

Alessandro Baccarin

Agalmatofilia. Archeologia di un fantasma letterario



Walter Benjamin, in un saggio che è ormai divenuto un classico, definiva l'arte, nell'epoca della sua irriproducibilità tecnica, ovvero l'arte precedente la rivoluzione industriale, come quella capacità tecnica di dotare un oggetto di una potenza auratica. *L'hinc et nunc* dell'oggetto stabiliva con l'osservatore una relazione unica, che trasformava la fruizione visiva in una religiosa, magica, estetica ecc. Ciò che Benjamin non prese in considerazione, data la prospettiva generale del suo studio, era la singolarità con la quale nel mondo antico, e in modo particolare nella civiltà greco-romana, l'oggetto artistico finalizzato a riprodurre la figura umana, sia questa raffigurante una divinità, sia questa riprodotte le fattezze di un uomo o di una donna, veniva percepito dagli osservatori. Una statua o un dipinto si immaginava che portassero nel reale la persona o l'essere divino che rappresentavano. Fra oggetto materiale e oggetto rappresentato non c'era alcuna differenza. Nei templi le statue che raffiguravano dei o eroi portavano nel reale di quel luogo, e nel reale dell'osservatore, il dio, l'eroe, la dea ecc. Inoltre, per la stessa fisiologia della vista, quale era quella condivisa dalla medicina antica e dal sapere popolare, l'immagine veniva a fissarsi nell'occhio attraverso una emanazione di particelle che rendevano l'osservatore sostanzialmente permeato dall'immagine e dal suo contenuto divino o evocativo. L'osservatore assorbiva in sé l'immagine, e lo faceva in modo fisico, nel senso pieno del termine.

La potenza auratica dell'immagine nella civiltà greco-romana aveva quindi una relazione diretta con il divino, ma anche con le passioni, suscitate fisicamente dall'immagine stessa, passioni fra le quali emergeva preponderante il desiderio, il desiderio sessuale. Dobbiamo credere che la capacità dell'oggetto artistico di portare fisicamente nel mondo persone o divinità sia connaturato nel sistema di pensiero greco sin dall'epoca più arcaica. Già in Esiodo il mito di Pandora orbita attorno ad un artefatto artistico, una creazione in argilla che porta in vita un donna in carne e ossa, con tutti i disastri che, secondo il mito, questo evento avrebbe comportato per l'umanità¹. Anche nel grande ciclo mitico orbitante attorno alla guerra troiana abbiamo un esempio di questo singolare sistema di pensiero: Laodamia, la moglie di Protesilao, uno degli eroi partiti per la decennale guerra troiana, si era fatta costruire una statua (di cera o di bronzo, su questo le nostre fonti sono incerte) raffigurante il marito, statua che teneva nel letto e accanto alla quale si coricava

¹ Esiodo, *Teogonia*, 570-590.

tutte le sere². Il mito era talmente conosciuto che Euripide ne scrisse una tragedia, il *Protesilao*, purtroppo perduta.

Lo stesso Euripide riprese, anche se in modo indiretto, il tema offrendoci una tipica scena di lutto intraconiugale, nella quale il coniuge morto viene sostituito da un oggetto artistico, una statua, che ne riproduce fattezze e dimensioni. Si tratta dell'*Alcesti*, una delle tragedie euripidee più famose, dove si narra la vicenda di Admeto, a cui gli dei hanno concesso la possibilità di sopravvivere alla propria morte, a patto che qualcuno muoia al posto suo. Di fronte al diniego di tutti i suoi familiari, solo la sua giovane sposa Alcesti offre di sacrificare la vita per il suo sposo. Queste sono le parole con cui Admeto accoglie la notizia:

"Porterò per te, o donna, il lutto non un anno ma tutta la vita, disprezzando colei che mi generò, odiando mio padre, perché mi hanno amato con le parole non con i fatti. Tu al contrario mi hai salvato, dando in cambio della vita quanto c'è di più caro. ... Artefici dall'abile mano scolpiranno le tue sembianze e deporrorò la tua statua sul letto. Mi getterò su di lei e abbracciandola (peritysson) invocando il tuo nome crederò, seppur invano, di avere tra le braccia la mia cara sposa. Certo: fredda gioia (terpsin). Ma lenirà tuttavia il peso dell'anima"³.

Probabilmente qui l'accentuazione dei toni tragici portava Euripide a drammatizzare l'intera vicenda, un gusto per l'eccesso drammatico che i suoi contemporanei gli imputavano come un difetto, tanto da diventare oggetto di sberleffo nel teatro comico di un Aristofane.

Ciò che però è interessante osservare è che la consolazione dell'anima che Admeto cerca con la statua della moglie è anche una consolazione del corpo: i termini utilizzati da Euripide, come ad esempio *terpsis*, sono inequivocabilmente di tipo sessuale. Ovvero la statua è utilizzata anche per soddisfare il desiderio di un Admeto che ha fatto voto di castità, come specifica nei versi immediatamente precedenti a quelli qui riportati, e che ha deciso di rimanere vedovo e di non accogliere mai più alcuna donna in casa. D'altronde per i Greci l'amore è qualcosa di inscindibile fra desiderio o attrazione sessuale, affezione sentimentale e procreazione.

Ci troviamo di fronte a qualcosa di molto complesso e anche di molto incomprensibile per noi moderni. Una relazione, ancor più sessuale, con una statua raffigurante un coniuge defunto attiva nel nostro sistema di pensiero una declinazione del comportamento in chiave psichiatrica, che ritrova nella vasta compagine delle filie le sue chiavi di lettura, come vedremo in seguito.

Ciò che per ora è necessario sottolineare è che per il pubblico greco la presenza di un oggetto

² Ovidio, *Heroides*, XIII, 151-6, Apollodoro, *Epitoma*, III,30, Euripide, Trag. Gaec. Frag.,V, R. Kannicht vol. 2, Göttingen, 2004, n.58, pp 633-40.

³ Euripide, *Alcesti*, 348 ss.

artistico nell'intimità di una camera da letto non costituiva un dato estraneo al possibile comportamento di un uomo. Semmai era la scelta di Alcesti a suscitare il dramma, e non certo la decisione del marito di sostituire la moglie con una statua.

Che in questo caso ci si trovi di fronte ad un sistema di pensiero diffuso e dominante lo confermano una serie di notizie che le fonti a nostra disposizione ci rendono ancora fruibili e che nel loro insieme ci confermano il fatto che ci troviamo senz'altro di fronte ad un fantasma letterario, ma anche che questo fantasma trae linfa da un sistema di pensiero radicato nel sociale, talmente diffuso da rendere quel fantasma molto più reale e tangibile.

Così acquista un significato molto più pregnante un epigramma di Stratone di Sardi (II d.C.) che si lamenta della freddezza del suo amante, un ragazzo che resta indifferente ai baci del poeta:

"Che piacere, Eliodoro, nei baci, se tu non rispondi con avida bocca alla forza dei miei, ma le tue labbra chiuse mi sfiorano tranquille? Così, in casa, anche senza di te mi bacia la tua immagine di cera"⁴.

La freddezza dell'amante paragonata alla freddezza o all'inerzia della statua è un topos letterario ellenistico e poi latino, che tuttavia si innesta in un apriori che fa dell'opera d'arte un oggetto vivente, un sostituto dell'amato in quanto capace, attraverso la riproduzione artistica del reale, di suscitare e soddisfare il desiderio. Ed è per questo che non sorprende trovare a Pompei un graffito, tracciato da un'anonima mano, che confrontava la perizia sessuale della sua amante, o della prostituta appena incontrata, e il desiderio suscitato da una statua di Venere nuda:

"Non ritengo Venere fatta di marmo tanto a me propizia quanto"⁵.

I graffiti pompeiani, per loro natura, ci riortano pensieri e atteggiamenti condivisi da una fascia di popolazione varia, per lo più esponente dei ceti poveri e plebei. Ciò dimostra che il confronto fra un desiderio suscitato dal marmo e uno acceso da un corpo vivo era possibile perché ritenuto sostanzialmente omogeneo. Non sorprende allora constatare che conservare l'effigie dell'amata morta era una pratica ampiamente condivisa: un certo Allio conservava l'immagine della moglie Allia Potestas per consolarsi della sua perdita, e lo dichiarava apertamente sulla lapide affissa sulla tomba di lei⁶. Il realismo con il quale sono ritratti i defunti sui sarcofagi romani in Egitto, realizzati con la cosiddetta tecnica ad incausto, derivano proprio da questo sistema di pensiero.

⁴ *Antologia Palatina*, XII, 183, trad. it. Mario Marzi.

⁵ Antonio Varone, *Erotica Pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei*, L'Erma di Breitschneider, Roma, 1994, *Studia Archeologica* 71, p. 27.

⁶ *Carmina Latina Epigraphica* 1988, vv 44 ss, CIL, VI, 3795, vedi in proposito Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, p. 33.

L'immagine della statua di Venere e del desiderio da questa suscitato a cui fa allusione il graffito pompeiano era fra i temi più famosi della letteratura greco-latina, e costituiva un episodio di una sorta di narratologia erotica condivisa da vari generi letterari. La statua di Afrodite più famosa, da questo punto di vista, era quella scolpita da Prassitele (IV a.C.) e esposta in un sacello nell'isola di Cnido. Attorno a questa statua e alla sua vicenda dobbiamo soffermarci perchè vi troviamo tutti i tratti tipici del fantasma letterario e allo stesso tempo del sistema di pensiero antico in tema di desiderio.

La statua dell'Afrodite cnidia era la prima immagine di nudo femminile di tutta l'arte plastica greca. Sebbene il Mediterraneo antico fosse abituato ad una certa esplicitazione sessuale e al nudo femminile nelle sue rappresentazioni artistiche, come ad esempio le tavolette con scene erotiche della Mesopotomia antica o le scene di sesso esplicito dipinte sulla ceramica da simposio della Grecia arcaica, l'immagine di una dea nuda, esposta agli occhi dei fedeli e non, era qualcosa di unico, un gesto che non a caso venne percepito da subito come una sorta di affronto al divino, piuttosto che alla morale, e in qualche modo un nuovo interessamento dell'eros nella rappresentazione artistica.

Plinio il Vecchio è uno dei testimoni più informati sulla vicenda che vide interessata la statua e la sua nudità:

"Dei toreuti ne abbiamo parlato per quanto riguarda l'epoca in cui visse Prassitele, il quale divenne famoso soprattutto per le sue statue di marmo. Sono presenti sue opere ad Atene, specificatamente nel Ceramico, tuttavia la sua opera più famosa è la Venere, e posso dire che questa supera non solo tutte le sue statue, ma anche la produzione di tutti gli artisti del mondo. Ci sono persone che affrontano la traversata fino a Cnido per andarla a vedere. Egli aveva prodotto e messo in vendita allo stesso tempo due statue, di cui una raffigurata con i vestiti. Gli abitanti di Cos, che avevano commissionato l'opera, preferirono quest'ultima. Prassitele aveva fissato lo stesso prezzo per entrambe, ma quelli giudicarono austera e casta la seconda. Gli Cnidi acquistarono quella che gli abitanti di Cos avevano rifiutato e la cui fama era molto maggiore.

In seguito il re Nicomede propose agli Cnidi di acquistarla promettendo di pagare al posto loro tutte le imposte pendenti, che ammontavano ad una cifra enorme, ma quelli preferirono rifiutare, e non senza ragione. E' proprio questa statua di Prassitele infatti che ha dato la gloria a Cnido. Il tempio dove è collocata è aperto, in modo che, con lo stesso volere della dea, da qualsiasi parte la si osservi la statua è perfettamente visibile. E da qualsiasi punto la si osservi, l'ammirazione è sempre la stessa. Secondo la tradizione un uomo si innamorò di lei, e nascostosi di notte nel tempio, si unì al simulacro. Indizio di questo episodio è una macchia presente sulla statua"⁷.

7 Plinio, *Storia Naturale*, 39, 36a.

Nel racconto di Plinio è evidente come la nudità della statua costituisse un unicum e come questo particolare alimentasse una sorta di turismo erotico, nonché la fama stessa dell'isola. La storia a cui Plinio accenna al termine della sua digressione è quella del tentato rapporto sessuale fra un giovane e la statua, tentativo di cui la statua stessa portava traccia attraverso una macchia del marmo. Questo vicenda scabrosa divenne famosa in epoca ellenistica e romana e prese a circolare fra generi letterari differenti, come il dialogo filosofico o il resoconto geografico⁸. Al centro della storia vi era un giovane che, invaghitosi della statua, dopo aver corrotto le inservienti del tempio, riuscì a farsi chiudere di notte nel sacello sacro, e dopo aver tentato l'accoppiamento con il simulacro, all'alba, una volta aperte le porte del santuario, si sarebbe gettato in mare togliendosi la vita.

La statua di Afrodite non era l'unica ad aver indotto in "tentazione" qualche giovane piuttosto impressionabile. L'abile mano dello scultore ateniese aveva modellato anche un Eros nudo, quindi una statua di adolescente nudo nelle sembianze di Eros, la divinità che il mito vuole sempre accanto ad Afrodite, statua esposta in un tempio nell'isola di Paro. Di questa immagine si sarebbe innamorato un certo Alceta di Rodi⁹, che avrebbe lasciato sul marmo il suo seme, come era accaduto per la Venere a Cnido.

E' evidente che queste storie di tentati sacrilegi facevano parte di una narratologia attraverso la quale le singole compagini cittadine tentavano di rendere famosi i propri santuari, inserendoli in una sorta di circuito turistico o devozionale. Lo conferma se vogliamo la storia che circolava attorno al saggio-mago Apollonio di Tiana: questi avrebbe distolto un giovane dal suo folle amore per l'Afrodite di Cnido, proprio mentre gli abitanti dell'isola non solo alimentavano questa fantasia amorosa, ma volevano consacrarla con un matrimonio sacro fra il giovane e la statua-dea¹⁰.

Che l'unione sessuale, o comunque il desiderio, fra un maschio adulto e una statua fosse in qualche modo all'orizzonte del pensabile, sebbene in termini sacrileghi, nel mondo antico, ne abbiamo conferma da numerose testimonianze. Un cavaliere Romano, un certo Pisciculo, si era innamorato di una delle Tespiadi, ovvero una delle statue che raffiguravano le Muse, originariamente esposte nella città di Tespie e poi, dopo la conquista romana della Grecia, portate a Roma ed esposte nel tempio della Felicitas¹¹. Elagabalo, l'imperatore della dinastia dei Severi divenuto famoso per la sua intemperanza sessuale, invaghitosi dei dipinti che ritraevano nude Atalanta e Elena in un tempio da

8 Ateneo, *I dotti a banchetto*, XIII, 590-591, Pausania IX, 21,4-5; X,14,1, Clemente Alessandrino, *Protrettico*, IV,47, Luciano, *Erotes*, 15-16, Valerio Massimo, VII,2,4. L'unica fonte a riportare il nome del giovane è Tolomeo Chenno, che nella sua opera paradossografica, per noi perduta, ricordava trattarsi di un certo Kakareus di Perinto (Tzetzes, *Hitoriae*, VIII, 375-387). La vicenda, come ricorda Clemente Alessandrino, era stata narrata nella perduta opera storico-geografica di Posidonio, che probabilmente costituiva la fonte principale per tutti gli autori successive sopra elencati.

9 Plinio, *Storia Naturale*, 36,39a

10 Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, 40

11 Plinio, *Storia Naturale*, 36,39a,

Ardea, tentò di portare nella sua reggia gli affreschi sacri¹². Bruto, il famoso cesaricida, si era invaghito a tal punto di una statua di giovane da averla fatta entrare ufficialmente nella antica casata degli Iunii, a cui lui apparteneva¹³. A Delfi, nel santuario che gli abitanti di Spina sull'Adriatico avevano nell'area sacra della città greca, uno dei visitatori si innamorò di una delle statue che rappresentavano degli adolescenti e dopo essersi intrattenuto sessualmente con l'effigie avrebbe pagato l'atto come una normale transazione meretricia, tanto da lasciare una corona in metallo prezioso sulla statua¹⁴.

Insomma, l'amore fra una statua ed un uomo era qualcosa che era contemplato nel possibile, anche se problematico. Il problema risiedeva in una incapacità del soggetto di manifestare la propria *sophrosyne*, ovvero la capacità di dominare i propri desideri. E' questa incapacità di autocontrollo che conduce al sacrilegio, quest'ultimo condotto nei confronti di un'immagine sacra e all'interno di uno spazio sacro. Dopotutto l'unione sessuale fra un uomo e un dio era qualcosa che era classificabile come "contro natura": Artemidoro, nei suoi *Oneirokritika*, ovvero nel suo manuale di interpretazione dei sogni, annovera le unioni sessuali fra umani e dei propri come "contro natura", perchè fisicamente impossibili¹⁵. Chi fa un sogno di questo tipo significa che sta per morire, perchè quell'unione non può che portare la morte all'uomo. Non è un caso che il giovane sacrilego della statua di Afrodite si sia dato la morte, proprio perchè accecato nel raziocinio dalla dea stessa.

Ci troviamo allora davanti ad un terreno narratologico e letterario che però viene puntualmente confermato anche da saperi, evidentemente capaci di riflettere una visione del mondo condivisa, come può essere un sistema di interpretazione dei sogni, ma anche da testimonianze non letterarie.

La cosiddetta *Cronaca di Lindo* è una iscrizione del I secolo a.C. ritrovata a Lindo, una delle poleis dell'isola di Rodi. In questo prezioso documento alcuni importanti eruditi locali, per espressa volontà della città rodia, compilarono un attento resoconto scritto degli oggetti sacri presenti nel tempio di Atena a Lindo, nonché un catalogo degli eventi notevoli che coinvolsero il santuario nella sua secolare storia. E' nell'ambito di questa ricognizione erudita, patrocinata dagli organi statuali della città stessa e culminata nella redazione di un documento marmoreo iscritto, collocato in bella vista davanti al tempio di Atena, che abbiamo notizia di un episodio del tutto simile a quelli finora incontrati. Il testo dell'iscrizione ricorda quanto segue:

"Mentre era in carica il sacerdote di Helios Pythannas figlio di Archipolis, a Lindos un tale, che si era rinchiuso (*synkataklaiichtheis*) nel santuario, durante la notte si impiccò di nascosto ai sostegni che dal dorso

¹² Plinio, *Storia Naturale*, 35,18.

¹³ Plinio, *Storia Naturale*, 34,82.

¹⁴ Ateneo, *I dotti a banchetto*, XIII, 606a

¹⁵ Artemidoro, *Oneirokritika*, I,80,25.

della statua andavano a fissarsi nel muro"¹⁶.

Qui il verbo utilizzato dagli autori del documento è piuttosto allusivo, ma in qualche modo orbitante attorno al codice dell'omertà, tipica del mondo greco, che circondava le cose del sesso. Il termine "rinchiudersi dentro", è un verbo tecnico, significa "chiudersi in un luogo per intrattenersi sessualmente con qualcuno o qualcuna", e non a caso è lo stesso termine che utilizzava Ateneo a proposito dell'anonimo profonatore del santuario degli Spinati a Delfi. In sostanza qui si voleva ricordare che la statua della dea era stata minacciata da un gesto di *hybris*, ovvero da un sacrilego che aveva tentato di portarle violenza sessuale. E, come il topos letterario ci ha abituato ad osservare in questi casi, l'anonimo violentatore si era tolto la vita, a dimostrazione di come la passione amorosa per gli dei fosse insana e pericolosa, come sosteneva Artemidoro. In questo caso possiamo ipotizzare che la storia fosse narrata dai sacerdoti del tempio per pubblicizzare il santuario nel mondo greco. Tuttavia è ipotesi altrettanto credibile che l'episodio abbia qualcosa di reale e di storico, dato che l'attrazione e il desiderio per l'oggetto "statua", in quanto capace di suscitare passione con la sua scrupolosa riproduzione della natura, delle fattezze umane, e femminili in questo caso, era qualcosa che permaneva nell'orizzonte non solo del pensabile, ma anche del possibile, e del visibile. Dopotutto abbiamo visto che l'abitudine di riprodurre le fattezze dei propri cari perduti con statue, dipinti o modelli in cera, era una pratica abituale, anche se appannaggio di una classe abbiente che aveva i mezzi per potersi permettere simili strumenti consolatori.

L'episodio più famoso nell'antichità di rapporto, o tentato rapporto, fra un uomo e una statua era però quello che aveva visto protagonista Pigmalione. Quest'ultimo, secondo una tradizione locale, sarebbe stato un antico re di Cipro che, innamoratosi della statua di Afrodite, divinità che nell'isola godeva di un culto antichissimo e alla quale era stato dedicato un famoso santuario a Pafos, avrebbe portato la statua nella sua camera da letto, tentando di avere rapporti sessuali con lei fino a perdere il senno per la disperazione. La storia era narrata da Filostefano, un grande erudito alessandrino allievo di Callimaco, e da Posidippo, altro epigrammista e storico di epoca ellenistica, in opere storiche centrate su Cipro, a dimostrazione che questo tipo di narrativa era parte integrante di un certo folklore locale, probabilmente alimentato per scopi commerciali o di prestigio.

E' interessante osservare che questo episodio è a noi noto perché lo raccontano due autori cristiani: l'africano Arnobio di Sicca¹⁷ (seconda metà III- inizi IV d.C.) e l'egiziano Clemente Alessandrino¹⁸ (II d.C.), entrambi impegnati, come molti degli apologeti del cristianesimo più antico, a demolire

¹⁶ Cronaca di Lindos, D2 RR.5-10, in Anna Però, *La statua di Atena. Agalmatofilia nella Cronaca di Lindos*, LED, Milano, 2012, p.112.

¹⁷ Arnobio, *Contro le nazioni*, VI,22.

¹⁸ Clemente Alessandrino, *Protreptico*, 1V,57,3

miti e credenze del paganesimo. Così la storia di Pigmalione, con il suo scabroso rapporto erotico con una statua, prestava facilmente il destro a chi si rivolgeva ai pagani, ovvero alla stragrande maggioranza delle popolazioni greco-romane, per rinfacciare loro le contraddizioni e le illogicità dei loro culti. D'altronde per il sistema aniconico giudaico, di cui i Cristiani si facevano interpreti, la rappresentazione del divino era impensabile, e tantomeno che questo potesse risiedere o magari intervenire attraverso il gelo di una pietra. Per questo Teofilo, il vescovo di Alessandria alla fine del IV d.C. ed epigono di Clemente, poteva denigrare le statue pagane invocando la loro inutilità, la loro incapacità di parlare, laddove i fedeli pagani vedevano in quelle statue le divinità presenti e parlanti, magari attraverso vaticini o sogni. La nemesi avrebbe tuttavia colpito anche il ruvido cristianesimo dei padri della chiesa quando la furia iconoclasta, tra VII e VIII secolo, si sarebbe abbattuta proprio su quelle immagini sacre che nel corso dei secoli erano andate a sostituire statue e dipinti pagani nell'immaginario religioso dei popoli.

Ritornando a Pigmalione, la versione più nota di questo mito è quella che ci ha tramandato Ovidio, il più grande poeta latino e probabilmente di tutti i tempi. In pagine famose delle sue *Metamorfosi*¹⁹, il poeta di Sulmona trasforma il Pigmalione sovrano in un Pigmalione artista, il quale versa in una statua d'avorio tutte le qualità che, a suo giudizio, una donna dovrebbe avere e che, invece, osserva mancare in tutte le donne che lo circondano:

"Vedendo condurre alle donne una vita dissipata, Pigmalione, disgustata dai vizi che la natura ha fornito in abbondanza al carattere della donna, viveva celibe. Senza moglie, e a lungo rimase senza una compagna di letto. Ma un giorno scolpì con arte stupefacente dell'avorio, bianco come la neve, gli diede una bellezza che nessuna donna reale potrebbe avere, e s'innamorò del suo capolavoro. Sembra una fanciulla vera, credereste sia viva e, se non fosse che è timida, in grado di muoversi e un'arte così grande che non si vede. E' incantato, Pigmalione, e nel petto prende fuoco per un corpo non vero. Spesso accarezza la statua per capire se è di carne, oppure avorio, e non riesce a decidersi per l'avorio, [le da dei baci, gli sembra che siano ricambiati, le parla e l'abbraccia] e le sembra che le dita affondino nelle membra, lì dove tocca, e teme premendo di lasciare dei lividi negli arti. E ora la vezzeggia, ora le offre quei doni, che piacciono alle fanciulle: conchiglie, sassolini levigati, uccellini, fiori di mille colori, gigli, palle dipinte, ambra stillata dagli alberi delle Eliadi. E orna il corpo anche di vesti: le mett brillanti alle dita, le mette lunghi monili al collo, dalle orecchie pendono perle leggere, e nastri sul petto: tutto le sta bene, ma nuda non è meno bella a vedersi. La sdraia su coperte tinte di conchiglia sidonia, e la chiama compagna di letto e le adagia il collo su morbidi cuscini, dolcemente come se sentisse. Il giorno della festa di Venere era giunto (festa grande, a Cipro), e già giovenche dalle corna ricurve fasciate d'oro erano cadute, colpite al niveo collo, e l'incenso bruciava, quando Pigmalione, reso il dovuto omaggio alla dea, fermatosi davanti all'altare timidamente disse: "Se, o dèi,

19 Ovidio, *Metamorfosi*, X,246-297.

concedere tutto potete, io vorrei come moglie”, non osò dire “la fanciulla d'avorio”, ma disse “una che assomigli alla mia d'avorio”. Capisce l'aurea Venere, ch'era appunto presente alla sua festa, cosa significhi quella richiesta e, segno che il nume è propizio, una fiamma per tre volte si ravviva guizzando nell'aria. Tornato a casa, va dalla statua della sua fanciulla e piegandosi sul letto la bacia, e con le mani le accarezza il petto: l'avorio accarezzato si ammorbidisce, perdendo la durezza, cede e s'infossa sotto le dita, come la cera dell'Imetto, si fa duttile al sole e plasmata col pollice si piega assumendo le forme più varie, e più è usata più cede. Stupito e incerto se esultare o temere di fallire, più e più volte l'innamorato tasta l'oggetto del suo desiderio: è proprio di carne! Le vene pulsano alla pressione del pollice. A quel punto l'eroe di Pafo formula parole d'incontenibile gioia per dire grazie a Venere, e con la bocca preme quella bocca finalmente non falsa. La fanciulla sentì il bacio e arrossì, e levando i timidi occhi alla luce, vide ad un tempo il cielo e il suo innamorato. La dea assiste all'unione che ha propiziato. E dopo che i corni della Luna per nove volte si son fatti disco pieno, la sposa genera Pafo, di cui l'isola conserva il nome²⁰.

Lo scopo eziologico di Ovidio è quello di fornire un sostrato mitico a Pafo, la città cipriota famosa sede del santuario di Afrodite. Probabilmente questa trasformazione della figura di Pigmalione in artista si deve alla sensibilità poetica di Ovidio stesso, che rielabora un materiale mitico precedente per fornire ai suoi colti lettori una poesia dai toni delicati, anche se fortemente intrisa di richiami erotici. La statua scolpita da Pigmalione è un prezioso artefatto in avorio, ovvero una statua che poteva misurare al massimo sessanta o settanta centimetri di altezza. Queste sono le dimensioni, d'altronde, che le statue in avorio avevano nel mondo antico e che ancora oggi possiamo osservare in rari esemplari conservati.

La variazione letteraria ovidiana era possibile perché il tema dell'amore di pietra, se vogliamo utilizzare questa formula evocativa, la passione erotica per l'immagine, ancorché divina, era qualcosa che circolava nell'immaginario antico. Non sorprende allora scoprire che l'amore di uno scultore per la statua scolpita o quello di un pittore per la donna dipinta diventa un tema degno dei maestri di retorica, che componevano orazioni fittizie ad uso dei loro allievi. Ne abbiamo alcuni esempi tardi, come l'orazione di Onomarco di Andro (II d.C.)²¹ e di Alessandro Severo²² (IV d.C.).

Il tema è così tipico che, sempre in epoca tarda, viene ripreso da Aristeneto²³ per una delle sue lettere d'amore. In questa lettera immaginaria il protagonista è Filopinax, un artista che porta un nome parlante: *philo-pinax*, ovvero "amante del dipinto". L'amore corrisposto fra il pittore e la donna da lui dipinta ripercorre nella penna dello scrittore tutte le caratterizzazioni topiche che ormai questo tipo di storie, in quanto topoi letterari, avevano assunto: l'artista si rende conto di essere

20 Ovidio, *Metamorfosi*, X, 246-297.

21 Filostrato, *Vite dei sofisti*, II, 18, p. 101 Kayser.

22 Libanio, *Ethopoeiae*, 27, vol. 5, pp. 455 ss. Forster.

23 Aristeneto, *Lettere d'amore*, II, 10.

caduto in una sorta di follia, vede la ragazza dipinta come la più bella delle donne, tenta di sedurla senza che l'immagine prenda vita, tenta anche di fare l'amore con lei (homilein erotikos), ma inutilmente, e capisce che potrebbe perdere la vita per un simile amore impossibile, giungendo al suicidio. Per questo prega Afrodite di dargli una donna bella quanto quella da lui dipinta, in modo da poter accostare e confrontare il frutto dell'artificio e il frutto della natura.

Chiaramente qui Aristeneto gioca su un tema, o un fantasma, letterario consolidato. La preghiera finale rivolta ad Afrodite coincide con quella del Pigmalione ovidiano, dove è l'intervento divino a rendere possibile la metamorfosi finale.

Un ennesimo episodio letterario, questa volta in chiave comica, ci permette di capire quale era la chiave filosofica, diciamo la posta in gioco filosofica, soggiacente a questo tema e quale la trasformazione moderna di questa topica letteraria e del sistema di pensiero che la rendeva possibile.

Ateneo²⁴, tra le infinite citazioni testuali di cui si compone la sua opera, ricorda la storia di un certo Cleisofo di Selimbria, il quale avrebbe trovato un spediente piuttosto desueto per supplire alla freddezza del marmo nei suoi approcci sessuali con una statua:

"Ma voi, o filosofi, se anche, innamorandovi talvolta delle donne, arrivate a capire che il buon esito è impossibile, convincetevi che gli ardori amorosi di chi non può sperare nel successo si estinguono, come racconta Clearco. E infatti. Un toro cercò di montare la vacca di bronzo che stava presso la fonte Pirene; un cane, un colombo, un'oca maschio s'accostarono e balzarono addosso rispettivamente a una cagna, a una colomba e a un'oca femmina, ma dipinte: quando tutti loro constatarono ch'era impossibile, rinunciarono, come Cleisofo di Selimbria. Costui, innamoratosi di una statua di marmo pario, a Samo, si chiuse a chiave nel tempio convinto di potersi congiungere con questa; giacché dunque non gli fu possibile, a causa della freddezza e della resistenza opposta dal marmo, subito desistette dal suo desiderio, e avvicinato a sé quel brandello di carne con esso si congiunse. Un accenno a questo episodio si trova anche nella commedia del poeta Alessi intitolata *Il dipinto*: "E' accaduto a quanto si dice, anche a Samo/ quest'altro fatto: per una fanciulla di marmo/ si accese un tale, e si chiuse con lei nel tempio". Anche Filemone si riferisce allo stesso fatto: "Ma a Samo, una volta, del marmoreo simulacro/ un uomo s'invaghì, e arrivò a chiudersi nel tempio".

Clearco di Soli (III – IV a.C.), filosofo peripateico, chiarisce che la posta in gioco filosofica era tutta accentrata attorno alla nozione di natura. L'artificio, anche se abile, può copiare la natura, ma non sostituirla. Ci troviamo di fronte all'annosa opposizione fra tecnica a natura che già con Socrate, e poi con Platone, aveva avuto una prima sistematizzazione e che manteneva pienamente tutta una sua attualità politica per i Greci, dato che andava a problematizzare la "naturalità" di un sistema

²⁴ Ateneo, *I dotti a banchetto*, XIII,605e-606a, trad. It Maria Luisa Gambato.

politico come quello della polis e la possibile fondazione "naturale" di quel sistema di organizzazione umana e politica.

In ogni caso l'espedito di Cleisofo, di cui Alessi, un poeta della commedia di mezzo, aveva tratto spunto per una sua commedia, sembra adombrare una pratica sessuale aberrante, una sorta di sarcofilia erotica. Probabilmente nel passo di Ateneo dovremmo ipotizzare una lacuna, imputabile alla censura dell'amanuense, nella quale il "brandello di carne" veniva in qualche modo spiegato e descritto. Oppure dobbiamo ammettere una reticenza dello stesso Ateneo o della sua fonte.

Questo testo e questo episodio venne utilizzato da Moreau de Tours, un importante psichiatra francese della prima metà del XIX secolo. Nel suo trattato su *Le aberrazioni*, utilizzando un espedito comune alla sessuologia e psichiatria degli esordi, ovvero l'utilizzo di storie, miti e passi dell'antichità classica al fine di illustrare le "filie" del soggetto psichiatrico o psicologico moderno, lo psichiatra francese ricorda proprio l'episodio di Cleisofo. Tuttavia egli andava oltre il testo antico, colmando con la sua fantasia la lacuna che abbiamo osservato essere presente nel testo tradito a nostra disposizione:

"Un uomo chiamato Cleisofo si chiuse in un tempio a Samo per possedere una statua di marmo pario, di cui si era innamorato. Non avendo potuto trovare soddisfazione a causa del freddo e della durezza del marmo, uscì e poi rientrò con un pezzo di carne che applicò ai genitali della statua così da dar infine conclusione a suo proposito"²⁵.

Ciò che Moreau de Tours compie è quello che Michel Foucault avrebbe definito una disseminazione del discorso. Ovvero il discorso sessuologico e psichiatrico non solo produce la sessualità e il soggetto sessuale, in quanto "normale" o "deviante", ma fa proliferare questo discorso, lo dissemina, lo amplifica, lo alimenta, trovandovi del piacere.

Questo episodio è probabilmente il meno conosciuto di quella ampia utilizzazione della mitologia greco-romana da parte della sessuologia e della psichiatria degli esordi, e di cui il complesso edipico freudiano rappresenta il caso più conosciuto. Circa negli stessi anni Richard von Krafft-Ebing, nella sua *Psycopathia sexualis*, il testo fondativo della sessuologia del XIX secolo, nel catalogare le "filie" con un gusto tassonomico degno di un entomologo, così definiva la passione per le statue:

"In quanto atto che offende la morale pubblica, e che è, per questo motivo, punibile, la violazione delle statue – un'intera serie delle quali Moreau ha catalogato a partire dai tempi antichi fino ai moderni – può qui essere menzionata. Questi episodi sfortunatamente, spesso sono menzionati solo come aneddoti e non in modo tale da

²⁵ Moreau de Tours, *Les aberrations du sens génésique*, 1880, p 182, cit. In Danielle Gourevitch, *Quelques fantasmes érotique et perversion d'objets dans la littérature greco-romaine*, in MEFRA- Antiquité, 94, 1982 823-42.

poterne dare un giudizio più soddisfacente. Danno sempre l'impressione di essere forme patologiche – come la storia di un giovane (riferita da Luciano e da San Clemente di Alessandria) che fece uso della Venere di Prassitele per gratificare il suo desiderio; e il caso di Cleisofo, che violò la statua di una dea nel tempio di Samo, dopo aver posto un pezzo di carne su una certa parte. Nei tempi recenti, la rivista *L'educazione* del 4 marzo 1877 riferisce la storia di un giardiniere che si era innamorato della statua della Venere di Milo, e che è stato scoperto mentre tentava di avere un coito con l'opera d'arte. In ogni caso, questi casi sono in posizione eziologica con una libido intensa e anomala e con una virilità difettiva o con l'assenza di opportunità per ottenere una normale gratificazione sessuale"²⁶.

L'arruolamento di questo fantasma letterario nel vasto repertorio delle filie è l'esito moderno di una psicologizzazione del soggetto che ha avuto in Freud un momento fondamentale. Freud stesso ebbe modo di interessarsi al tema a proposito del racconto di Wilhelm Jensen *Gradiva*, racconto nel quale lo scrittore tedesco narra la vicenda di un giovane archeologo innamorato di una immagine di ragazza raffigurata in un bassorilievo pompeiano, passione che conduce il protagonista a recarsi nella città partenopea e ad incontrare proprio l'oggetto dei suoi desideri, una ragazza con le medesime fattezze e sembianze della raffigurazione antica, e che tuttavia altri non è che la figlia di un suo collega follemente innamorata di lui. E' interessante osservare che in Jansen la narrazione, come anche negli episodi antichi, termina con l'incontro, laddove l'altro si concretizza in un essere vivente, sia questa una ragazza segretamente innamorata, sia questa una donna frutto di una metamorfosi di natura divina, come nel caso del Pigmaliione ovidiano.

Sia Krafft-Ebing che Freud mancavano del termine adatto per definire quella che alla psicanalisi e alla sessuologia appariva come una filia, anche se confinata per lo più nelle nebbie creative della letteratura. La definizione di agalmotofilia, o pigmalionismo, infatti compare solo alla metà degli anni settanta nelle riviste di sessuologia²⁷, ed è solo nel 2013, con la rielaborazione del Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders meglio nota come DSM5, che l'agalmotofilia compare in forma ufficiale fra i disordini parafilici.

Scorrendo gli studi sessuologici si scopre come i casi diagnosticati e studiati dagli psichiatri siano molto rari, almeno fino alla metà degli anni settanta²⁸, e come la formulazione in termini medici dell'agalmotofilia o pygmalionismo sia dovuto per lo più all'analisi delle testimonianze letterarie, in special modo quelle antiche, tanto che l'antico fantasma letterario dell'amore di marmo sembra rivivere nelle pagine dei sessuologi una fortuna altrimenti insperata.

²⁶ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, orig. 1886, engl. Trans., London 1939, p. 525.

²⁷ A. Scobie - J.W. Taylor, *Perversions ancient and modern: agalmatophilia, the statue syndrome*, in *Journal of the history of the behavioral sciences*, 1975, XI,49-54.

²⁸ Murray White, *The Statue Syndrome: Perversion? Fantasy? Anecdote?*, in *Journal of Sex Research*, 14,4, 1978, 246-49.

Questo quadro è cambiato radicalmente negli ultimi vent'anni. Stiamo assistendo oggi, nella nostra contemporaneità, ad una nuova soglia delle relazioni erotiche che proprio nell'antico fantasma dell'amore delle statue trova una nuova forma di obliterazione dell'altro. Le nuove frontiere dell'oggettistica pornografica prevedono la realizzazione di bambole siliconiche a dimensione naturale che, attraverso l'utilizzo delle nuove tecnologie disponibili per la costruzioni di automi, in particolare attraverso l'utilizzo di scheletri di carbonio-alluminio e involucri siliconici, nonché con l'implementazione di automatismi meccanici gestiti con procedimenti digitali, propri della robotica, consentono la realizzazioni di veri robot sessuali. La *Real Doll* o la *Abyss Creations*²⁹, ad esempio, creano bambole siliconiche a grandezza quasi naturale, vere e proprie realizzazioni degne di un Prassitele o di un Pigmaliione, e che catalogare con la semplice etichetta di "oggettistica pornografica" non è solo riduttivo, ma profondamente errato. Si tratta di realizzazioni che per la capacità emulativa del corpo umano fanno impallidire le obsolete e piuttosto tristi "bambole gonfiabili" vendute nei polverosi e poco illuminati sexy shop.

Le *Sex Doll* sono divenute recentemente un fenomeno di consumo diffuso, che preannunciano una nuova dimensione delle relazioni affettive e sessuali non-umane³⁰. Le avventure erotiche o sentimentali che i consumatori di questi *automata* sessuali sono regolarmente riprodotte su *Youporn*, a dimostrazione di una compulsione autonarrativa che caratterizza oggi il soggetto. Inoltre, sempre su canali social come *Youtube*, è possibile osservare e ascoltare le confessioni biografiche dei consumatori di *Sex Doll*, intenti a descrivere il loro menage quotidiano, di tipo affettivo e sessuale, con le loro "statue viventi".

Questa trasformazione di un fantasma letterario di antica tradizione comporta una serie di passaggi e trasformazioni dei cosiddetti apriori o sistemi di pensiero che, per motivi di spazio, possiamo qui solo riassumere in una serie di riflessioni sulle discontinuità.

In primo luogo le nuove realizzazioni robotiche, anche se molto rudimentali per ora, appartengono pienamente all'epoca della riproducibilità dell'arte. Viene meno quindi quella forza auratica a cui si faceva cenno in relazione alla lettura di Benjamin. Da questo passaggio epocale ne discende che l'auraticità dell'opera d'arte costringeva il soggetto ad una relazione, anch' se autodistruttiva, con l'altro: l'hinc et nunc costringe il profanatore del tempio di Afrodite a Cnido a nascondersi nel sacello, a tentare un rapporto sessuale impossibile, ed infine a togliersi la vita. Oggi al contrario la riproduttività degli oggetti eliminano l'incontro con l'altro, che sia questo il divino o uno spazio o un umano, e da questa espansione dell'altro il soggetto rimane confinato in una produzione del sé che lo confina agli algidi algoritmi che presiedono i social network, sui quali offre la visione del sé ad un

²⁹ Meghan Laslocky, *Love in the Age of Silincone*, <https://sociorobotics.files.wordpress.com/2009/07/realdollspdf.pdf>.

³⁰ Sarah Valverde, *The Modern Sex-Doll Owner: a Descriptive Analysis*, Thesis, California State Polytechnic University, San Luis Obispo 2012.

anonimo e quantomai distante osservatore.

In tutti i casi letterari o meno di amore per le statue nel mondo antico la statua viene a sostituire una persona amata perduta, oppure è la statua stessa che viene poi sostituita da un essere vivente, come nel caso del Pigmalione di Ovidio, e come spera che accada il Philopinax di Aristeneto. Per le *Sex-Doll* abbiamo invece una totale negazione dell'altro, perchè la bambola siliconica non sostituisce un altro perduto o da venire.

Nel mondo antico la dinamica dell'amore per le statue si innesta in una sorta di profanazione del sacro, dello spazio sacro del santuario, o della sacralità stessa del dio, che vive e parla attraverso la statua. Inoltre il soggetto profanatore è trattato sia come un sacrilego, sia come un intemperante. La nozione che il suo comportamento mette in gioco è quella di *akolasia*, ovvero l'incapacità di autocontrollo, che si oppone alla *sophrosyne*, la capacità di controllarsi e di governare i propri istinti e desideri. Non a caso questa opposizione fra *akolasia* e *sophrosyne* era al centro degli insegnamenti di tutte le scuole filosofiche antiche, perché l'autogoverno del soggetto era direttamente collegato alla capacità di governo degli altri, tratto caratteristico della vita in una *polis*. Questo asse che corre dalla dimensione politica e collettiva del soggetto a quella istintuale e sessuale era stata definita da Michel Foucault come paradigma socio-sessuale. Ovvero è la posizione sociale e politica del soggetto che informa la sua dimensione sessuale. Al contrario il dispositivo di sessualità ha creato, sempre nella lettura del filosofo francese, una separazione netta fra le due dimensioni, invertendole: un soggetto si definisce in primo luogo sessualmente, attraverso il suo psichismo, attraverso la sua normalità o anormalità, e solo successivamente viene definito come soggetto politico, in quanto soggetto da governare. E' questo passaggio che leggiamo nella sessuologia del XIX secolo, dove un Pigmalione diventa una "aberrazione" e il suo comportamento una filia. Ed è ancora questo dispositivo che compare oggi in relazione all'agalmatofilia: da una parte la creazione della filia, quindi l'incasellamento del soggetto in una dimensione "sessuale", dall'altra la formazione di una produttività, o imperproduttività, di "sessualità", attraverso la pornografia e con l'emergenza delle *Sex-Doll*.

Nell'antichità la statua impersona in qualche modo un modello relazionale. La statua, per forza di cose muta e immobile, è il modello femminile di totale passività che è al centro della morale di uomini per uomini che domina il sistema degli *aphrodisia*, ovvero il sistema di pensiero che regola la vita matrimoniale e sessuale in Grecia e poi a Roma. Abbiamo numerosissime testimonianze di questo sistema di pensiero, soprattutto in ambito filosofico, come alcune opere di Plutarco, di Musonio Rufo, o come lo stesso *Economico* di Senofonte. La passività tuttavia sembra essere solo una parte del "valore" del nuovo consumo di *Sex-Doll*. Perché se la passività della figura femminile può essere un obiettivo di un'etica sessuale, come poteva esserlo il sistema degli *aphrodisia*, è

invece la passività generale dell'altro, la negazione dell'umano, per definizione tutt'altro che passivo, che sembra essere sottotraccia nella nuova frontiera della robotica sessuale.

Un'ultima considerazione. Le testimonianze antiche, come abbiamo osservato, evocano continuamente la relazione fra l'arte, la capacità dell'artista, e la natura. L'arte, nel senso di capacità di produrre, ha un ruolo sussidiario alla natura, ha uno scopo mimetico. E il compimento mimetico dell'arte avviene solo attraverso l'intervento divino, che trasforma l'oggetto inanimato in uno vivente. La tecnica oggi, per le sue implicazioni biopolitiche, e spesso tanatopolitiche, assume un ruolo distruttivo verso la natura, con la quale intrattiene un rapporto conflittuale. La grande passione degli antichi per le macchine automatiche, per gli automi, utilizzati soprattutto a scopo ludico, come attesta il trattato *Sulla costruzione di automi* di Erone (II d.C.), non sembra aver coinvolto la sfera del desiderio. Forse la grande disponibilità di schiavi ad uso anche sessuale rendeva per delle società schiavistiche, come quella greca e quella romana, inutile l'invenzione di un automa capace di soddisfare Pigmalione. Tuttavia sorge legittimo il dubbio che questa innecessità sia imputabile a qualcos'altro, forse ad una relazione con la nozione di natura e con quella di soggetto differente e polare rispetto a quella di noi moderni.