originaria di madre e figlio. Pertanto, grava sull'analisi freudiana

dell'ermafrodita pulsionale qualcosa che assomiglia molto a un pregiudizio: intravista, al modo di Leonardo, la condizione del piacere ancestrale nella comunione tra il corpo materno e l'embrione, Freud fonda la “dissimmetria fondamentale” che condurrà la psicoanalisi a svilire le pulsioni androgine al rango di pretesti per affermare, o per mascherare, l'omosessualità maschile.¹²

Ridotto a questa *impasse*, il pensiero freudiano sulle patologie bisessuali sarebbe ben poca cosa. Se non che, esso può essere rapportato alla creatura del mito platonico, dove i sessi, assenti o indivisi, avrebbero dato luogo al nebuloso terzo genere, supponendo che la *fabula* nasconda una immagine psichica del profondo. In verità, l'unica *chance* di riprodursi è data *alla* ermafrodita dalla inesauribile facoltà di generare delle forme: modelli, ombre, fantasmi, incubi. O feticci. Sarà, appunto, questo l'approdo più fecondo (e più parziale) della teoria di Freud sulla bisessualità: l'idea che il terzo genere esista come scultorea

proiezione idolatrica. Il sentiero lungo il quale giungerà a formulare l'ipotesi non sarà avaro di sorprese, equivoci e deviazioni. A una svolta della strada gli capiterà, come ai blasfemi pornografi *fin de siècle*, di provare il "terrore superstizioso" di contemplare nell'androgino un "essere a immagine di Dio". Concederà allora che, se "si tratta delle cose ultime", le somme questioni della vita e della scienza, "ciascuno sia dominato da intime e profondissime predilezioni" di cui i nostri pensieri "fanno inconsapevolmente il giuoco". Malgrado la ferrea volontà d'attenersi sempre all'esperienza medica, non gli sarà facile liberarsi da queste "intime predilezioni". Facendo parte dell'educazione impartita da una famiglia laica di origine ebraica, Freud non può dirle religiose. Ma definirle "profondissime" è dire la stessa cosa con altra parola.¹³

Colpisce fino a qual punto il dissidio tra pulsioni di vita e di morte (da cui nel *Principio di piacere* l'ideale quiete originaria che precede l'avvento di sessi e d'istinti biologi-

ci) echeggi l'*Urbild* dell'androgino concepita da teologi giudaico-cristiani, cabalisti ebraici e Padri della Chiesa greci. Raffinando l'allegoria platonica al lume della *Genesis*, questi sostenevano che Dio avrebbe creato l'uomo due volte: la prima a sua immagine, maschio-femmina; dunque, asessuato; l'altra, in previsione della Caduta, come creatura scissa in due sessi a partire dal prototipo ermafrodita. Seguendo Luca, tutta l'escatologia cristiana greco-ebraica rivaluta la resurrezione dei morti quale *reditus*: la restaurazione del placato stato di grazia androgenico dove non vi è congiunzione carnale: "Allora, le donne non prenderanno marito, né moglie gli uomini, perché non potendo più morire saranno simili agli angeli".

Tale condizione beatifica, lo vita angelica del terzo sesso ricomposto assorbendo, e cioè, distruggendo i due terreni, si dà in letteratura, ad esempio, nel racconto *Séraphîta* di Balzac che, affascinato dal visionario teosofo svedese Swedenborg (non a caso la scarna vicenda si avvale di un

habitat scandinavo) avrebbe conquistato, a sua volta, il Baudelaire più mistico. Freud segue invece (mai sapremo con quanta consapevolezza) la strada battuta dagli esegeti biblici. Per uno fra i massimi, Gregorio di Nissa, se “l’unione della carne lavora per generare corpi mortali” replicando senza posa il ciclo di nascite e morti, è appunto perché la teologica coazione a ripetere tende a ripristinare il maschio-femmina indiviso, il *Panantropo* redento: “La corruzione comincia nell’atto di generare”; prende avvio dall’impulso sessuale; né sarà mai “possibile che la morte se ne stia, fosse pure per un giorno, inerte finché la generazione rimarrà attiva nel coniugio”. Come al Padre capadoce, *libido* e pulsione di morte appaiono a Freud antitetiche, ma complementari. Inscritto nella sua formazione, il paradigma biblico sembrerà alienarlo dagli androgini di Platone: peraltro, evocati di sfuggita. Di queste creature sferiche, di probabile ascendenza orfica, Freud sapeva nulla. Raffigurati in alcuni frammenti di Empedocle,

quei “primi esseri viventi”, venuti al mondo con “molti organi sessuali, due volti, due petti” e doppi genitali, avevano poco da spartire con l’Adamo asessuato dei rabbini di cui il giovane Sigmund aveva divorato da ragazzo le litanie, benché il padre non l’avesse portato mai in sinagoga:

Ed essi il fuoco spingeva, volendo raggiungere il simile;
né ancora lasciavano apparire l’amabile superficie delle
[membra
né voce né l’organo sessuale, che è usuale nell’uomo.¹⁴

L’idea religiosa, cabalistica, ermetica che l’androgino sia un’*imago Dei* rimarrà nulla più che una suggestione inconfessata. Ma il mito platonico riemergerà sotto mentite spoglie quando, nella dialettica delle pulsioni, Freud introdurrà il concetto di “*libido* narcisistica”: impulso di morte a “carattere libidico” che, invece di rivolgersi a “in-

vestimenti oggettuali” esterni, fissa “come oggetto l’Io stesso del soggetto”. Prese le mosse da questa cognizione, interpellando alcuni miti greci (innanzitutto, ma non solo, quello di Narciso) che, come la *fabula* di Edipo, gli erano familiari appena nella versione scolastica, Freud cominciò a pensare *la* ermafrodita come prodotto fittile: il sostituto della bambola materna custodita nella psiche dall’infanzia. Inoltrandosi nella oscura regione del fantastico, giunse a forgiare così il feticcio della madre fallica che Leonardo non ebbe l’agio di sbizzare.

Martha Bernays racconta con ironia tutta *yiddish* il cupo rovello, seguito da un esplosivo *éureka*, che colse suo marito quando, chiedendosi perché mai in parecchie leggende un uomo sia chiamato a scegliere fra tre donne, spesso sorelle (si ricordi il giudizio di Paride, *Re Lear* di Shakespeare...), concluse che le “tre relazioni inevitabili” di ogni maschio umano con la femmina sono altrettanti legami “verso colei che lo genera, colei che lo accompagna e colei

che lo annienta”. In realtà, il triplice vincolo si riduce all’unità delle “tre forme nelle quali si atteggia” per l’uomo, durante la sua vita, l’immagine della madre: “La madre vera, la donna amata”, prescelta “secondo l’immagine della madre” e, per finire, “la madre-terra che lo riprende nel suo seno”. Fra tali ipostasi genitali quella che, secondo Freud, conta meno è la sposa. Si intuisce la delusione di Martha nell’apprendere che l’adorato consorte apprezzava in lei l’anello di congiunzione fra la morte, la terra genitrice che se lo sarebbe ripreso fra le braccia, e chi, portandolo alla luce, gli aveva dato lei come propria effigie. Fu Otto Rank, lo psicoanalista del mito, a suggerirgli l’antico *exemplum* di una teoria in apparenza bizzarra: la favola di Amore e Psiche dove il dio impalma “la più giovane e la più bella di tre sorelle”. Autentica “incarnazione” di Venere, madre di Amore, la fanciulla serba “copiosi tratti che ne ricordano la relazione con la morte”. Le sue nozze sono una “cerimonia funebre”; Psiche stessa,

in visita nell'oltretomba, "cade in un sonno mortale".¹⁵ Narrando la vicenda in una digressione lunga oltre due libri delle *Metamorfosi*, Apuleio vi distingue due momenti cruciali. Il primo: quando Psiche, violata la consegna che le proibisce di guardare in viso l'amante, lo perde e viene a sapere da lui che l'avrebbe sposata malgrado l'ostilità di Venere che vorrebbe destinarla a un uomo ignobile. E l'altro: allorché, obbligata dalla dea alla prova di calarsi nell'Averno per portarle da laggiù il *beauty case* di Proserpina, Psiche stura incauta la fiala dei profumi e, investita da esalazioni stigie, giace "immobile nel letargo di un cadavere". A quel punto, Amore, che non l'ha dimenticata, vola nell'aldilà e la rianima sfiorandola con un bacio. Celebrato il matrimonio, Psiche (in greco, *psyché*: "spirito vitale, animante"), partorisce *Voluptas*: nome latino del piacere sessuale. Rivolta l'attenzione al destino dell'anima, l'archetipo muliebre dell'inconscio, Jung e i suoi epigoni, da Neumann a Hillman, perdono di vista

che autentico motore della *fabula* è Venere: dea della passione e dell'attrazione erotica, è lei "a provocare tutti gli eventi perché gelosa di Psiche", suo doppio terreno. Madre di Amore, dal quale è inseparabile, "lo seduce sessualmente" precipitandolo in un triangolo edipico: se il figlio la tradisce, è per riaverla in sposa sotto forma dell'amata. Mentre il viaggio all'inferno di Psiche è azione imposta da Venere per eliminare la rivale, la catabasi di Amore è un ritorno, è la restituzione al grembo materno. L'amplesso con la morte genitrice gli renderà il corpo bramato (la madre) nell'idolo di Psiche rinato dalle sue spoglie. Ma quale aspetto avrà il feticcio erotico emerso dal regresso intra-uterino del figlio?

Seguitando lo schizzo della copula, Leonardo non fece in tempo a darcene la riproduzione plastica convincente. Ma un altro artista, Antonio Canova, in *Psiche rianimata dal bacio di Amore* (1788-1793), il marmo custodito al Louvre e in copia all'Ermitage, raffigurò la stretta salvifica

nell'aldilà quale inconsueto, portentoso intrico di forme anatomiche da cui Psiche affiora "nudità adolescente offerta a un desiderio che non è quello dell'anima". E se, scrive Jean Starobinski, "l'istante fissato da Canova non è quello dell'amplesso, bensì quello del primo abbraccio del dio che riporta in vita l'essere smarrito nell'ombra della morte", questo ente sottratto alla notte è l'esito di una "riconciliazione con l'ombra": il freudiano Acheronte dove in tumulto si agitano spettri dal sesso malfido. Tutta la favola di Apuleio è dominata da larve notturne: Amore si accoppia con Psiche col favore dell'oscurità; lei teme che la tenebra nasconda le fattezze di uno "sposo-animale"; un oracolo, e le parole delle sue perfide sorelle, fantasmano l'aspetto ferino di Amore con i tratti dell' "enorme serpente di molteplici volute che di soppiatto si acquatta la sera con te (*immanem colubrum multinodis voluminibus tecum noctibus latenter adquiescere*)". Il serpente è il sesso bestiale: straziata la vergine, "merita di essere privato del-

la sua virilità". Cosa che Psiche, visto il volto di Amore, avuto e perduto il fallo, "in qualche misura" farà: provando a decapitarlo, gli infliggerà una ferita castrante. Vi allude in *Amore e Psiche* (1589) di Jacopo Zucchi il fiorevelo che elide il pube del giovane dio. Il dipinto (oggi alla Galleria Borghese) eccitò, difatti, l'acume di Lacan.

Prima del bacio risanatore nel regno dei morti entrambi gli amanti, più che divisi, hanno corpi recisi. "Metafora depressiva del vuoto", quello di Psiche è corpo "trasformato in luogo dell'assenza". Ciò che attua l'abbraccio non è la ricongiunzione: è la reintegrazione sessuata in "forme di androginità materna" per cui, un secolo dopo, nelle sculture di Rodin, il *Bacio* (1888) e *Fugit Amor* (1887), la donna "emerge staccandosi da una base fallica". Grazie alla simmetria delle forme, la figura che Canova "risuscita dalla notte" dell'inconscio porta in sé qualcosa di Ermafrodito: l'unico figlio, dice Ovidio, dove "si può scorgere la *facies* della madre". Anche gli sposi di Apuleio ne conce-

pirono uno: “Il tuo ventre ancora infantile cova per noi *infantem alium*”. Alla fine, il figlio si rivela una figlia: *Volutas*. Il Piacere che le dà nome è il piacere di Venere: accoppiatasi agli inferi, *nel profondo*, col figlio, la madre vera riconsegna ad Amore con Psiche, sposa e *altera mater*, il proprio simulacro fallico:

Vi è a Cipro una statua di Venere dove la dea è effigiata ricoperta di peli, ma in abiti da donna, con il pene e altre parti virili. Per chi è devoto all'idolo, Venere è maschio e femmina [...] Gli uomini vi sacrificano in abito femminile; le donne vestite da uomini.¹⁶

Apuleio fu un neo-platonico. La sua *fabula*, però, è paradossalmente scultorea: il divieto di fissare immagini imposto a Psiche si rivolta nella produzione del suo idolo. Questa icona è l'estremo approdo del viaggio nella casa dei morti: matrice della terra. Il *Leitmotiv* rimonta al mi-

to dell'androgino nel *Simposio*: Efesto, il dio fabbro, commosso dallo struggente anelito di corpi falciati a metà “di divenire un solo essere”, propone di rifondere le parti “al fuoco della mia forgia in un'unica lega”: di modo che “laggiù nell'Ade, invece di essere due, siate ancora uno dopo la morte comune”. Efesto scultore promette un'operazione manuale. Anzi, in senso proprio: *chirurgica*. Non per nulla, alla tavola di Agatone (è a casa del drammaturgo che Platone imbandisce il suo convito), ancor prima che Aristofane narri di creature resecate, dimezzate, è un medico, Erissimaco, a proclamare l'arte propria “sapere dell'*éros*, riguardo all'empirsi e al vuotarsi” dei corpi, che li rimette a posto come la musica ricomponi i pezzi dell'anima “con ritmo e armonia”. Anatomia statuaria e assonanza melodica intrecceranno il più bel racconto moderno *sulla* ermafrodita: *Sarrasine* di Balzac. Ma, prima di leggerlo, sarà bene adoperare la chiave della fiaba di Apuleio, il veto di scrutare figure vive che la ma-

dre-terra, inseminata dal cadavere, riscatta generando simulacri, in due altri miti passibili di una ricostruzione della ermafrodita: Orfeo e Narciso. Come Erissimaco, Freud li conosceva. Era un medico anche lui. Ma un medico sospetto: troppo abile a sovrapporre le antiche statue ai fantasmi anatomici che l'inconscio agita per armonia propria. Fantasmi animati, dunque. Ma intagliati? Fantasmi, certo. Forse, però, non sempre feticci.

La storia del cantore tracio è la storia di un musicista. Perduta la moglie a causa del morso letale di un serpente che l'addenta al tallone mentre sfugge a un tentato stupro, Orfeo prova a richiamarla sulla terra scendendo agli inferi da vivo. Impietositi con la languida lira i padroni delle ombre, ottiene di riportare alla luce Euridice a patto di non rivolgersi a guardarla (ma il latino *respicere* significa più esattamente: "ricambiare lo sguardo") nel tragitto della risalita. Impaziente Orfeo lede il patto e condanna la sposa a definitiva morte. L'intera semantica del mito ruo-

ta intorno a una domanda: chi o cosa, di preciso, Orfeo si era procurato di rianimare, di resuscitare? La salma di Euridice? Il suo spettro? O l'icona risanata di lei che, come la statua vivente di Pigmalione, possa ricompensarlo nei giorni a venire? Platone non ha dubbi: a Orfeo i signori della morte "mostrarono il fantasma (*eídolon*) della donna che era andato a riprendersi, ma senza ridargliela". E aggiunge malizioso: "Come ogni citaredo, parve loro un uomo fiacco. Per questo, decisero che fosse finito a opera di donne".¹⁷

Nel pronunciare queste parole nel *Simposio*, Fedro non nega affatto che Orfeo sia riuscito nell'impresa, anzi. Fa pensare che abbia strappato all'erebo qualcosa della defunta. Se non il corpo, quanto più gli assomiglia: una immagine larvale. Peraltro, in un bel nugolo di fonti, la versione più lacrimevole del mito, dovuta a Virgilio e, in parte, a Ovidio, non è condivisa. Una manciata di versi di Euripide, dove Admeto fabbrica l'idolo della moglie estinta

perché non ha “la voce e il canto di Orfeo” per “restituire alla luce” Alceste, e un brano di Isocrate, in cui il musicante “restituisce i morti dall’Ade”, depongono a favore di una variante, forse di origine orfica, con annesso *happy end*: “Ammaliando con le melodie” gli dèi infernali, il citarista sciamano si sarebbe ripreso Euridice, sì da “portarla via dal Tartaro”.¹⁸

Ma portarla via come? In che stato? Con quale sembianza? Ciò che l’oltretomba restituisce a Orfeo è lo spettro di Euridice “circondata da immensa notte”: un’ombra “tenue come fumo frammisto ai venti” che si dilegua non appena lui vivo, “e già sulla soglia della luce, scambia lo sguardo (*respexit*)” con l’apparizione. È questa l’“improvvisa follia (*subita dementia*) che colse l’amante”: mentre Amore riguadagna Psiche non guardandola, ma *toccandola*, e cioè, ravvivando alla Pigmalione una natura morta *tutta per sé*, Orfeo smanioso di lei commette l’errore di stabilire un rapporto visivo con l’ombra “con cui è bene non entrare in

contatto”: i morti “non *respiciunt*, non ricambiano lo sguardo: solo chi vive *respicit*”. In tal modo, perde l’occasione di farla rinascere: almeno *in figuram*. Tutto quanto si può dire di Euridice come *apparizione*, lo ha detto Heidegger definendo l’apparire “apparenza ‘di qualcosa’ che non è “manifestazione di sé, ma: annunciarsi di qualcosa che non si manifesta mediante qualcosa che si manifesta”. Insomma, quella larva è un sintomo. È una premonizione. In contatto con il fantasma, Orfeo è contaminato da “un rapporto con l’oggetto del desiderio tale da flettere inconsapevolmente l’attenzione e l’atto”. Euridice straziata dalla ferita, violata dall’ “enorme serpente” (*immanen hydrum* virgiliano ricorda *immanem colubrum* che violenta Psiche in Apuleio) preannuncia la fine di Orfeo: per via della “cattiva sorte toccata alla moglie, prese a detestare” le donne che lo corteggiavano. E queste, “fatto a pezzi il giovane, ne dispersero le membra per i campi”. Allora, un “feroce serpente (*ferus anguis*)” ne

lambì la testa, spiccata dal tronco, “per dilaniare i suoi occhi che intonavano canti (*hymniferos vultus*)”.¹⁹

Orfeo patisce, dunque, una castrazione, seppure postuma, simile a quella inferta da Psiche ad Amore. Lo spettro di Euridice anticipa per lui questa evirazione. La donna che, avuto il fallo-serpente, egli va a cercare nell’utero della madre terra, per reclamarne il cadavere “non in dono, ma in prestito (*pro munere usum*)”, e averne indietro la forma del corpo (il feticcio), gli verrà ridata in parvenza: “Ombra che tra l’altre ombre si avanzò con passo ritardato dalla ferita”. Il mostro peniforme, aperta una crepa nel sesso di lei, a Orfeo decollato dalle Menadi che gli recidono la lingua, trafigge lo sguardo che canta il taglio sofferto dalla *puella*. Questa appendice fallica, sparita in Euridice, il musicante effeminato l’ha braccata nell’oltretomba: è il sesso della madre. La psicoanalisi lo ha capito molto presto: nel delirio degli omosessuali maschi compare sovente il “fantasma” per cui la madre “avrebbe tenuto dentro il

corpo il fallo ricevuto durante il coito”. La madre fallica indica non “il corpo identificato col fallo”, ma la “femmina dotata di fallo”. Senza contare che in Freud la decapitazione (con annessa amputazione della lingua) è equivalente alla castrazione, e il feticismo del piede femminile nell’adulto l’esito di una fantasia fallica del bambino sul genitale materno che, chissà come, chissà dove, ha perduto il pene. Come Frenhofer, il Pigmalione del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, Orfeo rimira la donna *en entier* nel dettaglio di un solo piede vivo. Pertanto, dagli abissi del mito affiora un enigma: perché mai il pallido lemure di Euridice, trattenuto il fallo-serpente, non offre a Orfeo il piede-vagina quale surrogato plastico del fallo che manca alla madre? Detto altrimenti: Perché mai Euridice non fa di Orfeo un feticista, ma l’omosessuale perseguitato dalla donna provvista di pene?²⁰

È ovvio, ma non così banale, rispondere: Orfeo non è scultore. Non è Pigmalione. È un musicista. Che la visita

all'inferno sia stata per lui un viaggio nell'alveo materno è detto non per simboli, alla Jung, ma alla lettera. Virgilio incastona la sua spedizione nell'esplorazione subacquea dal pastore Aristeo (il mancato stupratore di Euridice) nei "fondali vorticanti (*ima gurgitis*)" del fiume Peneo, dove abita sua madre: una ninfa (come la madre di Orfeo) a cui il figlio domanderà il segreto per risuscitare "sciami (*nubes*)" di api vive, crisalidi, larve, dall' "utero delle carogne putride di buoi (*liquefacta bovum per viscera utero*)". Egualmente, Orfeo, tuffato nella "nera melma (*limus niger*)" dei flutti acherontei, farà dell' "onda morta" il suo liquido amniotico. La matrice-oltretomba gli concede *in visione* lo spettro infra-uterino della madre fallica: sola immagine vivente di Euridice nell'aldilà è quel suo piede di *Gradiva* azzoppata: vagina richiusasi sul fallo-serpe ricevuto. L'ombra lo contamina. Preda del delirio dell'immagine, allucinazione permanente dovuta al dominio dell'affezione sull'intellezione, Orfeo la seleziona, la

distacca, e la annette a sé. La introietta invece di proiettarla fuori di sé. Non potendo portarla alla luce con un colpo di bulino, ne invoca la visione pizzicando la lira. Ma "a rendere vive le ombre non basta lo sguardo": la luce e la musica stazionano, direbbe Heidegger, fra essere e nulla. "Al tentativo di animazione magica 'per tocco'", concesso a Pigmalione, Orfeo contrappone il "tentativo di animazione 'per suono'". Se non che, per gli antichi, guardare e suonare non sono attività sensuali come tastare, ma intellettuali. E quanto "l'intelletto *vede* deve essere *vivificato* da un'altra luce": la luce che dà vita. O quella che, in assenza di vita, anima gli spettri. Altro che idolo! Euridice è un incubo.²¹

Se il dramma di Orfeo anticipa il dramma di Sarrasine, dove Balzac mette in competizione musica e scultura per dare forma a un ente bisessuato, allora questo ente di armonia, di ritmo e di simmetria sarà la proiezione inconscia *della* ermafrodita. La storia ha in Ovidio il vero epilogo

go quando Orfeo ridiscende fra i defunti: stavolta, anche lui da morto. Nel ventre buio della terra matrice, il subconscio dove solo può succedere, l'Orfeo evirato abbraccia (acclude a sé) l'Euridice fallica. La ricongiunzione non attua un legame, ma una giunzione: sutura di ombre dal taglio inflitto ai corpi. Come per Amore e Psiche, la stretta non è un amplesso. È una *compenetrazione*. I due si muovono come in Platone l'androgino dagli arti moltiplicati:

A passi congiunti in questo modo (*modo coniunctis passibus*): talvolta lui sta davanti a lei; tal'altra lei va dietro a lui.

Orfeo avrebbe potuto ben essere “il piccino” che, a sentire Freud, “ha creduto al fallo della donna (della madre)” a cui da adulto “non vuole rinunciare”. Ma Euridice non potrebbe mai esserne il “feticcio” in quanto “sostituto” della

fantasia infantile. Il suo piede-vulva vacante non opera il “rinneamento (*Verleugnung*)”, indispensabile al feticista, dell'eventualità che il fallo sia davvero scomparso. Ombra che sfugge al tatto, larva che non diventa mai totem, la sposa-madre fallica è risuscitata dal cantore come introiezione psichica. Euridice sarà per sempre percepita non *da* Orfeo, bensì *in* Orfeo: perfetta *comunione* fra madre e figlio nella vita prenatale (l'amniotico Acheronte), sarà lei per l'omosessuale la carne *della* ermafrodita. Poiché ha osato guardarla, quella carne lo possiederà: totale “avvolgimento del visibile sul corpo del vedente”.²²

Concedendo poco al patetismo, con stupefacente antivegenza psicoanalitica, Ovidio fece di Orfeo il fondatore della pederastia: “Fu lui che insegnò a orientare l'amore verso i giovani maschi”. Ma inventore della pratica avrebbe potuto essere Pigmalione che, prima di scolpire la statua vivente, aborrisce l'impudicizia delle donne e “viveva solo, senza moglie, dormendo in un giaciglio da gran tempo or-

fano di donna”. Ovidio legò i loro destini: è Orfeo che narra, “racconto nel racconto”, l’eccezionale, fausta impresa dello scultore intonando “un canto di speranza di resurrezione” avverso la prova fallita di vivificare (ossia, di fetizzare) la larva di Euridice. Quando i due vennero eletti a simbolo della tensione dell’artista di riprodurre la suprema bellezza, l’ “introvabile Venere degli antichi”, si renderanno antagoniste la pazienza di Pigmalione (“ignoriamo quanto impiegò a realizzare l’unica statua che abbia camminato”) e l’ “impazienza” di Orfeo di “vedere un solo istante la perfetta natura divina”, addentrandosi “nell’inferno dell’arte” per cercare, fu scritto, il “punto profondamente oscuro verso cui il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere”. Il torto di Orfeo parrà, allora, la colpa di chi volle compiere una “esperienza smisurata della profondità”: impaziente di trovarla, “(questa profondità, questa donna), *per sé stessa*”. Al contrario di Pigmalione, che non dimentica mai la lenta astuzia del feticista,

fingitore di manichini femmine, Orfeo dà “la prova di eterna inoperosità”, dell’incapacità di tramutare Euridice in scultura viva, giacché lo sguardo sulla tenebra gli ridesta un “ricordo lontano”. La tenebra è la carne della donna-madre. La discesa nell’abisso è “il ritorno nostalgico all’incertezza dell’origine”: la notte del desiderio quando, congiunto a lei, vide come Leonardo l’ultra-sesso *della* ermafrodita e non poté riprodurlo.²³

Sottoposto ad analisi, il mito di Orfeo ingenera il sospetto d’un abbaglio della psicoanalisi. L’equivoco sta nell’ostinarsi a contemplare *la* ermafrodita (madre fallica) unicamente sotto la specie del feticcio. Ora, se Orfeo non è un feticista, sarebbe astruso asserire che Euridice sia il suo feticcio. Inoltre, le implicazioni bisessuali del mito sembrano risalire alla fase fetale e configurarsi più come reminiscenze pre-natali che non come icone sostitutive dell’infanzia. Infine, se ciò esclude paradossalmente nelle fantasie sessuali del bambino la presenza di altre donne

(sorelle, cugine, fantesche) inspiegabilmente deprivate del pene, nega alla bambina (e quindi, alla donna) qualsiasi fantasia feticistica. Del resto, Freud non tenne conto della storia pietosa del cantore (ma Otto Rank, sì; e ne legò le sventure al trauma della nascita). In punto di omosessualità, preferì lasciarsi intrigare da Narciso: il cui amor proprio, mascherando la nostalgia della madre-fallo, tradirebbe un complesso di castrazione. Ma la tesi denuncia una claudicante conoscenza della *fabula*.

“Concupito da tanti ragazzi e altrettante fanciulle”, Narciso non fu sfiorato né dagli uni né dall’altre: “Tale alterigia c’era nel suo delicato aspetto (*in tenera tam dura superbia forma*)”. Sedotto dalla propria *forma*, Narciso incarna secondo Freud l’attrazione di sé: l’investimento affettivo dell’omosessuale che, assunto se medesimo “come oggetto sessuale”, va in cerca di “uomini giovani e simili alla sua persona”, disposti ad amarli “come li ha amati la madre”. Basterebbe una, fra le varianti ellenistiche del mito, a infi-

ciare siffatta deduzione: bramato da Amenia, Narciso lo respinge donandogli una lama; Amenia la usa per uccidersi “davanti alla porta di Narciso che, fissando il proprio volto riflesso da una fonte, divenne, è strano a dirsi, l’amante di sé: il primo e l’unico”.²⁴

Ovidio riprese da Partenio di Nicea, poeta erotico vissuto da liberto a Roma al tempo della rivolta di Spartaco, una versione più patetica: la sola di cui Freud conoscesse la vulgata. Qui Narciso sembra essere attratto dall’immagine di sé che non sospetta e di cui sa nulla. Questa sua *forma* originale lo incanta (lo affascina e lo immobilizza) quando, rifiutato l’amore della ninfa Eco, gli appare in una fonte spumeggiante dove il suo viso reclina sfavilla nel bagliore pietrificante di uno specchio. È l’evento che la madre Liriope ha tanto temuto. Stavolta, però, la figura materna agisce sull’eroe infante. Al contrario di Orfeo, Narciso si ferma sul limitare dell’utero-averno (la “limpida sorgente d’argento liquido” dove si rimira è, come ogni

pozzo d'acqua, un *aditus ad inferos*), mentre Liriope (altra ninfa, altra creatura amniotica) incombe su di lui, appena nato, domandando a Tiresia, il veggente, se il figlio “sarebbe vissuto tanto a lungo da vedere la vecchiaia”. Tiresia aveva risposto di sì: “Solo se non si fosse riconosciuto (*si se non noverit*)”, al di là del corpo, nella *forma* vera del corpo. Tiresia ribadisce, dunque, il tipo di divieto che accomuna la storia di Narciso a quelle di Psiche e Orfeo: storie di ombre (*éidola*) confuse con simulacri (*eikóna*), rivelano tutte l'insulto di corpi tagliati, scissi. Anche qui, difatti, c'è di mezzo uno stupro: Liriope aveva generato Narciso dopo la violenza subita dal fiume Cefiso. Un amplesso subacqueo: “La implicò ricurvo nei flutti e li richiuse sopra di lei”. Ed è possibile che la madre, invaghita del “piccino, amabile già da neonato (*infantem iam tunc qui posset amari*)”, abbia sondato il vate per puro timore che, fissando la superficie d'acqua, Narciso potesse scorgervi nel profondo ciò che Freud denominò la “scena primaria

(*Urszene*)”: la copula dei genitori. Ma l'indovino ne sa di più: ciò che incanterà Narciso sarà, innanzitutto, la sua figura riflessa scambiata per altra creatura reale. Solo un istante dopo egli vedrà nell'illusionistico calco a rovescio (i danteschi “specchiati sembianti”) l'immagine di sé nell'*altra* da sé: la comunione dei sessi prima che, divisi, secati, fossero commisti.

Emblema della transessualità nel mondo antico, Tiresia ripone subito il mito sotto il segno della bisessualità. Capace di “interpretare le cose spiegabili e quelle indicibili, le celesti e le terragne” in Sofocle, Tiresia è nella *Terra desolata* (1922) di Eliot “il vecchio con vizzi seni di donna (*old man with wrinkled female breasts*)” che, “palpitando tra le due vite”, discerne, “benché cieco, nell'ora violetta della sera”. L'ultra-veggenza gli fu data per aver attraversato i sessi. È lui a introdurre il tema della *figura riflessa* pronunciando un vaticinio che “parve a lungo vano” finché non fu inverato “dall'inedita follia” di Narciso: ammi-

rarsi allo specchio, come le donne, lo portò a conoscere la donna che era in lui. Nessun dubbio che Eliot vedesse Narciso ermafrodita: in una lirica giovanile acclusa al manoscritto di *Waste Land* consegnato a Ezra Pound, “Tiresia appare come Narciso”. La poesia reca la data del 1915: l’anno avanti, nell’*Introduzione al narcisismo*, Freud non aveva degnato Tiresia del minimo cenno.²⁵

Ma non è tutto. Oltre che oggetto di uso prettamente femminile, lo specchio (*kátoptron*) è per i Greci mezzo d’introspezione, autentico endoscopio (*éisoptron*, “ciò che vede dentro”). Come tale, fa parte dei trastulli di Dioniso, il dio maschio-femmina che da fanciullo, distratto dalla “sua falsa immagine riflessa dallo specchio”, fu ucciso dai Titani: “Squartato e tagliato a pezzi” il fanciullo, “ne diviserò le membra”: lo sbranarono. Lo specchio si ruppe e Dioniso “si frantumò nel tutto”. Lacerazione del dio ermafrodita nella proiezione delle schegge che, riverberando i *disiecta membra* nei barbagli di un estremo sguardo, ne

pietrificano l’enigma anatomico. È il riflesso-abbaglio-sguardo (*Glanz-glance*) che per Freud codifica il processo performativo del feticcio. Ma è anche, considerati i legami fra Dioniso e Narciso in fatto di miraggi, la scansione che, ricomposta la *forma* specchiata dall’acqua in schizzi abbacinanti, immobilizza Narciso “come statua scolpita”, giacché nel profondo il riflesso di superficie gli mostra la sua *controfigura* femminile: Eco, l’amante respinta, *pendant* sonoro di Narciso, è la fata morgana che, sparita e dissoltasi prima di lui, si era calcificata per lui: “Le sue ossa presero l’aspetto (*figuram*) di sassi”.²⁶

Chi sarebbe in questa epifania il feticcio di chi? Già Artemidoro, primo analista dei sogni, avvertiva: “Specchiarsi e vedere la propria immagine fedele è un buon segno” per chi cerca un compagno: “Per l’uomo significa una moglie; per la donna un marito”. E Lacan: “Ciò che mi determina nel visibile” è “lo sguardo che sta all’esterno”. Ma, se tramite l’altrui sguardo Narciso “entra nella luce”, se “la luce

si incarna” in lui mediante lo sguardo, chi fuorché Eco getta luce sopra di lui? Chi altri lo determina? Il suo destino fossile è identico a quello di lei. Isolare l’uno senza comprendervi anche l’altra, come fece Freud, compromette l’intelligenza del mito. Narciso non si innamora di sé, ma del riverbero di Eco in lui. Nell’immagine che lo danneggia contempla e comprende l’*altra* di sé. Si fa natura, scultura morta. Ma quel riflesso non va confuso con lo sfavillio del feticcio. Narciso scultore scalpella nel marmo il brillio remoto di un relitto. La differenza è sostanziale: il feticcio nega che il fallo non c’è; il relitto, invece, lo afferma. Poiché, però, non sa separarsene, lo rimpiange. Ne serba l’impronta. Ed elabora il lutto della sparizione coltivandone la reliquia: “Frammento di un corpo scomparso, raccoglie il ricordo dell’essere nella sua totalità”.

Questa confusione o contraddizione di termini, lo scambio continuo, incessante di relitto e feticcio, spiega in Freud l’ “ambiguità essenziale dello statuto” degli oggetti

di sostituzione: ovvero, “la miracolosa capacità dell’oggetto feticcio di rendere presente l’assente attraverso la sua stessa negazione” e, in ultimo, il fatto stesso che il “feticcio non può mantenersi che a patto di una lacerazione”: la frattura dell’Io diviso del feticista fra “la presenza di quel nulla che è il pene materno e il segno della sua assenza”. Di fatto, non la fantasticheria infantile della madre fallica esplora il mito, ma l’adulta nostalgia *della* ermafrodita. Corpi risucchiati, ridotti a rimasugli, a parvenze brillanti, Narciso effigia la donna provvista del fallo non quale feticcio, ma in quanto l’immagine riflessa possiede in lui la “strana virtù del corpo assente” a cui una reliquia familiare, una memoria di famiglia, “conferisce il suo diritto di necessità”.²⁷

Pure Narciso ebbe la sua storia di famiglia. Giudicando “da idioti” la vulgata ovidiana (e freudiana), questa storia la racconta Pausania: “Narciso aveva una sorella gemella” in tutto e per tutto somigliante a lui. “Portavano i capelli

acconciati allo stesso modo; vestivano abiti simili; andavano a caccia in compagnia l'uno dell'altra". Il fratello se ne innamorò e, quando lei spirò, cominciò a recarsi alla fonte: "Narciso capiva di vedervi la propria immagine ma, pur essendone cosciente, ciò gli era di sollievo e consolazione: gli pareva sempre di scorgere non la sua, ma l'effigie della sorella". Tutt'altro che contagiato dall'amore di sé, il giovane è stregato, piuttosto, dal ritratto dell'altra: nel mondo reale dei sessi la *figura* riflessa fa del suo un corpo dimidiato; nel cosmo ideale degli spettri sessuati ne manifesta il duplicato, la *forma* sessualmente integrata, raddoppiata in un "ricordo" che funziona da "schermo": la gemella gli somiglia "per identificazione proiettiva e introiettiva reciproca dei fantasmi bisessuali di Narciso". Assimilandone i tratti iconografici a quelli di Ermafrodito, questi stessi fantasmi popolano la pittura ellenistico-romana: in specie, un affresco pompeiano, cosiddetto *Narciso alla fonte* (Galleria Nazionale, Napoli), dotato di

seno femminile.²⁸

L'immagine della gemella, introdotta da Pausania, si presta bene, è ovvio, a letture di tipo antropologico e strutturale sulla singolarità di coppia o la duplicità dell'uno. Ciò non toglie, tuttavia, la sua innegabile valenza sul piano delle pulsioni erotiche. Basterebbe rammentare (*et pour cause*) quel dolciastro poema conviviale (*I gemelli*) che Pascoli intonò pensando alla sorella. Fin dall'antichità "parecchie leggende illustrano curiose contiguità tra l'androginia e l'incesto tra fratello e sorella". Una su tutte: la storia di Iside e di Osiride. Ma fra Ottocento e Novecento, l'età d'oro della psicoanalisi, storie di amori sororali, mezzo impacciate e mezzo gaglioffe, vennero riproposte in specie, ma non solo, sotto cieli germanici, sulla scia di un modello inimitabile e, perciò, imitato fino alla parodia: la passione di Siegmund e Sieglinde nella *Valchiria* (1870) di Wagner. Se, nella Parigi decadente, Elémir Bourges, letterato alla corte di Péladan, prese, fra gli altri,

alquanto sul serio la vicenda, tanto da mettere in scena in *Crepuscolo degli dèi* una coppia di principi teutonici in struggimento d'esilio, Hans Ulrich e Christiane, vent'anni più tardi Thomas Mann, senza neppure darsi la pena di cambiare nome ai divini amanti calati nel vizioso ambiente dell'alta borghesia ebraico-tedesca, in una *short story* dal sapore antisemita scriverà che Siegmund vedeva nella gemella "il proprio oscuro ritratto da amare (*sein dunkel liebliches Ebenbild*)".²⁹

Decostruito da Mann, il paradigma dell'incesto ermafrodita declinerà fastosamente la sua variazione narcisistica a Vienna, l'imperial-regia capitale della psicologia del profondo, dove Hans Ulrich e Christiane avranno più fortuna: perso l'uno il primo nome; e l'altra mutato il proprio in Agathe, prototipo della vergine cristiana. Alfiere di una morale del pensabile, più che del fattibile, Musil mise tosto in chiaro la faccenda. Da bambino Ulrich aveva desiderato intensamente d'incorporarsi nella sorellina: "Quel

piccolo uomo non voleva trarre a sé quella piccola donna, bensì essere completamente al suo posto". Molti anni dopo, ignorando tutto l'uno dell'altra, ma incontrandosi "come gemelli", vestiti entrambi da lunari Pierrot, i fratelli decidono di vivere assieme. Finché una sera, mentre aiuta Agathe ad agganciarsi l'abito sulla schiena, Ulrich è disorientato dalla sensazione di trovarsi ancora "senza dubbio nella propria pelle", ma sentendosi "attratto fuori di se stesso come se gli venisse assegnato un secondo corpo molto più bello". Agathe, vestita da donna, gli dà l'impressione di accostarlo "come se lui stesso gli venisse incontro: chimerica ripetizione e trasformazione di se stesso". Invece, se indossa capi maschili, lascia "indovinare con la semitrasparenza di uno specchio d'acqua la forma delicata" di sotto. Insomma, fa pensare a "un ermafrodito". Con un rovesciamento per nulla incoerente, stavolta lo specchio di Narciso riflette la donna mascolina. L'attrazione ricambiata che Ulrich prova per lei svolge,

nella terza parte del romanzo, estenuanti tentativi di applicare fantasie bisessuali *in corpore vili*:

Ma la natura [...] dà all'uomo i capezzoli e alla donna un rudimento di organo virile, senza che se ne possa concludere che i nostri antenati fossero ermafroditi. Non lo saranno stati dunque nemmeno spiritualmente. E allora la duplice possibilità del “vedere che dona” e del “vedere che prende” deve derivare dall'esterno, come una *doppia vista* della natura [...] Tutto ciò è molto più antico che la differenza dei sessi, i quali più tardi hanno tratto di là la loro forma spirituale... .

Per l'*Uomo senza qualità* la psicoanalisi è oggetto d'interdizione: certo, non ne disconosce “i meriti nell'insegnare a inquadrare molte cose che per il passato erano state esperienza privata e senza legge”; ma se la nuova scienza spiega “tutto quanto con la *libido*”, si limita a dare un altro nome all'*éros*: “Alla fine di questo concet-

to-chiave (o chiave falsa) è tanto difficile dire quel che non è quanto quello che è”. Un conto è l'androgino: quel “fantomatico doppio di sé nella natura opposta” che Elémire Zolla chiama “rivelazione dell'archetipo” e Musil situa tra le infinite possibilità della *anderen Zustands*. Ma *sulla* ermafrodita col suo minuscolo pene si insinua un acre sapore di polemica con Freud. Sappiamo dai *Diari* che, letta l'*Introduzione al narcisismo*, Musil concordò con lui sull'ipotesi che l'amore di sé camuffi un complesso di castrazione eluso venerando idoli materni. Difatti Ulrich, grande narciso, non spregia donne del genere: fra le sue amanti, Diotima è l'erotologa del *Simposio* di Platone, e Bonadea uno degli archetipi matriarcali di Bachofen. Finché il *ménage* con la gemella rivolta la questione.

È Agathe a confessargli: “Ho sognato d'incontrare me stessa, sotto forma di uomo. Dirai che sono sogni erotici”. E lui, più avanti: “Aspetto, divenuto una parte di te, i maschi che noi attireremo!”. La macchina celibe si assesta:

sull'inettitudine coniugale di Agathe, e sulla sua infertilità, lo scrittore batte e ribatte quanto sulla propensione dei siamesi al "caso-limite", all'avventura erotica fuori del comune, al viaggio "sul limitare del possibile". La vocazione bisessuale, il "vedere che dona" e il "vedere che prende", mette a fuoco nel corpo di Agathe una "immagine fantastica" di riunione che sale dalla notte. È la "doppia vista della natura" riverberata allo specchio dal raggio della Luna. Specchio "scuro, nero": non si vede "quasi niente"; si intuisce, però, "il raddoppiamento della profondità, non so quale rimasta capacità di brillare...". Più che al feticcio, la "capacità di brillare" che *rimane* porta dritto al relitto. L'incesto mai consumato per il "divieto inspiegabile", non della morale, ma del "mondo della congiunzione più perfetta", avviene *in effigie*. Se non fosse che l'effigie inficia le idee freudiane sul narcisismo: "Sei tu il mio amor proprio!", esclama Ulrich come Narciso in Pausania. Perché lo specchio rimanda la forma di Agathe.

E perché Agathe, dal giorno in cui era partito il fratello, "non aveva più lasciato lo specchio". Qui "il suo corpo non forzato da maternità e allattamenti era stato plasmato dal suo proprio sviluppo". Esposto nudo, sopra il "lato rivolto al cielo di un'alta catena alpina", il tremolio delle cime "l'avrebbe portato come una dea pagana". Ma quale dea? La visione *della* ermafrodita che consegue alla ricongiunzione tra fratelli, questa fantasia lunare, fu ispirata a Musil dalla lettura del ciclo di Iside e Osiride nel saggio di Rank sui miti dell'incesto uscito a Lipsia nel 1912, due anni prima della *Einleitung* di Freud al narcisismo. La leggenda egizia lo coinvolse ed egli buttò giù una lirica (*Isis und Osiris*, 1923) che riduce a cammeo la complicata trama di Ulrich e Agathe. Dea metamorfica, Iside è il Sole femmina (la Luna). In Plutarco, celebrato "un funerale in luoghi diversi a ciascuna delle tredici parti" del corpo di Osiride (la Luna maschia: il Sole), dilaniato e sparso al pari di quello di Dioniso, si accoppierà con il fantasma ri-

composto del fratello. La quattordicesima parte, “l’unica che Iside non trovò, era il suo membro”. La moglie-gemella “ne fece una copia; la rimise al suo posto, la consacrò”. Poiché “visita Iside da morto”, il fallo posticcio di Osiride non surroga il vero nel corpo *assente* di lui. Ricrea, semmai, l’unico pezzo *mancante a* Iside dello sposo-germano. Sarebbe assurdo parlare di *sex-appeal* dell’inorganico, o di carne contaminata dal cadavere: un feticcio non replica mai oggetti del desiderio reale con i quali intrattiene, invece, relazioni simboliche o analogiche intese a dissociare la sua forma dalla funzione propria di quelli. Pertanto, Iside si fabbrica un calco: non un sostituto fittile che funga da simulacro *vivente*, ma l’avanzo da rendere al cadavere (“lo ripose al suo posto”) che le garantisca il diritto di serbare la reliquia (“lo consacrò”) fra i segreti velati dal suo peplo. Come i falsi lacerti dei santi, il fallo-relitto testimonia l’assenza e, insieme, è oggetto mnemonico di una presenza: la copula dei gemelli che,

“vinti d’amore l’un per l’altra s’intrattennero prima di nascere nell’oscurità del grembo materno”, rivive nella comunione ermafrodita dei fratelli.

Ritaglio di un corpo divenuto cosa e, al tempo stesso, d’una cosa divenuta corpo, il fallo di Osiride che si *anima* in Iside è, in realtà, ciò che Iside sente *vivo in lei* del vincolo di fusione, “più antico della differenza dei sessi”, che li strinse in una terza creatura. È lei a custodire la reminiscenza del terzo genere. Così, nel grande sogno rimasto purtroppo in abbozzo, Agathe incenerisce il riflesso-feticcio tombale dello specchio di Narciso e, guardando i propri resti, la spoglia, il corpo-cosa, si fonde con Ulrich; ne incorpora il residuo di virilità; risana la *sua* ferita e rinasce con lui in forma di ginandro:

Il suo corpo giaceva sul letto, immobile, e respirava [...]
 Quella vista le dava una gioia liscia come il marmo [...]
 Aveva a che fare con la morte [...] Vedeva tutto e tutto

brillava come [...] in uno specchio d'acqua. Agathe disse tra sé: "Avete ferito il mio corpo con una rosa", e si volse verso il letto per rifugiarsi nel proprio corpo. Scoprì allora che era il corpo del fratello. Anche lui giaceva in questa magnifica luce piena di riflessi come in una tomba [...] Abbandonò di nuovo la sua carne; ma questa volta incontrò subito il fratello. E di nuovo il corpo di Agathe giacque nudo sul letto e lo contemplarono [...] I peli sul pube di quel corpo abbandonato [...] bruciavano come un piccolo fuoco d'oro su un sepolcro di marmo. Poiché non esisteva fra loro il Tu e l'Io, non si meravigliavano di essere in tre.³⁰

L'immagine *della* ermafrodita in Musil non ha nulla dell'idolo di sostituzione. Se esiste (ed esiste) il feticismo femminile, questo non si esplica, come negli uomini, in fogge di idolatria voyeuristica. Semmai sta nel *cultus* sensoriale, quasi tattile, riservato non a oggetti o simboli del fallo, ma ai suoi relitti imprevedibili: qui la rosa. Assente

e, tuttavia, presente nel corpo, la memoria psico-fisica del fallo dota la donna di pulsioni che la orientano all'uno o all'altro sesso. Per essere, come Agathe, l'uno-e-l'altro. Questa disposizione transessuale fu esplorata in tanta letteratura al femminile di età freudiana, dove feticista è la costruzione della "donna-incrocio di generi (*cross-gendered woman*)", ed ermafrodita la sua attitudine erotica "come oggetto e come soggetto di desiderio". In *Bosco di notte* (*Nightwood*, 1936) di Djuna Barnes, una epopea di amori lesbici coeva del capolavoro di Musil, l'eroina maschio-femmina, Nora Wood, per niente angosciata dal bisogno di conciliare identità psicologica e sesso anatomico per non abitare un corpo sbagliato, sperimenta egualmente ciò che Musil nomina il *vedere che dona* e il *vedere che prende* nel feticismo onirico di doppi specchi e ombre gemelle. La "visione" dell'altra si fa "inversione" di sé, circondata da superfici riflettenti: ninnoli bruniti, elefantini di avorio, teste greche di marmo levigato. Resti,

più che feticci, del fallo che non necessita d'alcuna evocazione. Del resto, Freud l'aveva appurato con le isteriche: "La malata sostiene contemporaneamente entrambe le parti e con una mano stringe le vesti (nella parte di donna); e con l'altra cerca di strapparsele (nella parte di uomo)". Suggestendo che alcuni sintomi isterici fondono nell'inconscio "due fantasie libidiche di opposto carattere sessuale", aveva poi azzardato: la "contraddittoria simultaneità" degli istinti bisessuali, "plasticamente raffigurati" dalle pazienti, risponde "pienamente, quanto a contenuto, a quel che i perversi attuano consciamente" per appagarsi. I "deliri dei paranoici" altro non sono che "fantasie di questo stesso genere". Epperò, consapevoli: sogni transessuali fatti "a occhi aperti".³¹

Una fantasticheria simile in un soggetto psicotico, non rimossa e, perciò, mai trasformata in sintomo inconscio, l'erotica bizzarria di un paranoico completamente soddisfatto del suo sogno da sveglia, servì inopinatamente a

Freud la migliore opportunità di riguardare l'icona ermafrodita non come feticcio psichico, ma quale reliquia funzionale alla messa in scena, più culturale che fisiologica, del sesso muliebre. Segnalatogli da Jung, il famoso caso clinico del giudice Schreber, presidente della Corte d'appello a Dresda, è l'unica diagnosi effettuata da Freud senza aver mai visitato, né conosciuto, il paziente, giovandosi solo delle sue *Memorie*: prolissa autobiografia patologica, o consolatoria apologia, pubblicata a spese dell'autore con l'intenzione di preservarne dignità privata e reputazione pubblica. Stimato dallo stesso Freud un "paranoico altamente dotato", un uomo di "grande intelligenza", che una perizia medico-legale dice in possesso "di una notevole quantità di sapere, non solo in materia giuridica, e in grado di riprodurla in modo ordinato", il presidente Schreber fu un geniale affabulatore e un indomito narciso. "Sorpreso allo specchio con ornamenti femminili a busto semi-denudato", è preda di ossessioni "il cui deli-

rio culmina in una fantasia di desiderio di cui è impossibile disconoscere la natura omosessuale”. Più di preciso: felicemente coniugato da anni, “turbati solo dalla ripetuta delusione della speranza di avere bambini”, il giudice si sentiva “chiamato a redimere il mondo”, e a rendergli “la perdita beatitudine, a condizione però di trasformarsi da uomo in donna”. A conti fatti, anche qui ci troveremmo di fronte al “ben noto terreno del complesso materno” col relativo corredo di simulacri che, tuttavia, non sembrano convocati a difesa dell’inconscio timore di trovarsi evirato. Al contrario, Schreber aspira ardentemente a dimorare in un corpo femminile. E ciò di cui farnetica è proprio di come riuscì a realizzare questo anelito. Non paranoico in quanto omosessuale ma, capovolgendo con Lacan l’analisi freudiana, transessuale in forza dalla logica del discorso psicotico: una “metafora delirante”.

Oscuramente indotto da “forze mitopoietiche” che, secondo Jung, “generano nelle nevrosi gli stessi prodotti

psichici del più antico passato”, il “contenuto simbolico” delle fantasie di delirio bisessuale di Schreber assunse, con l’acuirsi del suo stato patologico, quelle forme di “ermafroditismo psichico” studiate da Adler: lo psichiatra prediletto da Musil. Un incongruo riferimento testuale al *Manfredi* di Byron rivelò, del resto, a Freud che il giudice era incorso nel classico *lapsus*: “L’essenza e il segreto del poema consistono in un incesto tra fratello e sorella”. Malgrado tutto ciò, ossessionato dal complesso di castrazione, Freud non prestò la dovuta attenzione ai modi e, soprattutto, ai termini con cui Schreber immagina e descrive la propria metamorfosi in donna. Nelle *Memorie* i verbi “disegnare, rappresentare, recitare” (e i relativi sostantivi) sono la prima spia utile: “Il *disegnare* un sedere femminile sul mio corpo è diventato talmente abituale che lo faccio quasi spontaneamente ogni volta che mi chino”. Una volta, tra il sonno e la veglia, lo coglie “la *rappresentazione* che dovesse essere davvero bello essere una don-

na che soggiace alla copula”. E in un'altra si duole: “Se mi fosse possibile *recitare* sempre la parte d'una donna in amplesso sessuale con me stesso...”. Perlopiù, simili vaneggiamenti, allucinazioni, proiezioni larvate gli si affacciano mentre, stando davanti allo specchio, almanacca d'insediarsi in corpi femminili grazie all'artificio visionario per cui quei corpi gli appaiono, come a Narciso innamorato della sorella, la visione speculare del proprio.

Sembra di stare in quel racconto dello scapigliato Tarchetti dove un tal barone, sorpreso di vivere “come se vi fossero due vite nella sua vita, ma opposte, segregate, di natura diversa”, si affacciò “in piedi d'innanzi a un ritratto di fanciulla”. Colto da eccitazione nervosa, come se “qualche cosa volesse sprigionarsi dal suo corpo per entrare nell'immagine” del quadro, scoprì che i suoi tratti “parevano trasformarsi quanto più affissava quella tela”. Follia, certo. Ma, almeno in Schreber, una follia non avara di metodo. E di ricordi confusi. Di letture fatte chissà dove; e

chissà quando sedimentate in scarti di ginecografie cervellotiche. Il presidente accenna a “una effettiva ritrazione del membro virile” e al suo “rammollimento”, prossimo “quasi a completa dissoluzione”. Narra d'aver avuto “un organo sessuale femminile, sia pure insufficientemente sviluppato”; poi di essere stato fecondato e di aver avvertito i “movimenti saltellanti che corrispondono ai primi segni di vita dell'embrione”. E finalmente, configura l'inversione sessuale, non senza avvalorarne la *rappresentazione* ricorrendo all'esempio del feto (“per molto tempo non è chiaro se è maschio o femmina”) già addotto da Galeno:

L'evirazione avveniva in questo modo: gli organi sessuali maschili esterni (scroto e membro virile) venivano ritirati dentro il corpo e trasformati nei corrispondenti organi sessuali femminili, mentre contemporaneamente si trasformavano anche gli organi sessuali interni [...] Aveva

luogo una formazione regressiva oppure un capovolgimento di quel processo che si compie in *ogni* feto umano [...] secondo che la natura vuole dare al nascituro il sesso maschile o quello femminile.³²

Dovunque Freud, nel corso della sua patografia, alluda a questa anatomia dell'immagine solo in apparenza demenziale, parla di *Kastration*. Per deformazione professionale, è vittima del reticolo esegetico che, da lui stesso ravviluppato, gli cala sugli occhi come sipario accecante. Con maggiore precisione Schreber indica, invece, l' "evirazione" con la parola *Entmannung*. Essa non implica l'ablazione dei testicoli, come nei castrati. Né comporta l'amputazione del pene. Il malato vaneggia della scomparsa per introversione degli uni e dell'altro: rovesciati dentro il corpo virile, scroto e membro si mutano, rispettivamente, in utero e vagina. Nessun surrogato feticista risalente all'infanzia, che attribuisca ai sessi i medesimi

genitali, potrebbe fare al caso suo. Per appagarsi Schreber ha bisogno di un cimelio d'epoca che gli consenta di fare la donna in un amplesso narcisistico con se stesso. Insomma, il colto demente spolvera e lucida vecchie impronte della femminilità. Ai primi del Novecento, uno di codesti relitti era ancora disponibile nelle facoltà di medicina: l' "utero maschio", modesta cavità della prostata che si pensava fosse "la vagina allo stato di vestigio", era invece il residuo, l'estrema traccia del modello galenico del doppio sesso in un solo corpo, l'iconica reliquia *della* ermafrodita che ha genitali intercambiabili:

Tutte le parti che hanno gli uomini le hanno anche le donne [...] La sola differenza è [...] che le parti muliebri sono interne, quelle virili esterne [...] Immagina prima le parti maschili rivoltate all'interno [...] Di necessità, lo scroto occuperà il posto dell'utero che avrà vicine dalle due parti le ovaie; il collo dell'utero diverrà la verga ma-

schile, e la pelle all'estremità della verga, chiamata prepuzio, sarà la vagina. Immagina poi, viceversa, che l'utero, girato all'infuori, sia prominente. Non accadrà che i testicoli vadano al suo esterno, e che esso stesso diventi una sorta di scroto che li avvolge, e il collo della matrice, finora nascosto dentro il perineo, ma ora pendente, si muti nel membro virile, e la vagina nel cosiddetto prepuzio?³³

È improbabile che il presidente Schreber, pur così avido di letture non giuridiche, conoscesse direttamente Galeno. Piuttosto, l'eccezionale documento che fornì agli analisti è in singolare sintonia con certa arte del tempo. Le *Memorie* sono una straordinaria invenzione surrealista, degna della penna di un Artaud. Ispirato dalla lettura del caso in Freud, ne *Gli uomini non ne sapranno niente* (1923), oggi alla Tate Gallery, Max Ernst dipinse una ermafrodita con due paia di gambe. E Bellmer parlò del “de-

lirio letterario di un uomo” che riversa “sulla propria persona la curiosità di conoscere il meccanismo femminile” e impara a simulare “il gioco del principio vaginale”. Purtroppo, l'estro del presidente non fu un “capriccio gratuito”, *art pour l'art*, ma l'esito di “necessità” dettate da stati patologici. E “va ricostruito”. Magari, a partire dal rammarico, più volte espresso da Schreber, per il suo matrimonio infecondo che accese la lucida pazzia di concepire da sé. Se l'elemento che determina la metafora delirante, destinata poi ad avvatarsi in “fantasie di procreazione pre-genitale”, è la mancanza di prole, sarà facile risalire a ritroso la via che lo portò a esumere il relitto dei sessi fungibili.³⁴

Galeno pensava che la “mutilazione di una metà del genere umano”, ossia, il fatto che gli stessi genitali, sporgenti nel maschio, fossero incavati nella femmina, garantisse “al meglio la riproduzione” in ossequio all'etica stoica del matrimonio: “amalgama (*krásis*) di pezzi che combacia-

no”. Poiché salvava le finalità della natura senza porre in dubbio l’inferiorità della donna, l’antropologia cristiana accolse di buon grado il suo isomorfismo anatomico. Già nel V secolo un teologo fenicio, Nemesio, trattando *Della natura dell’uomo* ricalcava la formula galenica nei termini succinti di Aristotele: “Le donne hanno tutte le parti genitali che hanno gli uomini: la sola differenza è che le hanno dentro, anziché fuori (*all’éndon kài ouk éxo*)”. La medicina araba non lo smentì. Con la sua autorità Avicenna proclamò: “Ve lo assicuro: l’organo della generazione nella donna fu creato simile a quello dell’uomo; ma questo è teso e fuoriesce; quello è ridotto e ritratto all’interno”. Il punto di sutura venne saldato a Salerno: Alfano, vescovo della città e medico della Scuola, tradusse Nemesio in latino a metà dell’XI secolo. Con lui la Chiesa adottò il canone inverso limitandone la portata alla pratica medica per non urtare i teologi scolastici: l’idolo dell’uomo a rovescio si impose agli anatomisti ben prima

che il *De usu partium* galenico fosse ristampato in latino (1490) e nell’originale greco (1525) dell’edizione aldina.³⁵ Il testimone oculare della prima dissezione di un cadavere femminile eseguita da Vesalio a Bologna (1540) sulla pubblica piazza, in una cornice spettacolare, giurò che “rovesciando lo scroto, i testicoli e il pene”, aveva visto con i propri occhi “tutti i genitali della donna”. Poco tempo dopo Falloppia confermò: “Gli organi riproduttivi dell’uomo sono presenti pure nelle donne”. Fino all’età dei Lumi nessun medico dubitò di tali autopsie. Proprio Falloppia, però, che ne contese il merito a Realdo Colombo, accordato inaudito rilievo anatomico al clitoride, inculò il germe di un sospetto che si sarebbe fatto strada: non era quella piccola escrescenza il vero *penis femininus*? Ma se lo era, come conciliarne la presenza con l’immagine galenica della matrice quale scroto rivoltato, e della vagina come prepuzio rovesciato? La questione accese un fiero dibattito che esorbitò dai circuiti accademici

e insinuò le sue volute barocche fra i manuali popolari sul buongoverno della coppia. A uso delle levatrici, questi *vademecum* vennero consultati soprattutto dagli sposi à *la page* nell'intento di risolvere con il fai-da-te i piccoli e i grandi problemi insorti fra le lenzuola del talamo.

Il *Capolavoro di Aristotele*, una miscellanea di fisiologia genitale e dietetica matrimoniale pubblicata anonima (1684), e regolarmente ristampata per due secoli a venire, si diffuse nei Paesi anglo-sassoni. A Londra lo si vendeva, ancora negli anni Trenta del Novecento, nei *sex shop* di Soho. Il suo corrispettivo in Europa fu quel *Quadro dell'amore coniugale* (1688) del normanno Nicolas Venette che, tradotto in tutte le lingue continentali (compreso il tedesco) ancora nell'Ottocento, ingaggiò avverso il *Masterpiece* una singolare tenzone sulle omologie galeniche. Respinta l'equivalenza pene-vagina per cui le donne, "benché di sesso differente, sono uomini capovolti", Venette puntò invece sul clitoride. E insistette sulla "rasso-

miglianza di funzioni" fra organo maschile e "pene ritratto" femminile, riscontrata dal collega inglese e rivolta principalmente a risolvere i casi disperati d'infertilità con adeguate stimolazioni. Dal confronto fra i testi esce un quadro manieristico di meraviglie, o di mostruosità, anatomiche non lontane dalle allucinazioni di Schreber. Nell'intento di curare la sterilità della moglie, il giudice avrebbe ben potuto possederne una copia nascosta fra le pandette.³⁶

Non è mai illimitata, né del tutto astrusa, la capacità inventiva di un uomo. Perfino i sogni, le visioni, e le chime-re di un folle obbediscono all'enigma di una qualche arca-na forma che il delirio malamente camuffa. L'enigma di Schreber è la figura anatomica *della* ermafrodita: il macchinario, l'arzigogolo barocco, del ginandro. Il primo a smontarne il congegno era stato, non casualmente, Realdo Colombo: l'anatomista che si procurò la fama (echeggiata ancora nell'*Ulysses* di Joyce) vantandosi d'aver loca-

lizzato il clitoride. Colombo negò risolutamente che gli ermafroditi fossero mostri; e li considerò “quanto di più mirabile” avesse mai visto in natura. Fra i soggetti esaminati, disse di aver visitato “un ermafrodito” nella cui zona pubica i tessuti aderendo lasciavano una “fessura (*foramen*)” simile alla vulva, benché troppo stretta per essere accessibile. *Femina erat*, asserì. Passò a ispezionare “una donna etiope con il pene non più lungo, né più spesso, del dito mignolo” e si rifiutò di asportarlo, malgrado la signora lamentasse che l’appendice “le impediva i rapporti carnali”. Riferì, quindi, di aver sezionato la salma di un’altra “che, oltre la vulva, presentava un organo virile di non eccessiva taglia”. Ne fece l’anatomia senza intaccare il principio di corrispondenza fra organi e funzioni: “Due vasi seminali si dirigono verso la matrice; e gli altri due verso il pene”.

Cinquant’anni appresso, ad attestare questa meraviglia provvide Jacques Duval, l’autore del primo trattato speci-

fico sugli ermafroditi (1612), che ritrasse una transessuale di Rouen. Entrambi incorsero nelle ire di Jean Riolan il Giovane. Medico di Luigi XIII e della madre, Maria de’ Medici, fu il galenico ultra-ortodosso che obiettò a Harvey, quando spiegò in qual modo circolava il sangue, che Galeno non poteva essersi sbagliato: era il corpo, semmai, a essere cambiato in mille anni! Bene, Riolan accusò Duval di avere imbrogliato le carte per imprimere al suo resoconto lo stigma del prodigio. Poi, lapidò Colombo: “Confonde il pene con un clitoride troppo grosso”. Proclamata l’impossibilità anatomica di creature dotate di genitali di ambo i sessi, risolse la faccenda: questionando di ermafroditi, in realtà si parla di “donne deformi” che corrono il rischio di “abusare del loro sesso” trafficando con altre.³⁷

In fondo, Colombo e Riolan concordavano: poiché la morfologia esterna dell’ermafrodito ha perlopiù aspetto muliebre, nei maschi con verga e scroto ritenuti e capezzoli

sviluppati, e nelle femmine con clitoride ipertrofico e grandi labbra rugose come la pelle scrotale, fu *la* transessuale a entrare trionfalmente nelle sale di anatomia mentre a teatro, luogo deputato di travestimenti e sdoppiamenti, debuttò l'eunuco: il cantante castrato. È così che appare Viola nella *Twelfth Night*: segretamente innamorata del duca Orsino, si presenta a lui “come il suo eunuco (*as an eunuch*)”. Non più donna fa le veci di un mezzo uomo. Si fa chiamare Cesario (il “tagliato”), ma il suo statuto sessuale è complicato dalla convenzione che nei teatri inglesi in epoca scespiriana affidava i ruoli femminili ad attori giovani. Duplice equivoco di genere, Viola è un uomo che interpreta una donna che fa la parte di un evirato. Ha un gemello che le somiglia come una goccia d'acqua e il duca lo scambia per lei. Fanciulla senza più “panni da vergine (*maiden weeds*)”, rimane il “ragazzo predisposto a recitare parti di dama”. Le basta ritrovare i vestiti per tornare qual era. Coperta dal velo, rammenta

l'antica Venere “maschio-e-femmina (*both male and female*)” lodata da Spenser: “Padre e madre; basta a sé; genera e concepisce senza bisogno d'altri”. Accade all'eunuco di suscitare, com'è giusto, le attenzioni di Olivia. Ma, a quel punto, è il ginandro a entrare in crisi d'identità:

Sono il suo uomo (*I am the man*), ma se è così, povera donna, farebbe meglio a innamorarsi di un sogno (*love a dream*).³⁸

Un serio indizio rivela che il sogno, come in Schreber, è ancora quello *della* ermafrodita. Fra le fonti della *Twelfth Night*, indubbio peso ebbe la commedia in idioma senese *Gl'Ingannati*, più volte andata in scena nei teatri londinesi, e sicuramente nota a Shakespeare in traduzione francese: *Les abuséz* (1549). Il traduttore, Charles Estienne, stampatore della illustre famiglia degli editori Stephanus

e soprattutto famoso notomista galenico, dovette rimanere colpito dal meccanismo comico di rotazione sessuale che confermava il suo intuito medico: “Rovesciate l’utero asportato e troverete i testicoli sporgenti; la qual cosa dice che la matrice ha l’aspetto di scroto”. Dunque, il termine *eunuco* sarebbe tecnicamente esatto: Viola è una *castrata*. Ma Shakespeare usa il vocabolo per *una* transessuale. Forse volutamente, complica la faccenda sfruttando al meglio l’ambigua mascherata tra attore e personaggio. Di lì a poco, Ben Jonson (che ne sapeva una più del diavolo) rimetterà a posto le cose: tra i servi di Volpone ci sono Castrone, *an eunuch*, e Androgino: *a hermaphrodite*. Personaggi differenti, date le rispettive potenzialità amatorie. Beffardamente parodiando la metempsicosi pitagorica o alludendo alle mute di Tiresia, Androgino è un’anima (non troppo in pena) reincarnata nel corpo che “può assaporare il piacere di ciascuno dei sessi (*the delight of each sex canst vary*)”. Non solo in ossequio alla grammati-

ca, poiché è un ginandro, le spetta il pronome personale *she*.³⁹

Medici e filosofi dei Lumi tentarono invano di sbarazzarsene. Liquidato l’ermafroditismo come “una chimera”, l’*Encyclopédie* torna sul “sistema ingegnoso” di Galeno nella sezione antropologica della voce “Donna”. Steso dall’abate Mallet in polemica con Louis Daubenton, collaboratore di Buffon, e fra gli artefici del *Cabinet du Roi*, il primo nucleo del Museo di Scienze naturali a Parigi, il lemma sfida quella “falsa aria di verosimiglianza” assunta dalla dottrina dell’analogia anatomica dei sessi convalidata dai feti amorfi (ancora Schreber!) a cui pensava Daubenton che li aveva sistemati di persona in ampolle al *Cabinet*. Secondo Mallet, il naturalista fraintendeva Galeno. La differenza uomo-donna non dipende solo dalla matrice: “Galeno non crede affatto che ai maschi difetti”. Anzi. Se la rivolta con le ovaie per formare lo scroto, egli finisce per far “spuntare il pene da un prolasso della vagina,

invece di cercarne l'omologo nel clitoride". Deliziosa ironia d'abate settecentesco. Mallet non scherza, però. La reliquia lo seduce sul serio. E finalmente lo dice: l'icona galenica è "questione intimamente legata a quella degli ermafroditi". Più precisamente, *alla* ermafrodita: "Si sa di molte donne mutate in uomini le cui metamorfosi sono seriamente attestate".⁴⁰

Del resto, Diderot salvò in sogno (*Il sogno di d'Alembert*) l'*esprit de système* della donna fallica. Il sesso del feto è dubbio. E ci si può sbagliare: "La parte che dà occasione all'errore si affloscia nel feto femmina man mano che la borsa interna si estende". Quella parte, però, "non si cancella mai e conserva la sua prima forma in piccolo": ha il glande, il prepuzio; "è un membro virile in miniatura". E decresce via via che "i testicoli, gettati fuori dalla borsa che li racchiudeva", si dispongono il primo a destra e l'altro a sinistra della "matrice o scroto rovesciato". Tuttavia, la "sede della voluttà" è unica. Ed è, forse, vero: *la*

femme n'est que le monstre de l'homme. O l'uomo il mostro della donna.⁴¹

Pubblicato solo nel 1830, il testo diderotiano, a metà fra operetta morale e pezzo di teatro, influenzò senza dubbio *Sarrasine*: il racconto di Balzac che, uscito quell'anno stesso, rivisita il relitto della transessuale entro una riflessione sul rapporto fra le arti (specialmente, musica e scultura) cogliendo nell'idolo ermafrodita forse la sola possibilità mimetica dell'assoluto. Il debito contratto dallo scrittore col *philosophe* (che compare di persona nella novella) non sta soltanto nel puntuale riferimento ad artisti e a opere (tra questi, tale Jacques Sarrasin), di cui Diderot si era occupato in uno dei suoi saggi estetici, ma soprattutto nel *rêve*: l'aura sognante che, agitando il fantasma della donna *mostro dell'uomo*, pervade la cronaca della perniciosa passione dello scultore Sarrasine, in viaggio in Italia, per *la Zambinella*, un cantore castrato che, nella Roma del papa re, egli scambia a sua disgrazia per la

donna (dunque, per la statua) ideale.

Con il tipico procedimento del *flash-back*, Zambinella compare, vecchio incartapecorito, pietrificata mummia, all'inizio del *conte* fra i lugubri cortinaggi di un salotto parigino in tutta l'anfibia irresolutezza del proprio sesso quando l'amante-artefice è già morto per lei da lunga pezza. L'intera storia (in realtà, intreccio di due racconti) si dipana a ritroso in "una di quelle profonde visioni fantastiche (*une de ces rêveries profondes*)" che rendono artista e simulacro un incrocio incarnato, ma fossile, della allucinata perfezione bisessuale: "La scultura, infatti, folle d'amore per la musica, riesce a modellare nel corpo del cantante una statua". E perciò, il totem della ermafrodita anticipa il suo adoratore: "Prima ancora che il racconto introduca lo scultore, la sua opera lo precede, viva e morta a metà". Silenzioso feticcio, "la sua carne è scomparsa tra la pelle e le ossa, le sue forme sono vetrificate".

Segnalata da Bataille quale opera chiave della modernità,

la novella di Balzac non poteva non prestarsi a una lettura psico-analitica che ravvisa in S/Z (*Sarrasine-Zambinella*) la forma-limite dell'ermafrodita dove, alla stabilità manchevole della scultura, fa da contrappunto la mobilità totale della musica: "La voce è diffusione" e "passa per la pelle"; cancella i confini dei corpi; "detiene un potere di allucinazione" per cui la creatura che non è realmente donna, né vero uomo, congiunge in sé i sessi in una icona speculare che, per simmetria e inversione, raffigura uno stampo compiuto dell'inclusione. Come la ninfa che nel mito ovidiano ingloba Ermafrodito, così Zambinella è "ambi in ella": la castrazione che l'ha resa eunuco è simile al trucco di scena della Viola-Cesario scespiriana e richiama il delirio del giudice Schreber. Dal momento che esclude la facoltà genitale, ma lascia intatta ogni altra capacità sessuale, essa non è una *castrazione* in senso freudiano, ma la *restauratione* dell'unità infra-sessuata nella macchina sterile, celibe, del ginandro. L'idolo che non è

donna e non è uomo, ed è entrambi, “non incarna la mancanza, ma il pieno”. Detto meglio: incarna “il pieno” della bisessualità, “più la mancanza” dei due sessi separati.⁴²

Balzac adopera per Zambinella, la scultura morta maschio-femmina in cui si è dissolto il canto incorporeo, pre-sessuato, che aveva ammaliato Sarrasine, i pronomi personali *lui/lei*. Significa che la vera castrazione, il taglio originale, è coinciso con la sezione dei sessi. E che il vano affanno dell’artista nel fissare in figura femmina la melodia ultrasessuata del castrato assume d’improvviso su di sé il travaglio millenario dei miti plastici *della* ermafrodita, la cui esegesi traspare in Freud viziata dall’insistenza sull’ossessione feticistica della donna fallica. Non tanto Pigmalione: poiché Sarrasine non fallisce alla maniera di Frenhofer e, di fatto, una sorta di capolavoro sconosciuto lo crea davvero. Non tanto Pigmalione, dunque, ma Orfeo e Narciso. Favole della compiutezza universale, cosmica e muliebre della musica, che la virile scultura non sa tra-

sporre se non nel relitto di un’eco ossificata, *risuonano* in sottofondo nella vicenda dello statuario che, come Narciso, imprime su di sé il simulacro dell’altra. O, come Orfeo, vi rinuncia perché non c’è scalpello che intagli l’armonia. Sì, Sarrasine è “Narciso scultore”. Lo è perché non sa donde proviene la pienezza del canto che travolge ogni barriera fisica. E perché nel francese di Balzac la voce “feticcio” (*la fétiche*) è declinata al femminile: quasi che il corpo della donna sia predisposto a sdoppiarsi, duplicarsi e geminarsi: fantasma affettivo, idolo genitale o erotica pupazza.⁴³

GIUSEPPE TESTA – Nato in Sicilia, ad Acireale, dove vive. Diplomato in discipline umanistiche alla Scuola Normale Superiore di Pisa, è editorialista e inviato speciale del quotidiano “La Sicilia” di Catania. Oltre che di alcuni saggi su riviste specializzate, è autore per i tipi di Sellerio di un volume sulle metafore botaniche del corpo femminile, *La donna di fiori. Eros, botanica, alchimia*, pubblicato nel 2011 e giunto alla terza ristampa.

NOTE

- ¹ A. Paré, *Storie memorabili di alcune donne che si sono trasformate in uomini*, in Id., *Mostri e prodigi*, trad. it. Roma 1996, p. 54; Agostino, *De civitate Dei*, XVI. 8, 2.
- ² T. Bartholin, *Institutiones anatomicae* (1641), Leida 1645², vol. I, pp. 142-151; H. Bellmer, *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*, in "Minotaure", VI (1934), pp. 30-31; T. Laqueur, *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, trad. it. Roma-Bari 1992, pp. 120-122.
- ³ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 378-379; 385-386; 373-375; J. Lacan, *La significazione del fallo*, in *Scritti*, 1-2, trad. it. Torino 1974, vol. II, pp. 682-693.
- ⁴ P. Mabile, *Miroirs*, in "Minotaure", XI (1938), pp. 11-18; Id., *Le Miroir du merveilleux* (1940), Parigi 1962, pp. 24-33; Id., *Initiation à la connaissance de l'homme*, Parigi 1949, p. 159; J. Lacan, *La significazione...*, cit. p. 685; Id., *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti...*, cit., trad. it., vol. II, pp. 527-579, 551. Su Ermafrodito nella statuaria ellenistica si veda M. Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique* (1958), Parigi 1992², pp. 83-103.
- ⁵ O. Kokoschka - H. Spielmann, *Oskar Kokoschka. Briefe*, 1-4, Düsseldorf 1984-1988, vol. I (1905-1919), p. 306; M. Praz, *La bambola di Kokoschka* (1947), in *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano 1972, pp. 530-532; S. Freud, *Un bambino viene picchiato (Contributo alla conoscenza dell'origine delle perversioni sessuali)*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, 1-12, trad. it. Torino 1967-1980, vol. IX, 1977, pp. 61-63; Id., *Analisi terminabile e interminabile*, in *Opere...*, cit., vol. XI, 1979, p. 534; Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere...*, cit., vol. IV, 1970, p. 457. Sull' "altra vita" del galenismo fra Otto e Novecento, O. Temkin, *Galenism. Rise and Decline of a Medical Philosophy*, Ithaca (New York State) 1973, pp. 170-192.
- ⁶ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere...*, cit., vol. VI, 1974, pp. 219-220; 277-279, trad. it., a cura di C. Musatti, *Avvertenza editoriale*; *Ibid.*, pp. 209-212; R. Reitler, *Eine anatomisch-künstlerische Fehlleistung Leonardos da Vinci*, in "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse", IV (1917), p. 205; Leonardo da Vinci, *Quaderni di anatomia*, Windsor Royal Library Manuscripts, Fol. 19097v, in K. D. Keele - C. Pedretti, *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, trad. it. Firenze 1980-1985, vol. I, 35r; J. Péladan, *De*

l'Androgyne. Théorie plastique, Parigi 1910, pp. 42; 70-71; 51-52; 99; M. Praz, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze 1976⁵, p. 258; M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Torino 1979, p. 354. Per tutto ciò che concerne la "incomprensione" di Freud dell'arte a lui contemporanea (espressionismo e surrealismo), E. H. Gombrich, *Freud e l'arte*, in Id., *Freud e la psicologia dell'arte*, trad. it. Torino 1967, pp. 11-40.

7.E. Zolla, *L'Androgino alchemico*, in A. Faivre - A. Tristan, *Androgino*, trad. it. Genova 1991, pp. 182- 196; K. D. Keele, *Leonardo da Vinci's Elements of Science of Man*, London-New York 1983, pp. 243-246; A. G. Morris, *On the Sexual Intercourse Drawings of Leonardo da Vinci*, in "South African Medical Journal", LXIX 1986, pp. 510-513.

8.L. Bottoni, *Leonardo e l'Androgino. L'eros transessuale nella cultura, nella pittura e nel teatro del Rinascimento*, Milano 2002, pp. 45-80; Leonardo da Vinci, *Quaderni di anatomia...*, cit., Fol. 19115r; in K. D. Keele - C. Pedretti, *Corpus degli studi...*, cit., vol. I, 114v; D. Laurenza, *Leonardo. L'anatomia*, Firenze 2009, pp. 83-167; S. L. Gilman, *Leonardo sees Himself: Reading Leonardo's First Represent-*

tation of Human Sexuality, in "Social Research", LIV/1 (1987), pp. 149-171.

9.D. Laurenza, *Leonardo...*, cit., p. 85; Leonardo da Vinci, *Quaderni di anatomia...*, cit., Foll. 19097r; 12603v; in K. D. Keele - C. Pedretti, *Corpus degli studi...*, cit., vol. I, 32v; 35r.

10.S. Freud, *Il disagio della civiltà*, cit., in *Opere...*, vol. X, 1978, p. 595, n.2; M. Eliade, *Mefistofele e l'androgino*, trad. it. Roma 1995² p. 91; A. Faivre - F. Tristan, *Prefazione*, in *Androgino...*, cit., pp. 7-8; C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Gli opposti psichici nell'alchimia*, in *Opere*, trad. it. Torino 1965-2007, 1-24, vol. XIV, t. 2, 1990, pp. 388-396; 411-436; 440-467. La differenza fra androgino, "syn-thèse", ed ermafrodita, "pro-thèse" dei due sessi, è elaborata in J. Libis, *Le mythe de l'androgine*, Parigi 1980, *passim*.

11.M. Praz, *La morte, la carne...*, cit., p. 215; M. Cachin, *Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgine au temps de Gustave Moreau* (1973), in J.-B. Pontalis, *Bisexualité et différence des sexes* ("Nouvelle Revue de Psychanalyse", VII, numero speciale), Parigi 1994², pp. 63-69; S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere...*, cit., vol. IX, 1977, pp. 246 n1; 242-244; 248; 227.

12.P. Fédida, *D'une essentielle dissymétrie dans la psychanalyse*, in J.-B. Pontalis, *Bisexualité et différence...*, cit., pp. 236-249; M. Del-

court, *Hermaphrodite...*, cit., p. 68. Sull'androgino in letteratura, quale efebo dai tratti effeminati, si veda F. Monneyron, *L'imaginaire androgyne d'H. Balzac à V. Woolf*, Parigi 1986, pp. 295-336.

13.S. Freud, *Al di là...*, cit., 6, in *Opere...*, cit., vol. IX, 1977, pp. 244-245; M. Vallette-Eymery, *Monsieur Vénus* (1884), Parigi 1977, p. 111.

14.Empedocle, *Sulla natura*, fr. 62 (60, 61), in H. Diels - W. Kranz, *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, trad. it. Roma-Bari 1979, 1999⁶, pp. 392-393; Gregorio di Nissa, *De virginitate*, cap. XIII, in PG, XLVI, 377-380; Luca, 20. 35-36. Sulla origine orfica del mito platonico dell'androgino filtrata da Empedocle, si può leggere J. Bollack, *Empédocle*, 1-3, Parigi 1965-1969, vol. I, pp. 191-207; vol. III/2, pp. 417-434; D. O' Brien, *Empedocles' Cosmic Cycle*, Cambridge 1969, pp. 205-208, 227-229.

15.S. Freud, *Il motivo della scelta degli scrigni*, in *Opere...*, cit., vol. VII, 1975, pp. 209-216-218; Id., *Al di là...*, cit., 5, 6, in *Opere...*, cit., vol. IX, 1977, pp. 235-246.

16.Macrobio, *Saturnali*, vol. III. 8, 2; Servio, *In Vergilii Aeneidos libros XII commentarii*; in G. Thilo - H. Hagen, *M. Servius Onoratus. In Vergilii carmina commentarii*, Lipsia 1881, *In Aen.. II*, 632; Ovidio, *Metamorfosi*, vol. IV, 290-291; J. Libis, *L'Androgino e il Notturmo*, in A. Faivre - F. Tristan, *Androgino...*, cit., pp. 11-32, 27; J. Staro-

binski, *Canova et les dieux absents (1789), La réconciliation avec l'ombre*, in Id., *Les emblèmes de la Raison* (1973), Parigi 1979², pp. 105-113, 109, 122-141, 137; P. Fédida, *L'absence*, Parigi 1978, p. 71; B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. Milano, 2011¹⁷, pp. 280-282; Apuleio, *Metamorfosi*, V. 11, 6; VI. 24, 4; V. 17, 3; VI. 21, 2.

17.Platone, *Simposio*, 179d-e; 186c-187c; 192d-e.

18.Euripide, *Alceste*, 357-362; Isocrate, *Orazioni*, XI, 7-8. Del lieto fine dell'anabasi di Orfeo, legato all'orfismo, parlò per primo C. M. Bowra, *Orphaeus and Eurydice*; in *Classical Quarterly*, XLVI (1952), pp. 113-126. Un compendio delle fonti antiche su cui si basa il dibattito sulla questione si trova in U. Curi, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Milano 1997, pp. 98-102, nn. 29-30.

19.Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 57-58-57a; Virgilio, *Georgiche*, IV, 519-522; 458; 488-491; 497-500; Conone, *Storie*; in Jacoby, *FGrHist*, 26, f. 45; G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, trad. it. Milano 2008, p. 21; M. Heidegger, *Essere e Tempo* (1953), trad. it. Torino 1969², p. 88; M. Bettini, *Il ritratto dell'amante* (1992), Torino 2008², pp. 167-178, 169; 175.

20.F. Boehm, *Homosexualität und Ödipuskomplex*, in "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse", XII (1926), pp. 66-79; O. Fenichel,

Die symbolische Gleichung Mädchen=Phallus; Ibid., XXII (1936), pp. 299-314; Ovidio, *Metamorfosi*, X, pp. 48-49; 37.

21 V. Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco. Con un saggio sull'interpretazione musicale* (1983), Milano 2005², p. 10; V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, trad. it. Milano 2006, pp. 62-66, 65; Virgilio, *Georgiche*, IV, 478-479; 555-556; 321-322.

22. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1969), trad. it. Milano 1993², p. 161; S. Freud, *Feticismo*, in *Opere...*, cit., vol. X, 1978, pp. 487-497, 492; Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 64-65.

23. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. Torino 1967, pp. 147-151; H de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, trad. it. Milano 2002, pp. 130-133; V. I. Stoichita, *L'effetto...*, cit., pp. 16-17; 249 n12; Ovidio, *Metamorfosi*, X, 345-346, 83-85. Su Orfeo e Pigmalione, si veda S. Viarre, *Pygmalion et Orphée chez Ovide*, in "Revue des études latines", XLVI (1968), pp. 235-247.

24. Conone, *Storie*, in Jacoby, *FGrHist*, 26, f. 24; Ovidio, *Metamorfosi*, III, pp. 353-355; S. Freud, *Tre saggi...*, cit., in *Opere...*, cit., vol. IV, n1, 1970, p. 460;

25. N. R. Comley, *From Narcissus to Tiresias: T. S. Eliot's Use of Metamorphosis*, in *The Modern Language Review*, LXXIV/2 (1979), pp.

281-286; T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922), III, pp. 218-220, in *Collected Poems (1909-1962)*, London 1963, p. 71; Ovidio, *Metamorfosi*, III, pp. 349-350, 407, 342-348; Sofocle, *Edipo Re*, pp. 300-301; Dante, *Paradiso*, III, 20.

26. Ovidio, *Metamorfosi*, III, pp. 399, 418-419; S. Freud, *Feticismo...*, cit., in *Opere...*, cit., vol. X, 1978, p.491; Olimpiodoro, *In Platonis Phaedrum*, 67c; Proclo, *Commentarium in Platonis Timaeum*, 33b, in G. Colli, *La sapienza greca*, 1-3 (1977-1980), vol. I, Milano 1995², p. 251; O. Kern, *Orfici. Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern*, trad. it. Milano 2011, pp. 253, 255; Clemente Alessandrino, *Cohortatio ad gentes (Protrepticus ad Hellenos)*, II, 5, in PG, VIII, 80; Nonno, *Dionisiache*, VI, pp. 172-174. Sui nessi fra Narciso e Dioniso, in specie nella lettura neo-platonica del mito, P. Hadot, *Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin*, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XIII, *Narcisses*, Parigi 1976, pp. 82-108.

27. P. Fédida, *L'absence...*, cit., p. 53; G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Torino 2011⁴, pp. 41, 52, 174; J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, trad. it. Torino 2003, p. 108; Artemidoro di Daldis, *Onirocritica*, II, 7.

28. O. Flournoy, *Entre Narcisse et Œdipe: une image-écran ou un souvenir-écran?*, in *Narcisses...*, cit. pp. 281-292, 287; Pausania, *Periegesi della Grecia*, IX. 31, 7-8.

29. T. Mann, *Wälsungenblut* (1906), in "Sämtliche Erzählungen", Francoforte sul Meno 1963, p. 311; M. Delcourt, *Hermaphrodite...*, cit., p. 10. Sui nessi fra lo stato gemellare, il doppio e la pulsione erotica in Narciso si veda F. Frontisi-Ducroux, *Du simple au double*, in "Revue d'esthétique", I-II, *Les Deux*, Parigi 1980, pp. 111-130. Per una esegesi antropologico-strutturale del racconto sulle «immagini gemelle», M. Bettini, *Il ritratto...*, cit., pp. 113-130.

30. R. Musil, *L'uomo senza qualità* (1996), trad. it. Torino 2005³, vol. II, pp. 1590-1592; 967; 1020; 1234; 1227; 862; 1068; 1291; 1388; vol. I, 779; 776; 786; vol. II, 1020; 1026; vol. I, 781; Plutarco, *Iside e Osiride*, pp. 12, 1; 19, 3; 18, 2-3, in *Moralia*, 356a; 358f; 358b (ed. Loeb), 1-16, Cambridge (Massachusetts) 1927-1980, vol. V, 1936, pp. 34-35; 48-49; 46-47. Sui rapporti di Musil con la psicoanalisi, e sulle sue fonti mitologiche, si veda L. L. Titcher, *The Concept of the Hermaphrodite. Agathe and Ulrich in the Musil's Novel Der Mann ohne Eigenschaften*, in "German Life and Letters", XXIII/2 (1970), pp. 160-168; A. Aurnhammer, *L'Androgyne dans L'Homme sans qualités*, in "L'Arc", XIV(1978), pp. 35-40.

31. Freud, *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità*, in *Opere...*, cit., vol. V, 1972, pp. 389-395; J. Gallagher, *Vision and Inversion in Nightwood*, in "Modern Fiction Studies", XLVII/2 (2001), pp. 279-305; T. L. Taylor, *Women, Writing and Fetishism 1890-1950: Female Cross-Gendering*, Oxford 2003, pp. 57-148.

32.D. P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, trad. it. Milano 1974, pp. 73; 24n1; 167; 193; 298; 56; 248; 465; 56 430; 395. S. Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente*, *Poscritto*, in *Opere...*, cit., trad. it., vol. VI, 1974, pp. 372; 404; 406; 381; 386; 363; I. U. Tarchetti, *Uno spirito in un lampone* (1869), in *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna 1967, vol. II, pp. 73-85; Galeno, *Utilità delle parti*, XIV. 7, in C. G. Kühn, *Galeni Opera Omnia*, Lipsia 1821-1833, (rist. anast., Hildesheim-Zürich-New York 1964-1966), vol. IV, pp. 168-169; J. Lacan, *Una questione preliminare...*, cit., p. 577; A. Adler, *Der psychische Hermaphroditismus im Leben und in der Neurose*, in "Fortschritte der Medizin", XXVIII (1910), pp. 486-493.

33. Galeno, *Utilità delle parti*, XIV. 6; in C. G. Kühn, *Galeni Opera...*, cit., t. IV, pp. 158-159; T. Laqueur, *L'identità...*, cit., pp. 21; 329-330.

34.I. McAlpine - R. A. Hunter (ed.&trans.), *D.P. Schreber. Memoirs of my Nervous Illness*, London-Cambridge (Massachusetts) 1955,

Discussion, pp. 369-411 (381); H. Bellmer, *L'anatomia dell'immagine*, trad. it. Milano 2001, p. 36.

35. Avicenna, *Canon Medicinae* (1025 ca.), Venezia 1507 (rist. anast., Hildesheim, 1998), lib. III, fen 20, tract. I, cap. 1; Nemesio di Emesa, *De natura hominis*, XXV, 115b, in PG, XL, 701; Plutarco, *Precetti coniugali*, 34, in *Moralia* 142f-143a (ed. cit.), vol. II, 1928, pp. 324-325; Galeno, *Utilità delle parti*, XIV. 6; in C. G. Kühn, *Galen Opera...*, cit., t. IV, pp. 162; 164-165.

36. *Aristotle's Masterpiece or the Secrets of Generation Displayed*, London 1684, p. 23; A. Clark, *Female Sexuality*, in D. Simonton, (The Rutledge History of) *Women in Europe since 1700*, London-New York 2006, pp. 54-92(60-61); G. Falloppia, *Observationes anatomicae*, Colonia 1562, p. 303; R. Eriksson, *Andreas Vesalius' First Public Anatomy at Bologna 1540. An Eyewitness Report by Baldasar Heselers. Together with His Notes on Matthaeus Curtius' Lectures on Anatomia Mundini*, Uppsala-Stoccolma 1959, p. 181.

38. J. Riolan le Jeune, *Discours sur les hermaphrodites*, Parigi 1614, pp. 26; 67-68; 46-52; 29; 5; R. Colombo, *De re anatomica libri XV* (1559), Parigi 1562², lib. XV, pp. 493-494; L. Daston - K. Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, trad. it. Roma 2000, pp. 170-171.

39. W. Shakespeare, *Twelfth Night* (1601), a. II, sc. 2, 25-26; a. I, sc. 4, 34; a. V, sc. 1, 249; a. I, sc. 2, 56, in J. M. Lothian - T.W. Craik, *The Arden Shakespeare. Complete Works* (3^a s. 1998), London 2001², pp. 1199; 1195; 1215; 1193; E. Spenser, *The Faerie Queene* (1590-1596), lib. IV, canto X. 41, in H. McLean - A. Lake Prescott, *Edmund Spenser's Poetry*, New York-London 1982, p. 362. Sullo stato infra-sessuato di Viola-Cesario si veda S. Orgel, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge 1996, pp. 50-57.

40. B. Jonson, *Volpone* (1606), a. I, sc. 2, 50-54, in J. Procter, *The Selected Plays of Ben Jonson*, Cambridge 1989, vol. I, p. 161; C. Estienne, *De dissectione partium corporis humani*, Parigi 1545, lib. III, p. 289.

41. D. Diderot - J. le R. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi 1751-1772, t. VIII, 1765, p. 166; t. VI, 1756, pp. 468-469.

42. D. Diderot, *Il sogno di d'Alembert*, in Id., *Opere filosofiche*, trad. it. Milano 1963, pp. 280-281.

43. M. Serres, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, trad. it. Torino 1989, pp. 68-69; 83-84; R. Barthes, *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac*, trad. it. Torino 1973, p. 103; J. Seznec, *Diderot et Sarrasine*,

in “Diderot Studies”, IV (1963), pp. 237-245 ; H. de Balzac, *Sarrasine* (1830), in I. Tournier, *Nouvelles et contes I, 1820-1832*, Parigi 2005, p. 650.

44. H. Ostermann Borowitz, *Balzac's Sarrasine: the Sculptor as Narcissus*, in *The Impact of Art on French Literature. From de Scudéry to Proust*, Newark (Delaware) 1985, pp. 117-129.