

CORPI COLONIZZATI DALL'ARTIFICIO: DALLA *FEMME FATALE* ALLA *CYBORG-WOMAN*

DOI: 10.7413/18281567008

di **Patrizia Guida**

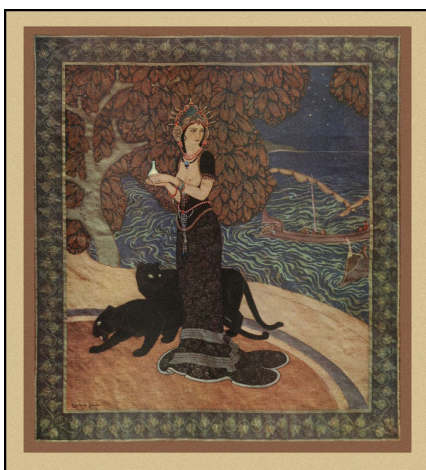
Università degli Studi del Salento

Bodies Colonized by Artifice: from the *Femme Fatale* to the *Cyborg-Woman*

Abstract

Through the analysis of some works of the XX Century Italian Literature, this paper aims to investigate the controversial relationship between artifice and the female body. From the image of the *femme fatale*, to the *cyborg-woman*, manipulation becomes the privileged means to building the post-human female identity. However, it comes to an identity that is unable to create new images and representations. Nowadays, the figure of the woman is still suspended between its erotic power and the desire of male appropriation.

Keywords: *femme fatale*, XX Century Italian Literature, Futurism, Body, Sci-Fiction, Cyborg.



La donna è proprio nel suo diritto e anzi compie una sorta di dovere quando studia di apparire magica e sovranaturale: è necessario che stupisca e incanti: idolo, deve dorarsi per essere adorata. La donna perciò deve prendere a prestito da tutte le arti e i mezzi di elevarsi al di sopra della natura per meglio soggiogare i cuori e colpire gli spiriti. Importa poco che l'astuzia e il sacrificio siano noti a tutti, se il loro successo è certo e l'effetto è sempre irresistibile¹.

¹ Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, 1981, p. 308.

L'immagine della *femme fatale*, simbolo di seduzione molto in voga nella letteratura a cavallo tra Otto e Novecento, è strettamente associata al suo essere *innaturale*, all'artificio che sottrae il corpo al sublime naturale per trasformarlo in strumento di potere, inteso sia come forma di controllo della propria fisicità sia come dominio dell'altro. L'inganno cui l'ammaliatrice ricorre – *maquillage*, *toilette* sofisticate ed esotiche – esalta, infatti, la bellezza naturale o la crea in base alla moda del momento, ma è anche strumento di una metamorfosi grazie alla quale la donna acquisisce autenticità rispetto a quello che vorrebbe essere e *non* rispetto a quello che è. Dunque, se da una parte, questo desiderio di manipolare il corpo per rappresentare un'immagine di sé che corrisponde a segreti desideri, tradisce un rapporto conflittuale con la propria fisicità; dall'altra, rivela un desiderio di dominio sul proprio corpo e sulla percezione esterna della sua metamorfizzazione. La manipolazione artificiale del corpo subisce, infatti, il condizionamento che lo sguardo dell'altro opera sulla percezione del sé, in quanto è proprio attraverso lo sguardo altrui che l'immagine interiore dell'esteriorità dell'individuo si (de)costruisce: un volto trasformato dal trucco diventa oggetto di interpretazione e, in quanto tale, oggetto di manipolazione per falsare l'interpretazione dell'osservatore esterno. La «menzogna in azione»², come Lombroso definiva il *maquillage*, ha duplice valenza: da una parte, falsa e deforma la natura per aumentare il potenziale seduttivo femminile; dall'altra, si svela come simulacro di un'identità desiderata che la donna vede riflessa negli occhi di chi la guarda. Lo sguardo dell'altro funge, infatti, da specchio alla realizzazione di un desiderio segreto di alterità che si realizza attraverso la costruzione di una maschera, con cui la *femme fatale* si propone ad uno sguardo maschile particolarmente attratto dalla bellezza artificiale. Costruita per sedurre e annientare l'uomo, l'eroina della narrativa fine-ottocentesca ribalta i ruoli della seduzione – come Narcisa di *Una peccatrice*, Eva, la ballerina del romanzo più scapigliato di Verga, Nata che porta la sua fatalità esotica in *Tigre reale*; la dannunziana Pamphila del *Poema paradisiaco*, Elena Muti nel *Piacere*, Ippolita Sanzio dotata di « un tal grado di intensità simbolica nel significare il principio del fascino femminile eterno» (*Trionfo della morte*), Foscarina nel *Fuoco*, Teresa Raffo nell'*Innocente*, Isabella Inghirami in *Forse che sì forse che no* – trasformandosi in un vampiro, sogno e incubo di ogni uomo:

² Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Roma, 1893.

Cotesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata - era boema, cosacca e parigina - e nella felina pupilla coruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti.³

Era bionda, delicata, alquanto pallida, di quel pallore diafano che lascia scorgere le vene sulle tempie e ai lati del mento come sfumature azzurrine; aveva gli occhi cerulei, grandi, a volte limpidi, quando non saettavano uno di quegli sguardi che riempiono le notti di acri sogni; aveva un sorriso che non si poteva definire - sorriso di vergine in cui lampeggiava l'immagine di un bacio. Ecco che cosa era quella donna, quale si rivelava in un baleno, fuggendovi dinanzi nella sua carrozza come una leggiadra visione, raggianti di giovinezza, di sorriso e di beltà. - In tutta la sua presenza c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio con labbra tiepide e palpitanti, che vi rendeva possibile il sognare le sue carezze, e farci su mille castelli in aria. Non era soltanto una bella donna - certe altezze non attraggono appunto perché sono inaccessibili. - L'ammirazione che ella destava assumeva la forma di un desiderio; c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa che faceva discendere la dea dal suo cocchio superbo - o piuttosto vi metteva accanto a lei, e faceva correre il vostro pensiero alle cortine della sua alcova, e ai viali più ombreggiati del suo giardino.⁴

Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce inclinazione di ali; e su dalle spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e

³ Giovanni Verga, *Tigre Reale*, Milano, Brigola, 1875, p. 17.

⁴ G. Verga, *Eva*, Milano, Mondadori, 1970, p. 5.

dalla nuca i capelli, come ravvolti in una spira, piegavano a sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate.⁵

Ella sollevò il velo, mostrò il viso nudo. Egli si volse a guardarla, con qualcosa di cavo nel petto, eh'era come l'impronta di quella nudità sempre nuova. Ella si prendeva le labbra tra i denti alternamente, inumidendole d'una stilla tratta con uno sforzo penoso dal fondo della gola. E i suoi occhi parevano aver perduta la pupilla, erano senza centro, pieni d'un tremolio chiaro di forze che scaturivano dal buio come il gorgoglio delle dure polle nel letto delle fontane; e il segno nero nell'orlo della palpebra inferiore, segnato dall'arte mattutina, persisteva netto rilevando l'inumana chiarezza delle iridi, allargando la larga orbila, appassionando la bellezza per la volontà di farsi pili acuta.⁶

Per le eroine che popolano i romanzi di questi anni l'unica forma di interazione con l'altro si realizza con comportamenti sessualmente seducenti e, dunque, attraverso un uso del corpo quale veicolo di attrazione. Tanto più il corpo è perfetto e seducente tanto più si allontana la possibilità del rifiuto; la perfezione estetica diventa, allora, un traguardo da raggiungere con l'*escamotage* dell'artificio. Idoltrate come divine incantatrici, maliarde, annientatrici consapevoli, queste icone di una femminilità inverosimile nella sua spregiudicatezza sembrano affette da un disturbo narcisistico della personalità, che si manifesta con un'abnorme richiesta di ammirazione, fantasie di potere, bellezza e un bisogno totalizzante di dominare l'altro. Un «vampiro latente» giace «celato in ogni donna assolutamente rispettabile e inibita», afferma nel 1927 William J. Fielding in un opuscolo dal titolo *Woman: The Eternal Primitive*, evidenziando «un istinto inconscio che è profondamente radicato nella mente primitiva femminile» che scatta nel momento in cui ha «l'opportunità di appagare una brama fondamentale della sua natura»⁷. Che si tratti di un'istintualità innata o di una costruzione artificiale, l'icona della *femme fatale* estremizza l'opposizione tra natura e artificio fino al rifiuto dell'essere “naturale” considerato insignificante e volgare.

⁵ G. D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 1951, p. 45.

⁶ G. D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, Milano, Treves, 1910, p. 17.

⁷ W. J. Fielding, *Woman: The Eternal Primitive*, Girard (Kansas, USA), Haldeman Julius Publications, 1927.

Nel corso del '900 queste dinamiche hanno finito per spostare il confine tra artificiale e naturale fino ad annullarlo quasi completamente, fino a sublimare la bellezza artificiale con la complicità di un'attenta operazione di *marketing* della chirurgia estetica, che già dagli anni Venti andava lentamente ma inesorabilmente consolidandosi soprattutto nel settore dello *show business*⁸. Accanto agli *escamotage* classici (il *maquillage* e l'abbigliamento) la chirurgia estetica è impiegata per enfatizzare la propria (eterna) desiderabilità in un sistema sociale esteticamente competitivo, dove le relazioni sono sempre più friabili e soggette ai modelli di una perfezione estetica irraggiungibile per vie naturali.

La donna novecentesca, diversamente dalla *femme fatale* decadente, è vittima (in)consapevole della necessità di essere eternamente giovane e sessualmente attraente e, dunque, della pressione che l'aspirazione alla perfezione estetica agisce sulla sua psiche. Malate di dismorfofobia corporea, le eroine novecentesche continuano a vedersi con occhi maschili e a considerare il corpo una proprietà su cui investire per ottenere benefici sia nelle relazioni interpersonali sia in ambito lavorativo.

La stagione dei "telefoni bianchi" segna, negli anni Trenta, l'aporia del regime fascista tra ideologia conservatrice e spinte di modernizzazione - tra la sposa esemplare e la signorina Grandifirme - che emerge dal processo di trasformazione del femminile.

La narrazione della fisicità femminile nel corso del Novecento disloca il corpo della donna sulla seduzione ma anche sui processi di consumo estetico, restituendo una figurazione plurale ma comunque involupata nella sua fruizione sociale. Il corpo femminile, nonostante tutte le

⁸ Risale al 1927 la prima rivista di chirurgia estetica fondata da Charles Miller, *Dr Charles Conrad Miller's Review of Plastic and Aesthetic Surgery*, a testimonianza del ruolo che la chirurgia estetica avrebbe avuto nei processi di assimilazione sociale e rimozione di tratti fisiognomici di diversità che costituivano motivo di discriminazione razziale (si pensi al gran numero di interventi di rinoplastica eseguiti su pazienti ebrei). L'utilizzo della chirurgia plastica per soli fini estetici interessò inizialmente il seno femminile, altro elemento di discriminazione razziale almeno secondo la classifica di H. Ploss, con interventi di mastoplastica riduttiva perché un seno piccolo era considerato ideale per la donna del nuovo millennio. Ancora negli anni '20 la chirurgia plastica fu essenzialmente ricostruttiva e si perfezionò proprio durante la prima guerra mondiale a causa dell'alto numero di soldati che riportavano ferite sfiguranti, ma già allora si aprì il dibattito sulla possibilità di utilizzare le pratiche chirurgiche a solo scopo estetico. Nel 1923 la chiacchieratissima rinoplastica della celebre attrice comica Fanny Brice segna la svolta: la mano del chirurgo non opera per ricostruire, ma per rispondere a una preoccupazione estetica. negli Usa negli anni '30-'40 del XX secolo assai più dei precedenti si coniugò con l'idea della modernità e dell'emancipazione femminile: «in un'epoca in cui si andava sviluppando un atteggiamento fiducioso verso le possibilità dell'individuo di realizzarsi attraverso il consumo di beni o servizi presenti in massa sul mercato, si è fatta strada tra le classi medie dei paesi industrializzati una concezione della trasformazione corporea come pratica edonistica e strumentale al tempo stesso: il mutamento costante del proprio aspetto divenne un'attività che costituiva una fonte di piacere in sé e portava al contempo indubbi benefici sociali» (p.51). R. Chigi, *Per piacere. Storia culturale della chirurgia estetica*, Bologna, Il Mulino, 2008. Per una storia della chirurgia estetica si cfr. anche: E. Haiken, *L'invidia di Venere. Storia della chirurgia estetica*, Bologna, Odoja, 2011.

teorizzazioni femministe degli anni '70-'80⁹, conserva l'atavica specificità del piacere *altrui*, sia esso l'uomo-amante, sia la società nel suo complesso. È ancora feticcio, pur avendo subito una parziale rivoluzione antropologica e soprattutto tecnologica, che, invece di affrancarlo dalla pressione dell'altro restituendolo all'autarchia dell'io, ha finito per trasformarlo definitivamente in un prodotto di consumo e di scambio. Lo ha alterato con le protesi, con i lifting, con i potenziamenti farmacologici.

Attraverso un corpo plastificato da ostentare per sedurre, la donna del terzo millennio si (auto)ricrea, è la Pigmaliione di se stessa non risolvendo, tuttavia, quella relazione tra corpo e mente che consente di saldare l'immagine interiore del proprio corpo con il senso di piacere, che sarà poi erotizzato nella relazione con l'altro. Da qui il senso di frustrazione e di fallimento che la perfezione estetica raggiunta con l'artificio del bisturi non riesce a colmare. Questa aporia rappresentata dalla metamorfosi corporea artificiale è molto ben rappresentata in due recentissimi romanzi: *Appena ho 18 anni mi rifaccio* (2009) e *Tutta da rifare* (2010).

Il romanzo di Cristina Sivieri Tagliabue¹⁰, giornalista professionista al suo esordio letterario, racconta di esperienze di minorenni ricorse alla chirurgia estetica e indaga le ragioni della necessità di adeguarsi a canoni di bellezza irraggiungibili, che rimandano al disagio di non riconoscersi nel proprio aspetto e nel constatare che il proprio aspetto non coincide con l'immagine della donna vincente. Nelle esperienze narrate nei venti racconti la Sivieri Tagliabue descrive il tentativo della società contemporanea di metamorfosi verso una perfezione estetica, in cui il corpo assume un valore di mercato attraverso cui ottenere amore, successo, riconoscimento sociale.

Il corpo rifatto, come il corpo delle *vamp* verghiane e dannunziane, è ancora percepito come strumento di potere, merce di scambio, anche nel romanzo di Giorgia Wurth, *Tutta da rifare*¹¹, la cui protagonista, ossessionata dalle sue insicurezze, è convinta che trasformando il suo corpo attraverso interventi di liposuzione, gluteoplastica, malaroplastica, rinoplastica, possa finalmente trovare la sua giusta collocazione nella società. La perfezione ossessivamente ricercata per adeguarsi a un modello irraggiungibile di bellezza, che coniuga la felicità e il successo nella vita a un'immagine di

⁹ Si pensi a tutti quei romanzi di matrice femminista che rappresentavano il rifiuto del maschio e la totale liberazione sessuale mediante la pratica del lesbismo.

¹⁰ Cristina Sivieri Tagliabue, *Appena ho 18 anni mi rifaccio*, Milano, Bompiani, 2009.

¹¹ Giorgia Wurth, *Tutta da rifare*, Roma, Fazi editore, 2010.

se perfetta, stereotipizza una femminilità “in cerca d’autore”. Una versione moderna della Ignota pirandelliana (*Come tu mi vuoi*), «un corpo senza nome, in attesa che qualcuno se lo prenda», alla ricerca della sua identità. Anche Laura, la bellissima protagonista di *E io mi assolvo* di Annunziata Visaggio¹², è completamente concentrata sulla cura della propria immagine, con una madre schiava della chirurgia estetica e un padre accademico assente. Soltanto l’amicizia con un gruppo di studentesse universitarie la sottrarrà al suo narcisismo.

Storia di un corpo in transito tra un sesso e l’altro e quella di *Princesa*¹³, la metamorfosi di un trans brasiliano che diventa donna grazie alla chirurgia plastica. Ormoni, iniezioni di silicone liquido, interventi chirurgici segnano il percorso di Fernando/Fernanda, fino alla consapevolezza di essere un ibrido. Nello sguardo della gente Fernando/a è «l’uomo/donna», il «maschio/femmina», «una cosa di mezzo», «non proprio una donna, ma la figura di una donna». All’interno di un sistema sociale ancora incapace di cogliere una terza via oltre alla dicotomia tra maschile e femminile, tra rappresentazione della propria identità alla violenza definitoria degli altri, la scrittura per Fernanda diventa terapia, possibilità di un mondo senza genere o *transgenere*.

Dalla vamp alla cyborg-woman il passo (non) è breve

Probabilmente è proprio il fascino della perfezione a spingere alcuni grandi pensatori a fantasticare donne artificiali¹⁴, assolutamente perfette e soprattutto congeniali all’io maschile. Persino Leopardi nella *Proposta di premi fatta dall’Accademia dei sillografi* (1824), immagina la creazione di un automa donna «conforme a quella immaginata, parte dal conte Baldassar Castiglione», che rivela l’atavico desiderio dell’uomo di possedere una *partner* perfetta:

¹² Annunziata Visaggio, *E io mi assolvo*, Gruppo Albatros Il Filo, 2010.

¹³ Fernanda Farias de Albuquerque, Maurizio Jannelli, *Princesa*, Roma, Sensibili alle Foglie, 1994.

¹⁴ Uno dei primi automi in senso moderno a essere progettato fu disegnato nel XV secolo da Leonardo Da Vinci, che realizzò una sorta di androide meccanico, una corazza con all’interno un meccanismo che la faceva muovere come se contenesse un cavaliere. Dal XVIII al XX secolo furono invece costruiti una serie eccezionale di automi, androidi e animali meccanici. Per esempio il francese Jacques de Vaucanson realizzò un musicista che riusciva a suonare con il flauto, oltre a una celebre anatra meccanica. Nel 1770 gli svizzeri Pierre Jaquet-Droz e suo figlio Henri-Louis costruirono tre bambole meccaniche, mentre nel XIX secolo i fratelli Maillardet, Jacques-Rodolphe, Henri e Jean David, realizzarono una serie di 'automi maghi' per i loro spettacoli,

Né anche l'invenzione di questa macchina dovrà parere impossibile agli uomini dei nostri tempi, quando persino che Pigmalione in tempi antichissimi ed alieni dalle scienze si poté fabbricare la sposa colle proprie mani, la quale si tiene che fosse la miglior donna che sia stata insino al presente. Assegnasi all'autore di questa macchina una medaglia d'oro in peso di cinquecento zecchini, in sulla quale sarà figurata da una faccia l'araba fenice del Metastasio posata sopra una piante di specie europea, dall'altra parte sarà scritto il nome del premiato col titolo: INVENTORE DELLE DONNE FEDELI E DELLA FELICITA' CONIUGALE.¹⁵

Leopardi immagina, dunque, una rigorosa Accademia composta da scrittori di satire che assegna il premio più consistente, una medaglia del valore di 500 zecchini, a chi è in grado di creare una donna artificiale. Il simbolismo utilizzato da Leopardi, l'araba fenice, con il riferimento ai versi di Metastasio («È la fede degli amanti / come l'araba Fenice: / che ci sia, ciascun lo dice; / dove sia, nessun lo sa. / Se tu sai dov'ha ricetto, / dove muore e torna in vita, / me l'addita, – e ti prometto / di serbar la fedeltà»), sanziona l'assunto che la fedeltà delle donne è un mito, come lo è il misterioso uccello, e difficile da trovare, in Europa quasi impossibile. Ricorriamo a Freud per spiegare le motivazioni inconscie che possono spingere a fantasie di questo genere:

Si deve intanto dire che l'uomo felice non fantastica; solo l'insoddisfatto lo fa. Sono desideri insoddisfatti le forze promotrici delle fantasie, e ogni singola fantasia è un appagamento di un desiderio, una correzione della realtà che ci lascia insoddisfatti. I desideri sono vari, secondo il sesso, il carattere e le condizioni di vita della persona che alla fantasia si abbandona; si lasciano tuttavia raggruppare senza sforzo secondo due direzioni fondamentali: o sono desideri ambiziosi, che servono ad elevare la personalità, o sono desideri erotici.

¹⁵ Giacomo Leopardi, *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, in *Operette morali*, vol. II, Bologna, Cappelli editore, 1929, pp. 131-136.

Certamente insoddisfatti del reale sono i creatori di automi e robot della narrativa fantastica di fine Ottocento. Lo è Spalanzani¹⁶, il padre-scienziato di Olimpia, bellissima e apollinea automa, protagonista femminile del racconto di Hoffman, *Der Sanderman*:

Solo ora Nataniele vide il viso meraviglioso di Olimpia. Gli occhi solamente gli parvero stranamente morti e fissi. Ma aguzzando lo sguardo attraverso il cannocchiale, gli parve che gli occhi di Olimpia si illuminassero di umidi raggi di luna. Sembrava che per la prima volta avessero la capacità di vedere; e gli sguardi fiammeggiavano sempre più vivi. Come incantato, Nataniele se ne stava alla finestra a contemplare la bellezza celestiale di Olimpia.

Nataniele rimase impietrito... aveva visto troppo bene che il volto di cera di Olimpia, pallido come la morte, non aveva occhi: al loro posto caverne buie. Era una bambola senza vita.¹⁷

Paradossalmente, l'eccesso di perfezione di Olimpia rivela a tutti il suo essere artefatto¹⁸ ma non a Nathanael, il quale si abbandona all'idealizzazione di una bambola meccanica, sedotto da un'ideale di bellezza che non trova nella realtà che lo circonda. Medesima frustrazione, ma meno latente, spinge il protagonista di *Eva futura* di Philippe-Auguste Villiers De l'Isle-Adam, romanzo apprezzato da Mallarmé, Huysmanns e Baudelaire¹⁹, che anticipa la questione etica del confine tra umano e artificiale. *Eva futura* racconta la storia di un nobile raffinato e sensibile che si innamora di

¹⁶ L'ambiguo professor Spalanzani riesce a infondere il movimento alla bambola e con questo la rende viva. Spalanzani, così citato, con una l sola nell'edizione tedesca e per tutto il racconto di Hoffmann, è il naturalista italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1799), gesuita e biologo italiano, ricordato soprattutto per aver condotto alcuni esperimenti sulla fecondazione artificiale. Nel racconto Spalanzani è il professore di fisica e chimica di origini italiane.

¹⁷ E.T.A. Hoffmann, *L'uomo di sabbia* (1815), in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, prefazione di C. Magris, traduzioni di C. Pinelli, A. Spaini e G. Vigolo, 3 voll., Einaudi, Torino 1969, I, 680.

¹⁸ “– Fammi il favore, fratello, – disse un giorno Siegmund, – di dirmi come ti può essere venuto in testa a te, che pure sei una persona intelligente di stupidirti dietro a quella faccetta di cera, a quella bambola di legno?” (I, 677)

¹⁹ In una conferenza a Bruxelles dell'11 febbraio 1890 seguente la morte di Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé definiva *Eva futura* come «l'Opera che evocherà il nome di Villiers de l'Isle-Adam». Cfr. *Il saggio iniziale di Mallarmé* (trad it.: Giorgio Agamben) in *Eva futura*, con un saggio di Stéphane Mallarmé, Milano, Bompiani, 1966, p. XVIII. Angelo Mainardi (a cura di). “Villiers de l'Isle-Adam – Un'Eva elettrica per un Adamo misogino. *Eva futura*” in *Humour Nero – Itinerari*, Manduria, 2005. L'ideale della moglie perfetta ha ispirato anche il romanzo di Ira Levin, *The Stepford Wives*, 1972, dal quale sono stati tratti due film: *La fabbrica delle mogli* (1975) e *La donna perfetta* (2004).

una donna fisicamente perfetta ma intellettualmente inadeguata. Lo scienziato Thomas Alva Edison decide di aiutare il giovane lord Ewald realizzando un ginoide identico alla donna amata ma dotata di intelletto e spirito non comuni, da sostituire a quella reale. L'automa dal nome emblematico di Hadaly, che in arabo significa "ideale", incarna il desiderio dell'uomo di dare la vita ma anche l'oggetto del desiderio (erotico), l'essere da plasmare e da possedere attraverso un atto prometeico che conferisce al ginoide lo spirito a lui conforme. Inoltre, Hadaly sarà sempre giovane e perfetta perché

«la carne appassisce e invecchia, questo invece è un composto di sostanze squisite, chimicamente elaborate in modo da confondere la presunzione della natura [...] Questa copia [...] seppellirà l'originale e non cesserà mai di apparire viva e giovane. Sarà distrutta da un fulmine prima di invecchiare» (p. 70).

«l'Andreide non conosce né la vita né la malattia né la morte. È al di sopra di tutte le imperfezioni e di tutte le schiavitù! Conserva in sé la bellezza del sogno» (p.187).

L'automa Hadaly incarna in sé il mito della creazione offrendo al suo costruttore infinite possibilità di realizzare la femminilità perfetta, virtuosa, il cui agire predeterminato non delude mai:

‘Chi sono’ mi domandi? Il mio essere quaggiù, per te almeno, dipende soltanto dalla tua libera volontà. Dammi tu l'essere, afferma a te stesso che io sono, fortificami di te stesso. E subito sarò tutta animata ai tuoi occhi, dal grado di realtà di cui mi avrà pervasa la tua buona volontà creatrice. Come donna, sarò per te soltanto quello che tu mi crederai [...] Se dubiti del mio essere io sono perduta, e questo significa egualmente che tu perdi la creatura ideale che ti sarebbe bastato evocare in me (p.113).

Ewald realizza il sogno di Frenhofer, entrambi alla ricerca dell'Ideale assoluto. Dice il pittore di Balzac:

non mi è stato dato sino ad ora d'incontrare una donna irreprensibile, un corpo i cui contorni siano di una bellezza perfetta, e il cui incarnato... ma dove mai vive, disse interrompendosi, questa introvabile Venere degli antichi, così spesso cercata, e della quale incontriamo a mala pena qualche sparsa beltà? Oh! per vedere un momento, una sola volta, la natura divina, completa, infine l'ideale, dare tutta la mia fortuna, ma andrei a cercarti nel limbo, o bellezza celeste! Come Orfeo, discenderei all'inferno dell'arte per ricondurne la vita.

Fenhofer nella creazione di un ideale irraggiungibile – attraverso il suo dipinto – si sente «padre, amante, Dio».

Ma prima del francese Villiers anche l'italianissimo Nievo fu affascinato dall'ideale di perfezione femminile. Ne *La storia filosofica dei secoli futuri* (1860), compaiono «omuncoli», «uomini di seconda mano» o «esseri ausiliari» prodotti di «una rivoluzione scientifica che operò nel consorzio umano il maggior cambiamento che sia mai stato operato»²⁰. Gli automi nieviani sono concepiti come uomini *potenziati* in grado di lavorare senza sosta: «con dieci di queste macchine noi diventeremo tanti Rothschild», dice Gionata. Nievo, dunque, non è attratto dalla sfida prometeica e misogina di Hoffman e di Villiers, ma dal potenziale espresso dagli automi come macchine di produzione potenziate. Polemico nei confronti di un sistema socio-economico fondato esclusivamente sul profitto e sulla produttività, egli immagina accanto alla «macchina umana artificiale», che simbolicamente viene chiamata Adamo, le «donnucole», gli automi donne in grado di procreare:

Gli economisti furono assai spaventati di questa innovazione che minacciava il genere umano di sterilità procurando un surrogato alla donna. Per cui il figlio di Gilles fu tenuto d'occhio fin che visse, perché non potesse comunicare altrui quella pericolosissima scoperta.

²⁰ I. Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri*, Roma, Mancosu, 1993, p. 72.

Il pericolo rappresentato dalle «donnucole» quali sostitute delle donne vere avrebbe, secondo Nievo, minacciato il genere umano di sterilità, ovvero di aridità sentimentale visto che la procreazione sarebbe stata comunque garantita artificialmente. Affidare la continuità della specie alle «donnucole» costituisce un rischio in quanto comporta uno sconvolgimento sociale dei ruoli di genere, strettamente correlati al potere della procreazione/sessualità, a livello biologico, culturale e simbolico. D'altra parte, l'idea di un «surrogato alla donna» svela il desiderio tutto maschile di privare la donna della magia della procreazione, del suo essere onnipotente in quanto creatrice di vita, della sua superiorità nei confronti del sesso maschile:

L'odio dell'uomo contro la donna c'è sempre stato. L'uomo infatti ha sempre invidiato alla donna la gravidanza, che è l'atto creativo per eccellenza. Non è vero che esiste l'invidia del pene, al contrario esiste, fortissima, l'invidia dell'utero. Insomma gli uomini come classe dominante avrebbero già fatto fuori le donne se non "servissero" per la sessualità. L'arte, che è soprattutto maschile, altro non è che un surrogato del parto, dell'atto creativo per eccellenza.²¹

La potenza creatrice del corpo femminile ha affascinato ma anche dominato l'uomo, che ha reagito affermando una gerarchia sociale che si basa fundamentalmente sulla superiorità del maschile sul femminile, che svolge un ruolo secondario. Le post-femministe o cyber-femministe, come Donna Haraway e Martine Rothblatt, considerano le pratiche riproduttivi artificiali come un'opportunità per le donne di sottrarsi alla tirannia della maternità²². Ma il concetto non è nuovissimo. Già nel 1949, Simone de Beauvoir scrive:

Con la fecondazione artificiale si compie l'evoluzione che permetterà all'umanità di dominare la funzione riproduttrice. Questi cambiamenti hanno per la donna in particolare un'immensa importanza; (...) si libera così dalla natura, conquista il

²¹ Tama Starr, *In her Master's Voice*, London, Penguin Books, 1991

²² Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Cornell University Press, Ithaca, London 1986; Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995; Lynda I.A. Birke, *Tomorrow's Child: Reproductive Technologies in the 1990s*, Virago Press, London 1990

dominio del proprio corpo. Sottratta in grandissima parte alla schiavitù della riproduzione, può assumere il compito economico che le viene offerto e che le garantirà la conquista completa della propria persona.²³

Legati a funzioni strettamente sessuali sono gli automi marinetiani di *La donna è mobile*²⁴, il sig. Matrimonio e la sig.ra Famiglia, che assistono alle prodezze erotiche del sig. Riccardo Marinetti, ingegnere, costruttore di automi elettrici. Prescindendo dal messaggio provocatorio, è interessante notare la presenza dei due automi umanoidi che, grazie a un commutatore elettrico, è capace di russare, tossire, ecc. In questo caso si assiste a una sorta di umanizzazione degli automi, che hanno la funzione di preservare con la loro presenza inquietante la passione dei due coniugi:

(indicando i due fantocci) ecco tutto ciò che esiste fuori dal nostro amore, ecco i simboli di tutta l'orribile realtà: dovere, denaro, virtù, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sangue, leggi sociali... e che so altro!..²⁵

Lo stesso Marinetti chiarisce la funzione dei due fantocci sulla scena in un articolo pubblicato su «Il Resto del Carlino» del 20 gennaio 1914, affermando che la signora Famiglia «dovrebbe simboleggiare tutto quello che è basso, volgare e perfino ruffianesco nei doveri di una madre che sorveglia delle ragazze da marito», ella rappresenta, dunque, l'ipocrisia borghese nei confronti della sessualità (femminile). L'anno seguente Marinetti teorizza, in un saggio dal titolo *L'uomo moltiplicato ed il regno della macchina*, le problematiche etiche legate all'interazione uomo-macchina ipotizzando un uomo “potenziato” dall'interazione con la macchina:

Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto

²³ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2002

²⁴ dramma rappresentato a Torino nel gennaio 1909. *Poupée electiques* fu tradotto molti anni dopo con il titolo *Elettricità sessuale* (1920).

²⁵ F.T. Marinetti, *Teatro*, Roma, Vito Bianco editore, 1960, vol. II, p. 446.

indovinato dagli spiriti più lucidi. Certo è che ammettendo l'ipotesi trasformistica di Lamarck, si deve riconoscere che noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica. Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali.

Nell'immaginario marinettiano si fa strada, dunque, l'idea di un uomo-robot, privato della capacità di sentimento e, di conseguenza, adatto al combattimento, eternamente giovane, immune all'amore romantico e all'eros, ridotto a «semplice funzione corporale, come il bere e il mangiare»:

L'immenso amore romantico è ridotto così unicamente alla conservazione della specie, e l'attrito delle epidermidi è finalmente liberato da ogni mistero stuzzicante, da ogni pepe appetitoso e da ogni vanità dongiovannesca: semplice funzione corporale, come il bere e il mangiare.

L'uomo moltiplicato che noi sogniamo, non conoscerà la tragedia della vecchiaia! Ma bisogna, per questo, che i giovani maschi contemporanei, finalmente nauseati dei libri erotici e del duplice alcool sentimentale e lussurioso, essendo finalmente immunizzati contro la malattia dell'amore, imparino metodicamente a distruggere in sé tutti i dolori del cuore, lacerando quotidianamente i loro affetti e distraendo infinitamente il loro sesso con contatti femminili rapidi e disinvolti.

Sono racconti che polemizzano contro il progresso tecnologico e il rischio di disumanizzazione che questo porta con sé e non è causale che le trame e le atmosfere dei racconti fantastici «si svolgono in un clima spaventoso e si concludono quasi inevitabilmente con un avvenimento sinistro che provoca la morte, la sparizione o la dannazione dell'eroe, Dopo di che l'ordine del mondo riacquista i suoi diritti»²⁶.

²⁶ Roger Caillos *Dalla fiaba alla fantascienza*, Napoli, Theoria, 1985.

La stessa atmosfera cupa e un luttuoso epilogo segnano il racconto fantastico di Buzzati, *Il grande ritratto* del 1960. Sono anni in cui la progressiva ibridazione con componenti artificiali²⁷ è oggetto di esperimenti letterari soprattutto da parte di scrittori americani, che hanno dato vita a una letteratura fantascientifica molto più solida di quella italiana maggiormente orientata alla scrittura di denuncia sociale e/o di introspezione psicologica²⁸. A partire dagli anni Cinquanta, il romanzo italiano, di impianto realistico-psicologico, lascia spazi ridotti alla componente fantastica che, quando è presente, è spesso collegata alla satira politica e sociale. Si tratta comunque di «contributi occasionali», come Primo Levi con *Storie naturali*, Guido Morselli con *Dissipatio H.G.*, Bacchelli e Soldati, Italo Calvino delle *Cosmicomiche* e *Ti con Zero*, Corrado Alvaro con l'incompiuto *Belmoro*, Flajano con *Un marziano a Roma*, autori affascinati dalla dimensione del futuribile. Pochi autori italiani, tuttavia, si occupano di *cyborg*. Quando è presente, il tema dell'interazione uomo-macchina, il *cyborg*, è rappresentato come entità problematica, luogo in cui natura e tecnologia convivono, ma anche come strumento di critica nei confronti della società post-capitalista.

Il sogno di una donna artificiale da plasmare, a distanza di un secolo dai prometeici scienziati di Leopardi e di Nievo, anima anche l'inquietante professor Endriade di Buzzati, creatore di un super-computer che reincarna l'anima, i desideri e la libido di una donna morta. Tema del breve romanzo è l'ossessione amorosa dello scienziato che dà alla sua creatura elettronica la personalità della moglie adultera per imprigionarne la natura sensuale. Sottomessa a una fisicità negata ma presente nei suoi ricordi, Laura si ribella e provoca la sua stessa distruzione preferendo la sua demolizione alla consapevolezza di non essere più libera e padrona del suo corpo e della sua indipendenza:

Non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità
del creato, io sono l'inferno, io sono la donna e non sono la donna...sono io, una

²⁷ Ma già l'anno prima, il poeta Fedele Azari aveva pubblicato *Per una Società di Protezione delle Macchine* (1925) in cui sosteneva che la vita umana in futuro avrebbe acquistato un senso nuovo grazie all'intelligenza e alla sensibilità artificiali. Anche la cinematografia italiana di questi anni si occupa di automi. È del 1921 *L'uomo meccanico*, film (comico) incentrato su un *robot* telecomandato, che ispirò il noto Ballo Meccanico futurista di Paladini e Pannaggi del 2 giugno 1922 tenutosi presso la Casa d'arte Bragaglia a Roma; nel 1924, Luigi Magni dirige *La bambola vivente*, che racconta la storia di uno scienziato che realizza un robot al quale dà le sembianze della figlia. Quando il robot viene rubato dal laboratorio, la figlia si sostituisce al robot e finge di essere la bambola vivente per non deludere il padre.

²⁸ Non consideriamo interventi di artificializzazione del corpo come introduzione di *pace maker*, protesi chirurgiche, lenti a contatto, unghie e ciglia, impianti di capelli, chirurgia ricostruttiva ed estetica, tatuaggi e piercing, che hanno lo scopo di migliorare il corpo e non soltanto ripristinare le funzionalità perse.

donna fatta di cemento inchiavardata alla montagna, che non ha faccia, non ha spalle, non ha seni, non ha nulla...non c'è nell'universo un solo essere che possa fare l'amore con me.²⁹ (1)

Non è casuale che l'autore abbia voluto collegare il riaffiorare dei ricordi della vita precedente di Laura a un episodio apparentemente banale, il contatto con una donna nuda. La nudità della donna riporta alla mente di Laura la condizione di privazione di qualsiasi piacere legato alla corporeità, all'avere un corpo che percepisce le sensazioni che la mente rielabora traendone piacere. Ma l'amore è, qui, connesso al desiderio misogino di possedere l'altro completamente, manipolandone l'indole naturale per renderla compatibile ai propri desideri.

Al racconto fantastico vengono, dunque, attribuite funzioni umanizzanti. I protagonisti dei racconti di Gilda Musa ne sono un esempio. Max, un *homo artificialis* nato in vitro, programmato cromosomicamente per essere gentile e onesto³⁰, deve essere tenuto segreto per scongiurare il rischio che lo Stato lo utilizzi come prototipo di un guerriero androide. Qualche anno dopo, nel 1978, Gilda Musa pubblica un *juvenile*, *Marinella super*, che narra il rapimento di una bambina da parte di una organizzazione criminale. Il padre di Marinella, ingegner De Gromo, progettista informatico, ha creato una bambina artificiale identica alla figlia, che si sostituirà a bambina e farà catturare i sequestratori. Il romanzo della Musa presenta, diversamente dalla narrativa *cyber*, un automa in grado di provare sentimenti umani ("Sua figlia rifiutava che la cyber fosse chiamata *cyber*, perché quella *cyber* si era comportata e si comportava quasi umanamente"³¹), e con la sua perfezione fa da contraltare alla meschinità dell'uomo. La *cyber*-bambina è l'alter ego di Marinella che oppone un fermo rifiuto alla decisione paterna di smontare l'automa e ricrearne un altro con gli stessi pezzi: «La terrò con me - disse Marinella, con impeto. - Sarà l'amica della mia bambina, se ne avrò una. Dirò a mia figlia: "Vedi? Così ero quando avevo otto anni". - E indicava Marinella Seconda»³². In *Marinella super*, la Musa si affida al fantascientifico per interpretare «la misteriosa complessità della realtà in movimento, che segue e spesso anticipa i mutamenti del mondo

²⁹ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.

³⁰ Gilda Musa, *Max*, 1972.

³¹ Gilda Musa, *Marinella super*, SEI, Torino, 1978, p.177.

³² *Ibidem*, p.159.

scoprendo e analizzando i ‘segni’ del nostro tempo»³³. L’integrazione tra umano e artificiale è colta dalla scrittrice nella sua dimensione umanizzante che consente alla *cyber* Marinella di umanizzare chi le sta intorno: «È generosa, buona e gentile - confermò Gilberta. - Queste sono doti morali. Se io un giorno dovessi avere una figlia, la vorrei simile a lei»³⁴. La Musa trasferisce una visione romantica dell’automa, un umanoide con potenzialità positive, che riscatta l’uomo, si identifica con lui fino a diventare il suo alter ego.

La donna-cyborg di Ammaniti, in *Ferro*³⁵, è una bellissima ragazza «È una ragazza bellissima. Con il naso all’insù. Con gli zigomi alti. Con due laghetti di montagna al posto degli occhi. Con i capelli biondi raccolti sopra la testa. Con due labbroni morbidi morbidi», la quale, in seguito a un incidente, «al posto delle braccia e delle gambe ha delle protesi di metallo. Grossi ingranaggi di cromo vanadio. Lunghe stecche di fibra di carbonio. Microchip. Un terminator. Un cyborg. Ma questa è tutta tecnologia tedesca. Quelli, dico indicandole degli ammortizzatori che ha al posto dei polpacci, sono dei Porche, li ho montati sulla mia Croma. Vanno alla grande!» Nel breve racconto, Piera è condannata all’isolamento totale in virtù della sua menomazione e l’incontro-amplesso con Mario è irrealisticamente rappresentato come matrice di un innamoramento fulmineo che spinge i due giovani alla fuga. Ammaniti recupera il *topos* dell’androide innamorato spesso presente nella narrativa fantascientifica (americana), desacralizzandolo con la presenza dell’antifurto installato dal padre di Piera nel corpo della figlia, che viene disinnescato da Mario con un telecomando. Anche in questo racconto, umano e artificiale si sovrappongono e il confine tra natura e tecnologia sbiadisce fino a scomparire. Piera conserva la capacità di provare sentimenti umani pur essendo solo parzialmente umana, un ammasso di ferro in un corpo mutilato.

Ariel, la protagonista di *Stuff-movie* di Nicoletta Vallorani³⁶, è un’ex-attrice di film porno per conto di una società di produzione, la MultiD, la quale lascia che il suo corpo venga potenziato con introduzione di protesi per svolgere con più efficienza il suo lavoro:

³³ Gilda Musa, *Esperienza personale*, in “La Collina” n.3, 1982, Ed Nord, Milano, p. 95.

³⁴ Gilda Musa, *Marinella super*, cit., p. 159.

³⁵ Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996

³⁶ AA. VV., *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, a cura di Valerio Evangelisti e Giuseppe Lippi, Milano, Mondadori, 1997

La faccenda diventava interattiva. Non era una cosa complicata, all'inizio. Faticosa, questo sì, perché ti trovavi a dover gestire contemporaneamente, in un'allucinazione consensuale divisa, fino a cinquantadue utenti (...) Accettai senza problemi di farmi trapiantare gli occhi: l'avevo sempre sognato questo sguardo azzurro e irreale. Intanto i miei capelli erano stato decolorati, le sopracciglia depilate permanentemente e le ciglia sostituite da lunghe protesi scure, molto fascinoso, dicono. [...] Ero già virtualmente morta almeno cento volte. Mi avevano rifatto di tutto, risagomando pelle e muscoli ma lasciando intatto il dolore (...) Alla fine, è solo una questione di mercato. Se sei abbastanza richiesta, dopo lo snuff ti rifanno, ricompongono i pezzi, aggiungono qualche optional e ti rimettono in circolazione.

L'omicidio di Miranda, una bambina-collega, scatena la rivolta di Ariel, che decide di vendicare la morte dell'amica, uccidendo i dirigenti della MultiD con giochi sessuali estremi grazie a un ennesimo potenziamento del suo corpo, questa volta equipaggiato per uccidere. Ariel è una bambina-cyborg, costruita e ricostruita più volte per adattarsi alle esigenze del suo pubblico ma è anche una macchina che uccide con le sue «zanne azzurre, deliziose, efficienti». Il dolore di Ariel che trova soluzione solo nella vendetta omicida è la conseguenza di un abuso della tecnologia sulla natura umana: «La natura si vendica così completamente del dominio che esercitiamo su di essa: senza saperlo, siamo le principali vittime di noi stessi, dal momento che ci squartiamo vivi».

Anche la voce narrante del romanzo *Acqua* di Tiziano Scarpa³⁷ è un *cyborg*, una donna-macchina capace di sentimenti ancora umani. Quando il suo fidanzato la lascia, infatti, il disorientamento le impedisce di concentrarsi e svolgere il suo lavoro in modo efficiente. La protagonista è una fonte di energia che riempie di acqua una piscina dove si allenano un gruppo di atlete. Dopo l'ultimo *black-out*, la ragazza rapisce il fidanzato, lo ammanetta ai tubi dello scaldabagno e gli mostra una sua copia fotostatica, disidratata e conservata sottovuoto. È un regalo di Tom, ancora innamorato, che si era fatto riprodurre da una fotocopiatrice 3D in figurine che, una volta immerse nell'acqua, «eseguono lo stato d'animo nel quale si trovava l'originale quando è stato riprodotto». La ragazza pensa di rivivere un amplesso con Tom-figurina ma, anche in questo caso, la tecnologia in grado di

³⁷ Tiziano Scarpa, *Amore*, Torino, Einaudi, 1998

replicare l'umano e i suoi sentimenti – le figurine di Tom assumono i sentimenti di Tom – ha il sopravvento sull'umano e uccide la ragazza:

Sono nuda davanti alla vasca (...) Tom mugugna sotto il bavero. Dagli occhi della copia trabocca amore. La accarezzo. La copia prende il coltello dal bordo della vasca e me lo pianta nella pancia. (...) Faccio in tempo a vedere le mie viscere che si rovesciano fuori dalla pancia e cadono in acqua dentro la vasca.

Scarpa esplora la crisi dei sentimenti e i fantasmi del sesso mescolandoli in una dimensione post-umana che, tuttavia, conserva molte delle ossessioni degli umani, compresa l'elaborazione del lutto, dell'abbandono e dell'esperienza di morte che la perdita dell'amato provoca.

Nell'immaginario autoriale femminile sembra che l'automa-donna sia collegata all'idea del cyborg come donna potenziata, che protegge l'umanità da sé stessa, al punto da diventare modello per le giovani generazioni, come Marinella e Ariel. Non sembra casuale che la donna-macchina immaginata da una mente maschile sia una proiezione dei desideri inconsci del suo creatore, spesso legati a frustrazioni sessuali e a una visione misogina della femminilità e della sessualità³⁸.

³⁸ Né è arbitrario un collegamento con la rappresentazione nostalgica di una femminilità dolcemente sottomessa di alcune riviste maschili come «Maxim», «Fhm-For Him Magazine», «Loaded», «GQ» o la francese «Entre Vous» e della recentissima letteratura sadomaso soprattutto di matrice americana.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.