



Enthymema XXXIV 2023

Automati e pigmalioni nell'immaginario romantico. Il perturbante e le ambivalenze

Emanuela Piga Bruni

Universitas Mercatorum

Abstract – Questo studio è dedicato alla rappresentazione degli automi nel Romanticismo, con particolare attenzione ai concetti di 'perturbante' e 'ambivalenza'. La riflessione include i temi dello specchio, dell'immagine ideale del sé (*Ideal-Ich*) e della figura femminile, in una prospettiva che tiene conto delle tracce del mito pigmalionico e del mito prometeico nell'immaginario romantico. Il primo paragrafo ripercorre sommariamente le forme dell'automa nel tempo a partire dall'età classica; seguono un breve inquadramento delle categorie storico-filosofiche dominanti nel Romanticismo, l'identificazione del fantastico come modo letterario e l'analisi comparata di due casi studio: *L'uomo della sabbia* (1816) di E.T.A. Hoffmann e *L'Ève future* (1886) di August Villiers de L'Isle-Adam. Il confronto mira a illuminare le costanti e le varianti dei significati incarnati dall'automa in due opere che coprono un arco che va dalla fase di ascesa del Romanticismo con Hoffmann, alla sua tarda espressione con Villiers.

Parole chiave – Automa; Perturbante; Mito pigmalionico; E.T.A Hoffmann; Auguste Villiers de L'Isle-Adam.

Title – *Automata and Pygmalsions in the Romantic Imagery: Uncanny and Ambivalence*

Abstract – This study tackles the representation of automata in Romanticism, with a specific focus on the concepts of uncanny and ambivalence. The reflection includes the themes of the mirror, the ideal image of the self (*Ideal Ich*), and the female figure, from a perspective that takes into consideration traces of the Pygmalion and Promethean myths in the Romantic imagery. The first paragraph traces an overview of the forms of the automaton over time, starting from the classical age; it is followed by a brief framing of the dominant historical and philosophical categories in Romanticism, the identification of the Fantastic as a literary mode and the comparative analysis of two case studies: E.T.A. Hoffmann's *Der Sandmann* (1816) and August Villiers de L'Isle-Adam's *L'Ève future* (1886). The comparison aims at highlighting constants and variants in the meanings embodied by the automaton in two works covering a time span that goes from the ascent of Romanticism with Hoffmann to its later expression with Villiers.

Keywords – Automa; Uncanny; Pygmalionic Myth; E.T.A Hoffmann; Auguste Villiers de L'Isle-Adam.

Piga Bruni, Emanuela. "Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico. Il perturbante e le ambivalenze". *Enthymema*, n. XXXIV, 2023, pp. 89-120.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/21650>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico. Il perturbante e le ambivalenze

Emanuela Piga Bruni
Universitas Mercatorum

1. Forme dell'automa nel tempo

La creatura artificiale è una figura costante dell'immaginario dalle epoche premoderne alla contemporaneità. Nella tradizione antica questa figura compare in forme diverse, ma accomunate dall'essere creazioni progettate a imitazione di esseri viventi e contenenti in sé l'origine del proprio movimento. Nella mitologia e nella letteratura antica compaiono diversi personaggi creati dalla materia inanimata, come Talos, il gigante di bronzo forgiato da Efesto (o Dedalo, secondo le versioni) per difendere Creta. Una variante significativa risiede nelle statue vivificate da dei o semidei, come la Pandora di cui racconta Esiodo nelle *Opere e i giorni* (secc. VIII-VII a.C.), o la "fanciulla d'avorio" scolpita da Pigmalione nelle *Metamorfosi* di Ovidio (X; 3.8 D.C.).

Dalla tarda antichità si inserisce in questi racconti l'artificio magico, che acquista progressivamente una maggior rilevanza nel Medioevo, insieme alla comparsa delle leggendarie "teste parlanti", attribuite a sapienti come Alberto Magno, Giorgio Grossatesta e Ruggero Bacone. Nel Cinquecento, l'artificio magico si mescola con i principi proto-scientifici dell'alchimia, alcuni dei quali esposti nel trattato *Sulla generazione delle cose naturali* (1538) di Paracelso. Da queste contaminazioni prende forma la figura dell'*homunculus*, un essere artificiale frutto di conoscenze magiche e alchemiche, e che tornerà nella modernità con Goethe nella creatura di Wagner, assistente del dottor Faust.

Nell'ambito di antiche leggende appartenenti alla mitologia ebraica compare la figura del Golem, un gigante artificiale d'argilla privo di capacità intellettive, vivificato attraverso pratiche esoteriche. Il termine compare per la prima volta nei *Salmi* a indicare una sorta di embrione umano, e in seguito nella tradizione talmudica e nella Cabala medievale. Questa figura si ripresenta nella seconda metà del Cinquecento attraverso il racconto della creazione del rabbino Judah Bezabel, nella forma di una creatura fatta di terra e vivificata con l'inserimento nella bocca di un foglio di carta recante una formula magica. Una riscrittura moderna della leggenda è offerta da Gustave Meyrink nel suo romanzo *Il Golem*, uscito a puntate tra il 1913 e il 1914, e ambientato nel ghetto ebraico di Praga, a cui è seguito l'adattamento cinematografico *Der Golem* diretto da Henrik Galeen e da Paul Wegener del 1915. Come ha osservato Antonio Caronia,

Homunculus o *Golem*, l'uomo artificiale rinascimentale testimonia dell'orgoglioso progetto di ripetere la creazione divina e dell'inevitabile ribellione della creatura verso il creatore. Ma si presenta anche come primo, sfuggente nucleo di riflessione su un processo di "artificializzazione della natura" che accompagnerà tutto lo sviluppo della società industriale e la revisione dell'immaginario collettivo a essa collegata. (23)

Grande fortuna nell'immaginario ha avuto la figura dell'automa (ant. *autòmato*, dal gr. *automatos*, «che pensa da sé»; lat. tardo *automatum*). Se nella sua accezione più ampia indica ogni tipo di macchina automatica, nel senso più ristretto è riferito a «ogni macchina o creazione artificiale che imita i movimenti, azioni e/o suoni di esseri viventi, uomini o animali» (Federici 200).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

Secondo la tradizione, il primo automa dell'Antichità è una colomba meccanica in grado di volare, realizzata da Archita di Taranto e risalente al IV secolo a.C. Nell'*Iliade* compaiono i tripodi semoventi, gli automi di servizio creati da Efesto (XVIII, 372-77). I principi e le tecniche di costruzione degli automi meccanici vengono esposti dal matematico Erone Alessandrino nel I sec. d. C. nei suoi trattati *Pneumatica*, *Meccanica* e *Automata*.

Nel Rinascimento l'automa è un oggetto che suscita meraviglia, un prodigioso risultato di magia naturale che implica la manipolazione delle forze occulte del mondo; ne scrivono filosofi ermetici come John Dee, e Cornelius Agrippa nel *De Occulta Philosophia* (1533). Nel corso del XVII secolo, con la rivoluzione scientifica e il razionalismo filosofico, le credenze magiche perdono via via terreno: negli scritti di Cartesio, Leibniz o Robert Boyle, l'automa condensa l'immagine di universo ben ordinato e, da oggetto di meraviglia e magia naturale proprio di una visione panteista, diviene emblema del cosmo meccanicistico (Kang). Nel 1637, Cartesio postula il dualismo tra *res cogitans* e *res extensa*, lo schema binario sul quale si fonda l'Umanesimo occidentale.¹ In diversi passi delle sue opere, Cartesio avanza la visione degli animali come semplici automi, dai quali l'*homo sapiens* si differenzerebbe per la presenza dell'anima, che il filosofo localizza nella ghiandola pineale.

Sulla scorta di una visione del mondo meccanicistica che connota il pensiero europeo a partire dalla seconda metà del Seicento, il Settecento vede la diffusione di una vera e propria attrazione per gli automi, che si presentano all'attenzione del discorso pubblico con la creazione e l'esibizione di diversi esemplari, celebrati come meraviglie della scienza, della ragione e dell'ingegno umano. La costruzione dei nuovi meccanismi a orologeria costituisce la base per la creazione di meccanismi più sofisticati, e sollecita il pubblico a riflettere sui modi in cui la tecnologia può orientare il futuro. Con i loro ingranaggi straordinari e la meccanica di precisione, i creatori di automi del Secolo dei Lumi mirano a riprodurre in modo raffinato e mimetico i movimenti umani. Questa manifestazione culturale è espressione di una concezione della scienza moderna che vede il corpo umano come una macchina, e come tale osservabile, sezionabile, riproducibile. L'automa diviene l'emblema centrale delle visioni dell'epoca sulla natura del mondo, dello Stato e del Corpo; lo dimostra il ruolo importante che l'idea di *macchina semovente* ricopre negli scritti filosofici, scientifici, politici e medici del periodo (Federici; Kang; Tressch; Demson). Il materialismo seicentesco e settecentesco, nella sua accezione naturalistica, mira a ricreare su basi razionalistiche la solidarietà di uomo e natura, inglobando in questa i prodotti delle attività umane. Il compito della tecnica è di utilizzare e disciplinare le forze esistenti in natura. Da una prospettiva materialista, Julian Offray de La Mettrie, nel suo saggio *L'Homme machine* (1747), presenta gli esseri umani come essenzialmente "automi organici", le cui percezioni, così come il pensiero e il comportamento, derivano da cause dalla natura essenzialmente chimica e meccanica. Per queste ragioni quell'epoca è considerata da alcuni «l'età d'oro dell'automa» (Kang 9). A titolo di esempio mi limito qui a indicare tre dei casi più celebri.

¹ Nel Novecento, in *The Concept of Mind (Il concetto di mente)* Gilbert Ryle critica il dualismo cartesiano e la ricorrente distinzione tra eventi fisici e mentali, condensata nell'immagine dello «spettro dentro alla macchina». Per Ryle le operazioni della mente non sono distinte da quelle del corpo e non è necessario ricorrere a entità come l'anima o la mente astratta per spiegare i comportamenti umani. Arthur Koestler, in *The Ghost in the Machine*, il cui titolo si riallaccia a questa espressione (1967), riprende le idee di Ryle ma allo stesso tempo critica la corrente del behaviorismo, che rifiuta il concetto di mente e mette al suo posto una «catena di riflessi condizionati» (19). Come ha osservato Simona Micali in *Creature* (2022), la fantascienza prende in prestito dalla filosofia la suggestiva formula *ghost in the machine*, ed evidenzia «la più importante delle difficoltà concettuali inerenti alla nostra idea di intelligenza artificiale, cioè il dualismo tra macchina e intelligenza: la soggettività dell'essere artificiale è infatti percepita come qualcosa di "altro" rispetto alla macchina, è una entità che si associa alla macchina ma è distinta da essa, è nella macchina» (95).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

In Francia, Jacques de Vaucanson (1709–1782), dopo avere inventato il primo telaio automatico, tra il 1733 e il 1738 progettò tre automi: il flautista, il tamburino e, il più famoso, il *canard digérateur* (l'anatra digeritrice), esposto per la prima volta nel 1744 al Palais Royal, e di cui si può ancora vedere una replica al Museo degli automi di Grenoble. Il successo delle opere di Vaucanson rappresenta sul piano artistico e intellettuale il culmine di quell'età dell'oro degli automi, iniziata nel 1637 con la pubblicazione del *Discorso sul metodo* di Cartesio e terminata nel 1748 con *L'uomo macchina* di La Mettrie. Il primo volume dell'*Encyclopédie* di Diderot del 1751 contiene le voci 'automa' e 'androide', dedicate alla descrizione dei tre automi di Vaucanson. In Svizzera, nel 1744, si conclude la realizzazione di tre celebri opere di Pierre Jacquet-Droz che, insieme al figlio Henri-Louis, era un'autorità nell'ambito dell'orologeria di precisione. Oltre alla produzione di raffinati orologi a pendolo, ai Jacquet-Droz è dovuta la creazione di un famoso trittico di automi: *La pianista*, *Il disegnatore* e *Lo scrittore*, oggi conservati nel Musée d'Art et d'Histoire di Neuchâtel. L'ultimo esempio, e probabilmente il più celebre, è in realtà quello di un raggiero. L'inventore Wolfgang von Kempelen (1734–1804), nato a Pozsony (l'attuale Bratislava), nella primavera del 1770, alla corte di Maria Teresa a Vienna, presenta il "Turco giocatore di scacchi", un automa la cui stupefacente innovazione è la capacità di prendere decisioni. È posizionato dietro una scacchiera, vestito con abbigliamento orientale e con una pipa nella mano destra, sopra una cassa piena di ingranaggi. Kempelen lo porta in tournée in Europa e a Londra, e dopo la sua morte l'opera viene acquistata da Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838) ed esibita in America. Se il Giocatore di scacchi è presentato come l'ultima meraviglia della tecnologia, per molti osservatori non è ciò che sembra, e, progressivamente, le diverse interpretazioni, da Henri Decremps a Edgar Allan Poe, si avvicinano alla verità: dietro un pannello nascosto alla vista un operatore manovra il presunto automa, mentre i meccanismi a orologeria, che non hanno nessuna funzione reale, hanno la mera funzione di conferirgli una parvenza della complessità meccanica. È di questa opinione Edgar Allan Poe, che nel suo articolo per il *Southern Literary Messenger* argomenta, con lo stile della *detection*, come la costanza e la rigidità della routine seguita da Maelzel nel mostrare le varie parti della macchina non possa che celare la presenza di un giocatore umano.² Tra le opere più significative che si sono ispirate alla vicenda figura il racconto *Die Automate* (*L'automa*, 1814) di E.T.A. Hoffmann, in cui l'abilità dell'automa non risiede nel gioco degli scacchi ma nella veggenza.

Alla fine del Settecento si assiste al declino delle idee che l'automa incarna, in ragione del diffondersi del distacco verso la concezione meccanicistica del corpo, dello stato e del mondo. Il vasto successo delle opere di Vaucanson rappresenta il culmine di quella visione, ma anche una delle sue ultime celebrazioni, poiché nella sua figura iniziano a convergere le inquietudini del tempo (Kang 143). L'esaltazione e il piacere lasciano spazio alle ansie che la simulazione meccanica ispira, così come l'idea della duplicazione della vita. La percezione di questa figura si vela di un sentimento di ambivalenza: da un lato l'automa è ancora oggetto di incanto, dall'altro è la rappresentazione meccanicistica, e dunque alienata, dell'umanità. Muta la sua natura di

² Poe avanza anche l'ipotesi che si tratti del segretario di Maelzel, William Schlumberger. La vicenda ispira diversi altri autori, da Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), che ne parla nel suo pezzo satirico *Unterthänigste Vorstellung unserer, der sämtlichen Spieler und redenden Damen in Europa, entgegen und wider die Einführung der Kempelischen Spiel und Sprachmaschinen* (1789), a Heinrich Christian Beck, che intuisce il segreto e lo tratta nella sua commedia *La macchina degli scacchi* (*Die Schachmaschine*, 1798). Tuttavia la verità rimane a lungo sconosciuta, e dopo varie vicende, tra le quali la morte di Maelzel nel viaggio di ritorno da Cuba, l'opera è donata al Museo cinese di Filadelfia e infine distrutta da un incendio nel 1854. Il Turco che gioca a scacchi è rimasto nella memoria culturale attraverso diverse rappresentazioni letterarie e cinematografiche (fra cui un film televisivo di Juan Luis Buñuel del 1981). Tra i vari personaggi illustri che lo sfidarono, sono ricordati Benjamin Franklin, Caterina di Russia e Napoleone (Demson 94).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

oggetto, la sua valenza simbolica e le reazioni degli osservatori. La fascinazione si mescola alla repulsione e alla paura.

Se nella prima parte del secolo la metafora meccanicistica illustra il meccanismo del corpo, già a partire dal 1740 nel senso comune la si usa in riferimento alle personalità passive e manipolabili. Per Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Paul-Henri Thiry d'Holbach e Louis-Sebastien Mercier la nozione di umanità meccanizzata descrive lo stato miserabile dell'uomo, privo di autonomia e schiavo del conformismo. Nel 1762 Rousseau usa il vocabolo in senso dispregiativo, per indicare gli effetti della società moderna sul bambino: Émile, tenuto lontano da «un'educazione naturale», rischia di divenire «un perfetto imbecille, un automa» (*Emilio*, 44). Tra la fine del secolo e l'inizio dell'Ottocento la narrativa di area tedesca rappresenta l'automa come un essere dalla natura incerta, le cui funzioni meccaniche sembrano sconfinare nel soprannaturale.

Nel contesto del Romanticismo filosofico e letterario e della letteratura fantastica, la percezione degli indistinti confini tra realtà e immaginazione si colora di una tonalità inquietante. Alle istanze di indipendenza politica, trascendenza filosofica e autonomia spirituale si affiancano la paura della perdita della libertà e della spiritualità dell'umano e la denuncia di macchinazioni oscure e volte alla disumanizzazione, che a livello simbolico sono espresse dalle immagini di cavi, rotelle e ingranaggi nascosti. Molte opere della letteratura romantica britannica ed europea mettono in scena il timore suscitato dai congegni che azionano marionette e automi, e la proliferazione di racconti gotici e fantastici è uno dei sintomi artistici di questa temperie (Demson; Tresch; Kang). Nell'*Automa* di Hoffmann, Ludwig, uno dei personaggi principali, esprime la sua ripugnanza verso quei «fantocci costruiti non tanto a immagine e somiglianza dell'uomo, quanto a scimmiesca imitazione del sembiante umano – veri e propri monumenti alla morte in piedi, alla vita mummificata» (299)³. Se in Ludwig queste figure suscitano un sentimento di orrore, in generale nella cultura romantica provocano un senso di angoscia e repulsione nei confronti della meccanizzazione e dell'artificio, la cui presenza è nociva per la natura spirituale della vita. Il racconto precede di due anni *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1816), in cui Hoffmann mette in scena la figura di Olimpia, l'automa creato dal professore Spalanzani, personaggio modellato sulla figura del celebre biologo italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1799). L'opera, su cui mi soffermerò in seguito, è particolarmente celebre anche per l'interpretazione datane da Sigmund Freud nel suo saggio sul *Perturbante* (*Das Unheimliche*, 1916), in cui riprende e discute uno studio precedente di Ernst Jentsch.

Ancora due anni dopo, nel 1818, Mary Shelley in Inghilterra dà alle stampe il suo primo romanzo, *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (*Frankenstein, o il moderno Prometeo*). La presenza dei temi classici del Romanticismo nel romanzo di Mary Shelley emerge dal titolo stesso. Tra le molte opere del periodo romantico ispirate al mito del titano amico dell'umanità e del progresso vi è il *Prometheus Unbound* (*Prometeo liberato*) che suo marito Percy Shelley aveva composto dopo la lettura di Eschilo, tradotto in inglese da Byron. Pochi anni prima gli Shelley avevano trascorso un'estate con Byron e il poeta e medico John Polidori a Villa Diodati, nei pressi di Ginevra. È noto che nei giorni bui di maltempo il gruppo impiegò il tempo inventando e raccontando storie orrorifiche, e che da quelle storie ebbero origine due romanzi esemplari, il *Frankenstein* di Mary Shelley e *Il vampiro* di Polidori. In quel gruppo era maturata un'estetica comune. Byron – oltre a partecipare alla sfida di scrivere un racconto pauroso, da lui stesso rivolta agli Shelley e a Polidori – aveva lavorato al suo poema *Prometheus* (1816) e, successivamente, al *Manfred* (1817), anche quest'ultimo dall'afflato prometeico. Il romanzo di Mary Shelley raccoglie la tradizione del racconto gotico, e al contempo, apre la via a un genere del secolo

³ V. or.: «“Mir sind” sagte Ludwig “alle solche Figuren, die dem Menschen nicht sowohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider”» (*Die Automate*, 330).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

successivo, la fantascienza (Aldiss). Nel *Frankenstein*, la tipologia della creatura artificiale rappresentata si differenzia dall'immagine classica dell'automa, in quanto la Creatura non è il risultato di complicati congegni meccanici realizzati da un inventore, ma deriva dalla «sintesi del sapere medico-scientifico dei primi decenni dell'Ottocento, compiuta unendo i progressi dell'anatomia e della fisiologia medica alle teorie del *mesmerismo* e alle prime ricerche nel campo dell'elettromagnetismo» (Federici 201).

Alla fine dell'Ottocento, la trasfigurazione dell'attualità del sapere scientifico con dispositivi della profantascienza ritorna nel romanzo *L'Ève future* di Auguste Villiers de l'Isle Adam (1886), a cui si deve l'introduzione nella letteratura del termine *andrèide* (andreide) per designare Hadaly, l'automa antropomorfo di sesso femminile. Una figura centrale del romanzo è l'inventore americano Thomas Edison, coevo di Villiers e da lui trasfigurato in una versione romanzesca, ispirata alle leggende che ruotavano intorno a colui che era chiamato «il Mago di Menlo Park». Nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento i significati incarnati dall'automa si espandono come conseguenza delle trasformazioni sociali apportate dalla rivoluzione industriale, e la natura inquietante della macchina vivente, ereditata dalla letteratura romantica, si collega a nuovi temi che rispecchiano visioni problematiche del progresso. Con le nuove tecnologie, insieme alla trasformazione della vita sociale ed economica si diffonde nel senso comune il timore che le macchine possano assumere vita propria e trascendere il loro scopo originario di essere al servizio del genere umano; un tema, questo, che diventerà centrale nella fantascienza novecentesca.

Qui termina il rapido inquadramento storico culturale delle forme dell'automa, per lasciare spazio a un confronto tra due opere citate, *L'uomo della sabbia* ed *Eva futura*. Esse coprono un arco che va dall'inizio alla fine dell'Ottocento, dalla fase di ascesa del Romanticismo con Hoffmann, alla sua tarda espressione in Villiers, quando gli stilemi romantici si mescolano a quelli del simbolismo. L'obiettivo è di soffermarmi, attraverso uno studio comparato, sui diversi effetti del perturbante, a partire dalla sezione sull'*Uomo della sabbia*, «un racconto che ha goduto nel primo Ottocento di una notevole fama europea» e ha contribuito, insieme con altri dello stesso autore, «alla voga della letteratura fantastica» (Ceserani 13). A questo racconto sono stati dedicati nel corso del tempo una gran quantità di studi, orientati da diversi approcci teorici e critici, dalle interpretazioni psicoanalitiche, agli studi che hanno approfondito gli aspetti tecnico-narrativi, alle letture decostruzioniste. Partendo dalle letture fatte da Jentsch e Freud, il mio intento è di esaltare il motivo dell'ambivalenza (correlato al perturbante), sia quella di Olimpia, sia quella delle emozioni suscitate nei personaggi che la circondano, e di quelle suscitate nel lettore, chiamato più volte in causa dallo stesso narratore. Contestualmente mi propongo di incorporare nell'analisi i temi gemelli dello specchio e dell'immagine ideale, in una prospettiva che tiene conto anche della ripresa del mito pigmalionico e prometeico. In questo quadro, il confronto con *Eva futura* di Villiers mira a rilevare la permanenza e il mutare di questi temi in un'opera che si colloca nel contesto sociale, storico e tecnologico dell'era industriale in Europa, tra la fine del Romanticismo e l'avvento del Simbolismo, e che, al contempo, anticipa questioni e immaginari dell'era digitale.

2. Gli indistinti confini tra scienza e magia nel Romanticismo

L'emergere di una cultura e letteratura romantiche avviene in un contesto che coinvolge l'intera Europa: «i presupposti dell'emergere di questa categoria storico-filosofica intorno al 1800 possono essere individuati nel tardo sec. XVII» (Schmitz-Emans, «Il Romanticismo» 413). Nel caso di *Frankenstein*, l'opera eredita la predilezione per le materie sublimi e le atmosfere buie, notturne e mistiche del Preromanticismo inglese insieme agli stilemi del romanzo gotico, caratterizzato dai temi del mistero e delle passioni umane. Inoltre, sono naturalmente note a

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

Mary Shelley le suggestioni sviluppate all'interno della *Satanic School* del marito Percy Shelley e di Byron, così come le scoperte rivoluzionarie del XVIII secolo avvenute nell'ambito delle scienze naturali. Tra queste, particolare rilevanza riveste quella di Luigi Galvani, padre dell'elettrofisiologia, che negli anni Ottanta del Settecento aveva dimostrato il fenomeno della contrazione muscolare indotta da stimoli elettrici e l'esistenza della cosiddetta "elettricità animale". Un altro elemento che influisce sulla creazione del romanzo di Mary Shelley è la rievocazione romantica del mito del titano Prometeo, una figura ambivalente, «a metà tra eroismo e empietà» (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 429), immersa nella grandezza e nella solitudine, dalla doppia immagine di ladro del fuoco e di fondatore della tecnica. Nelle riletture del mito, l'ambivalenza si esprime nell'idea che dietro la superficie luminosa della tecnica e del progresso si nascondano aspetti oscuri e distruttivi. In *Frankenstein*, il racconto della fatale impresa scientifica include in sé una critica della ragion tecnica, che accompagna «il romanzo di (anti)formazione del mostro» (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 431). Il rapporto problematico tra l'umano e Dio si trasfigura in quello dell'irresponsabilità di Victor Frankenstein verso la sua creatura, che diventa immagine speculare dell'umano naturale, nella sua condizione di essere gettato nel mondo, privo di relazioni, ripudiato e sradicato (idea che ritorna nell'immaginario contemporaneo nelle figure degli androidi). La rivolta contro Dio e l'incarnazione dell'eroe ribelle sono temi al centro anche dell'ode del 1816 di Lord Byron, in cui è presente il tema della lotta e della conoscenza attraverso il dolore, e nel *Prometeo liberato* di Shelley, che accentua il tema della redenzione del mondo attraverso eroismo e sofferenza.

Dominato dall'interesse per l'interiorità e l'introspezione, il Romanticismo tedesco rielabora la filosofia culturale di Johann Gottfried von Herder, «che interpreta gli sviluppi storici in senso organologico» e si confronta con l'opera di Shakespeare (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 413). Si tende a ritardare la datazione dell'inizio del Romanticismo in Francia, e solitamente lo si fa coincidere con l'*Hernani* di Hugo (1830), mentre per il primo Ottocento si parla più di pre-Romanticismo. L'influenza tedesca risulta dominante, e si sviluppa con la diffusione delle opere di Goethe, percepite come romantiche, di Hoffmann e Jean Paul. Come è stato osservato, il pensiero dell'epoca è caratterizzato da strutture dualistiche, coppie di opposti e antagonismi (ragione e fantasia, giorno e notte, vita e arte, razionale e irrazionale, ordinario e meraviglioso, organico e inorganico...). «Da un punto di vista contenutistico e strutturale la letteratura romantica si situa nella categoria dello sconfinamento», che si manifesta anche nelle «forme di passaggio dal qui all'altrove, dall'ordinario al meraviglioso, dal presente alle profondità del passato» o verso il futuro (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 419). Anche il mondo delle apparenze sensibili è percepito come rinvio simbolico a un universo di significati. I fenomeni, le figure e gli avvenimenti sono esperiti e rappresentati come realtà ambivalenti. Altri temi centrali della letteratura e della filosofia romantiche sono l'esperienza della temporalità, della storicità, e della contingenza, che si collegano alla percezione della relatività di tutti gli ordini sociali, conoscitivi e morali. «Le tre grandi tendenze dell'epoca individuate da Friedrich Schlegel sono la Rivoluzione Francese, la dottrina della scienza di Fichte, il *Wilhelm Meister* di Goethe» (419).⁴

La riflessione sullo stato naturale dell'uomo si apre anche alla sfera dei diritti, e alla natura extra-umana come oggetto di ricerca, mentre la concezione atomistica e meccanicistica dei fenomeni propria del XVIII secolo trasmuta verso «un pensiero olistico e organologico fondato sulla visione di un'unità vitale tra materia e spirito» (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 421). Molti autori romantici nutrono interessi scientifici e religiosi: è frequente nei testi letterari l'integrazione di scoperte e concetti speculativi delle scienze contemporanee. Molto frequenti sono i riferimenti al magnetismo, spesso in coppia con il cosiddetto mesmerismo. Nonostante

⁴ Cfr. anche Schlegel; Cometa, *L'età di Goethe*; Moretti.

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

le teorie di Mesmer fossero state confutate perché riconosciute prive di fondamenti scientifici, esse esercitarono grande influenza, in special modo in Inghilterra. Il mesmerismo, l'idea per cui esista un'energia invisibile che permea l'Universo e che può essere manipolato per influenzare la salute e il benessere umani, implica da un lato la comunicazione fra natura e anima, dall'altro introduce il tema della manipolazione: l'accentuazione oscura del rapporto magnetico è un tema ricorrente in Hoffmann. Un altro elemento d'influenza notevole è la nascita della psicologia empirica, determinante per l'affermarsi della tendenza all'introspezione, tipica del Romanticismo. Il soggetto non è più trasparente di fronte a sé stesso, e la psiche appare come una struttura complessa mossa da un gioco di forze dinamiche e impulsi contrastanti. Come la natura di cui fa parte, il singolo Io si divide in un lato oscuro e in uno luminoso, in una sfera conscia e in una inconscia (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 425). A livello tematico, lo sdoppiamento esteriore della figura del sosia e la scissione dell'Io in due soggettività parziali diverse costituiscono un sintomo. Come è stato osservato, «il motivo del sosia presente in molteplici varianti nella letteratura romantica riflette la non identità dell'io con se stesso» (427), e ricorre frequentemente in diverse opere. Nel suo classico studio sul *Doppio* (*Der Doppelgänger*, 1914), Otto Rank ha affrontato il tema come punto di partenza per l'indagine psicoanalitica, in una prospettiva di dialogo con i campi della letteratura, della mitologia e dell'antropologia. Rank partiva da un noto film dell'epoca, *Lo studente di Praga* di Hans Heinz Ewers, per ripercorrere i significati di questa "antica immagine popolare" e la sua diffusione nell'immaginario romantico (11). Nel film, come in altri testi precedenti, emerge l'idea che l'uomo non può sfuggire al proprio passato, «che anzi gli diventa fatale quando cerca di liberarsene». Il passato ritorna come un'"immagine speculare divenuta autonoma", attraverso cui è «l'interessante e significativo problema del rapporto dell'uomo col suo io a venir rappresentato, nella sua deviazione, come destino dell'individuo» (15 e ss.).

Tra le molte rappresentazioni di questa figura, è comune ricordare l'ambivalente William Wilson in Edgar Allan Poe e lo scisso e lacerato Medardo negli *Elisir del diavolo* di Hoffmann. I casi più pertinenti al tema qui trattato sono quelli rappresentati da «controfigure inanimate della persona viva, che appaiono sotto forma di bambole, statue, automi, dipinti o immagini riflesse» (Schmitz-Evans, "Il Romanticismo" 427). Nella letteratura romantica, tali figure, oltre a problematizzare il confine tra inanimato e vivente, rappresentano anche «proiezioni delle identità parziali in cui si manifestano le singole componenti dell'anima lacerata» (428). Le realtà rappresentate perdono le loro connotazioni consuete e familiari, rendendo inattendibili le percezioni e ambivalenti la sfera naturale e psichica. L'oscillare dell'apparenza di cose e persone in direzioni appartenenti a realtà differenti comunica un senso di pericolo latente.

Come è stato osservato, la figura del doppio e quella dell'androgino costituiscono "la punta più visibile" di un campo vastissimo che indaga i molteplici turbamenti dell'identità (Fusillo, "Doppio e androgino" 301).⁵ «È un tema che appartiene fondamentalmente al Romanticismo, e in genere a tutto l'Ottocento, in particolare a una sua precipua modalità narrativa, il fantastico, e ancora più a una sua area geografica, la Germania, dove automi e sosia ricorrono nell'immaginario romantico» (307). L'interesse per il doppio che caratterizza il Romanticismo è anche conseguenza della nascita della psichiatria come scienza sul finire del Settecento, che stimola l'interesse crescente per le diverse forme di patologie mentali. L'utilizzo in molti testi

⁵ «[...] Parliamo di doppio quando in un unico mondo possibile, prodotto dalla finzione letteraria, coesistono due incarnazioni di uno stesso individuo; quando insomma un personaggio incontra un altro identico a sé: un uno diventa due». Lo sdoppiamento può avere una base biologica, o prodursi tra un personaggio umano e un oggetto o un'immagine, o infine aver luogo all'interno della psiche, dando vita a un doppio apparente. Da qui la varietà di temi paralleli che gravitano intorno: i gemelli, l'ombra, lo specchio, la maschera, la dissociazione di personalità, l'androgino (Fusillo 301).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

del punto di vista ristretto favorisce l'ambivalenza tipica della narrazione fantastica, in cui permane l'incertezza tra spiegazione psichiatrica e cause dalla natura soprannaturale. «Come accade per gli altri temi del fantastico», rileva Massimo Fusillo,

anche con il doppio la letteratura esprime le latenze e le pulsioni sotterranee di una civiltà sempre più dedita alla produzione utilitaristica e al progresso tecnico. Per dirla con Freud (e con Orlando) si tratta di un ritorno del represso di tipo razionale: un riaffiorare di credenze magiche superate dal progresso scientifico, tanto più forte quanto più è razionalistica la cultura dominante. (309-10)

Se nella letteratura il perturbante rimanda al tema del doppio, la figura dell'automa ne costituisce una variante che ricorre fino all'immaginario contemporaneo, proponendosi di volta in volta come figura del possibile realizzata attraverso tecniche scientifiche futuristiche. «L'idea di duplicazione del mondo è insita nel codice stesso della fantascienza, che infatti pullula di cloni e di replicanti», insieme a «doppi, duplicanti, sosia, specchi, reincarnazioni, metamorfosi e altri temi simili» (Fusillo, *L'altro e lo stesso* 314).⁶ Al riguardo vale la pena soffermarsi su come la concezione illuminista della scienza e della tecnologia divenga più sfaccettata verso la fine del Settecento, quando l'ambivalenza di questa figura accoglie in sé ulteriori sfumature. Progressivamente la figura dell'automa si fa portatrice di una riflessione sull'alienazione e sulla perdita dell'individualità, a cui si aggiunge «il timore della perdita della nostra capacità di distinguere chiaramente ciò che è umano da ciò che non è, un tema che si prolunga nella modernità fino ad acquistare connotazioni esistenziali nell'opera di Philip K. Dick» (Micali, *Creature* 110).

Nell'Ottocento, l'automa conserva ancora la connotazione di meraviglia tecnologica, risultato della creatività del lavoro artigianale e del carattere di *unicum* dei suoi esemplari, ben distinti dall'icona industriale e prodotta in serie nell'immaginario novecentesco. Come ha spiegato Baudrillard nel suo noto saggio sui simulacri, l'era industriale segna il passaggio dal simulacro di primo ordine a quello di secondo ordine. Il primo, l'automa, è «contraffazione teatrale, meccanica e orologiaia», *analogon* dell'uomo e suo interlocutore. «Gioca a scacchi con lui!», afferma Baudrillard, riferendosi chiaramente al Turco giocatore di scacchi e a tutte le speculazioni che vi ruotano intorno fino al saggio di Poe. L'automa è «un interrogativo sulla natura, sul mistero dell'anima o no, sul dilemma delle apparenze e dell'essere - è come Dio: cosa c'è sotto, cosa c'è dentro, cosa c'è dietro?». L'automa pare predestinato al confronto con l'umano, di cui è la rappresentazione ideale e il doppio perfetto. Il secondo, il robot, dominato dal principio tecnico e dal lavoro, «è l'equivalente dell'uomo e se lo annette come equivalente nell'unità di un processo operativo [...] non interroga più le apparenze, la sua sola verità è la sua efficacia meccanica. Non è più volto verso la somiglianza con l'uomo, al quale d'altronde non si confronta più» (Baudrillard 65). Con il robot si chiude l'era della legge naturale e della contraffazione e si entra in quella della riproduzione seriale su larga scala, della legge mercantile del valore e dei suoi calcoli di forze.

Oltre che *analogon* e doppio perfetto, in molte opere l'automa riproduce l'immagine idealizzata del femminile, conforme al desiderio maschile. In un contesto in cui la tecnologia e l'arte sono narrate con un linguaggio che evoca le arti magiche, il simulacro tecnologico - come

⁶ «Doppi, duplicanti, sosia, specchi, reincarnazioni, metamorfosi e altri temi simili ricorrono spesso nella fantascienza, nel fumetto e nei film horror, come ha dimostrato un saggio di Gino Frezza» (314). Il riferimento è al volume *La macchina del mito tra film e fumetto* (1995), che analizza le declinazioni di queste figure in un percorso che va dai supereroi dei fumetti degli anni Trenta ai mutanti delle produzioni visive e audiovisive degli anni Ottanta e Novanta. In una prospettiva interdisciplinare, che comprende teoria della letteratura, psicoanalisi, sociologia dell'immaginario e studi visuali, cfr. anche Valcarengi; Bettini; Frezza, *Dissolvenze*.

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

oggetto di desiderio e figura perturbante che problematizza la distinzione tra animato e inanimato e tra realtà e immaginazione - si presenta sia nell'*Uomo della sabbia* che in *Eva futura*. In entrambi i casi è evidente il posizionamento di genere dei soggetti coinvolti: maschile quello del creatore e del destinatario dell'opera, femminile quello dell'automa, a un tempo opera d'arte e oggetto di desiderio.

3. Ambivalenze perturbanti tra contraffazione e simulazione

L'uomo della sabbia ed *Eva futura* appartengono a due momenti diversi del Romanticismo, e a due contesti sociali e tecnologici differenti (la Germania del primo Ottocento e la Francia di fine Ottocento). Tuttavia si può individuare in entrambi i testi, in misura diversa, la mescolanza delle fascinazioni e delle paure suscitate dall'avanzare della società industriale, condensata nella rappresentazione dell'automa. Attorno a questa figura gravitano i motivi propri della sfera esistenziale e proto-psicoanalitica, quali l'esplorazione del sé, dell'alterità e del desiderio, nell'ambito di un mosaico di temi che problematizzano il confine tra vivente e non vivente, la rappresentazione del doppio e la confusione tra realtà e immaginazione.

Nel saggio sul perturbante Freud dialoga con gli studi pregressi di Jentsch nell'ambito medico-psicologico e articola ulteriormente il concetto, includendo nell'analisi espressioni non inerenti alla contrapposizione animato/inanimato, ma relative ad altri temi e processi. Vale la pena fare un passo indietro e riprendere i punti in cui Freud illustra i meccanismi narrativi di Hoffmann e illumina le varie forme in cui il perturbante, come forma del sentire, si può manifestare nella realtà e nella finzione letteraria. Esordisce rammentando come psicoanalisi ed estetica lavorino su strati differenti della vita psichica, con l'eccezione di qualche intersezione e convergenza nell'ambito di sfere periferiche dell'estetica e tralasciate dalla letteratura specialistica. Questo è il caso dell'esperienza del "perturbante", afferma, argomentando su come questa qualità del sentire appartenga indefinitamente a ciò che genera angoscia e orrore. Puntualizza che l'estetica preferisce occuparsi di moti dell'animo positivi, quali l'esperienza della bellezza e del sublime (e degli oggetti capaci di suscitargli) e tralascia «i sentimenti contrari a questi, repellenti e penosi» (Freud 81). Nel prefiggersi di circoscriverne la natura esatta, Freud annovera tra le difficoltà riscontrate quella, già menzionata da Jentsch, relativa al fatto che «la sensibilità verso questa qualità del sentire è sollecitata in maniera diversissima da individuo a individuo» (82).

In maniera programmatica, Freud dichiara fin dal principio i suoi intenti: da una parte esplorare il significato che l'evoluzione della lingua ha sedimentato nel termine "perturbante", dall'altra analizzare ciò che evoca in noi questo sentire, che esso si riferisca a persone, a cose o a impressioni sensoriali, per dedurre il carattere nascosto e insito nell'elemento comune a tutti i casi. Anticipa subito i risultati dell'indagine: «entrambe le strade portano allo stesso risultato: il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (82). Partendo dall'etimologia, ricorda come la parola *unheimlich* (perturbante) sia l'antitesi di *heimlich* (confortevole, tranquillo, da *Heim*, casa), e di *heimisch* (patrio, nativo). Entrambi i termini riconducono a qualcosa di familiare, abituale, e in quanto tali sono lontani dal suscitare spavento. Tuttavia, non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, «alcune cose nuove sono spaventose, ma certo non tutte. Bisogna aggiungere qualcosa al nuovo e all'inconsueto perché diventi perturbante» (83). Come aveva già affermato Jentsch – che aveva indagato la relazione tra il perturbante e il nuovo, l'inconsueto – la condizione essenziale perché abbia luogo il senso del perturbante risiede nell'incertezza intellettuale: «Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza» (Freud 83). Freud sottolinea come il significato di *heimlich* non sia univoco, ma appartenga a due campi semantici che, seppur non antitetici, sono tuttavia estranei l'uno all'altro: familiare, rassicurante, da una parte, il celato, nascosto dall'altra. Freud ricorda come nell'uso corrente, *unheimlich*

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

sia il contrario del primo significato e non del secondo. L'osservazione di Schelling da lui citata («è detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare... segreto, nascosto, e che è invece affiorato», 86) introduce una novità che rimanda alle diverse accezioni annoverate nel vocabolario tedesco dei fratelli Grimm: «*Heimlich* ha diverso significato nell'accezione seguente: sottratto alla conoscenza, inconscio... *Heimlich* vale anche: chiuso, impenetrabile alla ricerca...» (Freud 87). Tale significato di 'nascosto' si sviluppa ulteriormente fino ad assumere quello di 'pericoloso', 'sinistro', abitualmente proprio a *unheimlich*. Dall'exkursus linguistico di Freud emerge la profonda ambivalenza del termine, che coincide infine col suo contrario, *unheimlich*. Come ha scritto Remo Ceserani nel suo saggio sul *Fantastico* (1996), è merito di Freud aver messo in luce nel racconto di Hoffmann diversi temi importanti, tra i quali l'occhio e la prospettiva visiva (con o senza strumenti meccanici), la scissione dell'io e la formazione del doppio o del sosia, le presenze e coincidenze soprannaturali, così come la sospensione tra meraviglioso o strano, frutto dell'incertezza in cui l'autore mantiene il lettore. Individuati da Freud come tipici del perturbante, tali procedimenti ricorrono anche nella sfera del fantastico (Ceserani 19) di cui conviene riportare qui in breve i suoi tratti dominanti, a partire dalla classica, e da sempre giustamente citata, definizione di Tzvetan Todorov, secondo cui quando «penetriamo nel cuore del fantastico»,

in un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico, è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. (*La letteratura fantastica* 26)

Dalle parole di Todorov emerge l'importanza dei concetti di reale e di immaginario in relazione alla narrazione fantastica. Come sintetizza Ceserani, più che un genere (seppur definito "sempre evanescente" da Todorov stesso), il fantastico è un *modo* letterario dalle precise radici storiche, caratterizzato da una tradizione testuale vivissima nel primo Ottocento, ma che permane anche nella seconda metà del secolo e in quello seguente, continuando a «organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione» e trasmettendo «in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore» (11). Il fantastico come modo continua a essere utilizzato in opere appartenenti a generi del tutto diversi, «in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e altro ancora» (11). Nella sua introduzione ai *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Italo Calvino considera il fantastico come una delle produzioni più significative della narrativa dell'Ottocento, in quanto ci dice molto sull'interiorità dell'individuo e sulla simbologia collettiva:

Alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l'insorgere dell'inconscio, del represso, del dimenticato, dell'allontanato dalla nostra attenzione razionale. In ciò va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca. Sentiamo che il fantastico dice cose che ci riguardano direttamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo, come elementi del colore dell'epoca. (5)

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

Calvino continua sottolineando come il racconto fantastico nasca nello stesso *humus* delle riflessioni filosofiche tra Settecento e Ottocento, e si sofferma sulla centralità in esso del «rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda» (6). L'essenza della letteratura fantastica risiede nella oscillante natura della realtà di ciò che si vede, che fa sì che cose straordinarie si manifestino come allucinazioni proiettate dalla mente, e cose ordinarie e dall'apparenza banale possiedano «una seconda natura inquietante, misteriosa, terrificante» (5). In parallelo al sistema di certezze su cui si basava l'ottimismo scientifico e filosofico del diciottesimo secolo, già affioravano nell'immaginario letterario e artistico del tempo rappresentazioni dissonanti di una 'seconda realtà', di un negativo «al confine sempre dell'orribile, del terrore», che ha condotto alle catene e ai fantasmi del romanzo «gotico», a Edgar Allan Poe e al racconto fantastico moderno (Cortázar).⁷ Molti dei temi principali caratteristici del fantastico compaiono nell'*Uomo della sabbia*. Nel ripercorrere qui i passi «perturbanti» dell'opera, quei temi sono inevitabilmente sfiorati.

3.1 Olimpia, lo specchio del desiderio

Per illuminare l'ambivalenza contenuta nel concetto di perturbante, Freud analizza alcuni casi in cui questa forma del sentire si rivela nel linguaggio letterario. Parte proprio dalle osservazioni di Jentsch, quando afferma che «una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando si desta un'incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo» (94), richiamandosi all'impressione provocata da figure di cera, da pupazzi e da automi. Per Jentsch, uno degli espedienti più sicuri per provocare senza difficoltà effetti perturbanti consiste «nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa» (Freud 88). L'arte risiede nel fare in modo che questa incertezza permanga in larga parte del testo, come nel caso di E.T.A. Hoffmann, che «ha effettuato a più riprese con successo questa manovra psicologica nei suoi racconti fantastici» (88). Proseguendo il discorso, Freud interpreta diversi brani dell'*Uomo della sabbia* ed estende l'analisi ad altre forme del perturbante. Tenendo conto di questa cornice teorica, ripercorro qui alcuni passaggi del testo per evidenziare come il racconto metta in figura, nella relazione tra l'umano e l'automa, l'ambivalente esperienza del perturbante nel suo rapporto con l'immagine speculare del sé e le dinamiche proiettive del desiderio.

Il racconto inizia con le lettere del giovane Nataniele (Nathanael, nel testo originale) al suo amico Lotario (Lothar). Nataniele scrive dalla città dove si è trasferito per studiare e si confida a proposito del turbamento provato a causa di un recente evento: l'incontro fortuito con un ottico ambulante piemontese, Giuseppe Coppola, che gli ha riportato alla memoria una figura della sua infanzia, solita comparire a casa nelle ore tarde per lavorare con il padre a sperimentazioni alchemiche. Questa persona nella sua immaginazione si fondeva con quella dell'*uomo della sabbia*, una figura terrificante che la madre evocava per persuaderlo a coricarsi la sera, e del quale la governante gli aveva raccontato delle «fole» paurose, del suo introdursi nelle case per strappare gli occhi ai bambini e darli in pasto ai suoi figli sulla luna. Determinato a scoprirne l'identità, una sera Nataniele si era nascosto nello studio del padre per poi appurare che l'uomo della sabbia altri non era che l'odioso avvocato Coppelius, invitato frequentemente a pranzo

⁷ Le citazioni tratte dal testo di Julio Cortázar provengono dalle interviste di Bjurström e Flores pubblicate rispettivamente dalla *Quinzaine littéraire* (1970) e dalla *Revista de la Universidad de México* (1967), e riportate da Remo Ceserani nel capitolo in cui offre un resoconto critico delle varie teorie proposte su questo modo del racconto (134).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

dai suoi genitori con tutti gli onori e ostile nei confronti dei bambini. Era stato scoperto ad assistere di nascosto agli spaventosi esperimenti alchemici che egli conduceva con suo padre, e per questo Coppelius lo aveva brutalmente maltrattato. Nella lettera Nataniele riporta la tremenda esperienza, di come l'uomo, trasfigurato in entità diabolica, lo avesse gettato nel fuoco, e volesse strappargli gli occhi, e lo avesse manipolato con violenza come una bambola inerte, di cui si possono avvitare e svitare gli arti a piacimento.⁸ Quella vicenda lo aveva sconvolto al punto da farlo cadere a lungo ammalato. Anni dopo, il padre era morto in circostanze misteriose, per via di un'esplosione causata dagli esperimenti alchemici con Coppelius che era ritornato in visita. Nataniele si convince che Coppola e Coppelius sono la stessa persona, e su questa ambiguità si fonda l'incertezza intorno alla vera identità e alla natura del personaggio. Questa doppia identità contribuisce a generare un senso di mistero e confusione nel protagonista, Nataniele, e nel lettore stesso.

La lettera che segue è di Clara, sua fidanzata e sorella di Lotario. Si scopre che per errore (o lapsus? vedi Ceserani 20), Nataniele aveva indirizzato a lei la precedente lettera. Nella risposta Clara lo rassicura sulla natura immaginaria di quegli eventi drammatici, facendo riferimento a quei meccanismi capaci di indurre la mente non salda a lasciare spazio a quel «potere oscuro e ostile che a tradimento trapianta un filo nel nostro intimo» e ci trascina lungo una via fatale dalle sembianze del *nostro stesso io*:⁹ la nostra *immagine rispecchiata*, o - con le parole di Lotario, citate nella lettera, «il *fantasma* di quel nostro vero io la cui profonda affinità e profonda influenza sul nostro spirito ci precipitano nell'inferno o ci rapiscono in cielo» (Hoffmann, "L'uomo di sabbia" 35; corsivi miei).¹⁰ Si rintracciano in questi brani quei motivi tradizionalmente collegati all'immaginario che ruota intorno alla figura dell'automa, e che ricorrono più avanti nel testo a proposito della relazione fra Nataniele e Olimpia.¹¹ Olimpia è una figura misteriosa e affascinante, che viene introdotta da Nataniele nell'ultimo frammento epistolare a Lotario: sedeva dinanzi a un tavolino «una donna alta, snella, molto ben fatta e magnificamente vestita» (37). È colpito dalla sua bellezza angelica, ma al contempo nota, con una sensazione oscura di timore, la fissità innaturale del suo aspetto. Nataniele apprenderà poi che Olimpia è la figlia di Spallanzani, il suo professore di fisica (Spalanzani, nel testo originale). Nel prosieguo il testo abbandona lo stile epistolare e la vicenda viene raccontata da un narratore esterno, che, prima di procedere, si rivolge con un'apostrofe al lettore e dichiara il desiderio di voler discorrere del "meraviglioso" e dello "strano" a partire dalle vicende di Nataniele.¹² La presenza di Coppola in città suscita in Nataniele un ritorno del rimosso infantile, che va ad acuirsi in concomitanza alla sua crescente infatuazione per Olimpia. Aveva preso l'abitudine di osservarla dalla sua finestra grazie a un cannocchiale acquistato dall'ottico Coppola, e aveva

⁸ Come è noto, il testo non chiarisce se la visione della scena diabolica intorno al braciere sia una trasfigurazione dell'immaginazione sconvolta del bambino o se appartenga alla realtà del racconto. Nei termini di Todorov, non chiarisce se stiamo penetrando nel mondo dello strano o del meraviglioso.

⁹ «Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefährvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden – gibt es eine solche Macht, so muss sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja *unser Selbst* werden» (Hoffmann, "Der Sandmann" 340).

¹⁰ «Es ist *das Fantom* unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft, oder in den Himmel verzückt». (341)

¹¹ Va detto che Jentsch e Freud privilegiano nelle loro interpretazioni rispettivamente la storia di Olimpia e quella di Nataniele bambino. Qui condivido l'approccio di una scrittrice, psicoanalista e interprete del pensiero freudiano, Sarah Kofman, per la quale i due temi non sono separabili ma strettamente in relazione (Ceserani 26).

¹² Das *Wunderbare*, *Seltsame* davon erfüllte meine ganze Seele, aber eben deshalb und weil ich Dich, o mein Leser! gleich geneigt machen musste, Wunderliches zu ertragen, welches nichts Geringes ist [...]» (Hoffmann, "Der Sandmann" 344). Per quanto riguarda i brani in cui Hoffmann discorre, rivolgendosi direttamente al lettore, dei possibili modi di impostare il racconto, cfr. Ceserani 20 e ss.

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

notato come gli occhi «stranamente morti e fissi» di Olimpia sembrassero illuminarsi di umidi raggi di luna e fiammeggiare sempre più vivi (47).¹³ Il professore aveva poi organizzato un ballo per il debutto in società di sua figlia e, in quest'occasione, e con il medesimo cannocchiale, Nataniele l'aveva osservata suonare il pianoforte dalle ultime file. È evidente il ruolo di strumento mediatore del desiderio rivestito dall'oggetto, attraverso la cui visione mediata si compie la trasfigurazione dell'immagine di Olimpia idealizzata e angelicata. Nataniele se ne invaghisce fatalmente, malgrado le iniziali esperienze dissonanti: per esempio, quando nell'invitarla a ballare percepisce la mano di lei "gelida", e si sente scosso «da un brivido mortale» che cessa nel momento in cui la guarda negli occhi e li vede «pieni d'amore e di desiderio», come se «in quelle fredde mani incominciassero a pulsare le vene e a scorrervi vive correnti di sangue» (49). Nel corso del ballo le percezioni attinenti alla sfera del perturbante svaniscono. La connotazione proiettiva e narcisistica della passione di Nataniele si manifesta nelle parole rivolte a Olimpia nel corso del ballo: «Donna sublime e divina, raggio della terra promessa dell'amore, tu, anima profonda in cui si specchia tutto il mio essere...» (50),¹⁴ alle quali Olimpia risponde sospirando. Dal dialogo emerge la funzione di oggetto passivo dell'automa, simbolicamente funzionale al riflesso di un'immagine del sé. Lo schema è quello dell'amore narcisistico, che fa sì che «colui che ne è preda si estranei dall'oggetto d'amore reale» (Freud 94). Un segnale della incongruità di quanto avviene è dato dalla percezione che gli altri hanno della coppia danzante, che suscita curiosità e derisione. La singolarità di Olimpia è commentata successivamente dal suo amico Sigismondo (Sigmund), il quale non si spiega la passione di Nataniele per quella figura apparsa a molti così «stranamente rigida e priva di vita» (*starr und seelenlos*), a dispetto del suo aspetto regolare nel viso e nella statura. «E potrebbe anche passare per bella se il suo sguardo non fosse come inanimato» (51),¹⁵ aggiunge l'amico, mettendo a parte Nataniele della percezione sinistra e del timore suscitato fra gli studenti da quella che è la (perturbante) somiglianza di un essere inanimato a un essere vivente, per quanto la vera natura di Olimpia non sia stata ancora rivelata:

Il suo incedere è troppo misurato, ogni suo gesto sembra regolato da una carica di orologeria. Quando suona, quando canta, segue proprio il ritmo spiacevole privo di anima di una macchina, altrettanto si dica quando danza. *Questa Olimpia ci ha fatto paura*. Non volevamo avere niente a che fare con lei; ci sembrava che essa cercasse di comportarsi come una creatura viva, ma che sotto ci fosse qualche mistero. (51-2: corsivo mio).

Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezeigten Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. *Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden*, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis. (356; corsivo mio)

L'indistinta paura provata dagli amici di Nataniele, che non sanno a cosa ricondurre di preciso, risiede in questo dubbio, che gli si manifesta alla percezione di un essere vivo ma come se lo fosse solo in apparenza (Jentsch; Freud). Il senso di inquietudine e disorientamento è lo

¹³ «Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke». (Hoffmann, "Der Sandmann" 353; corsivo mio).

¹⁴ «O du herrliche, himmlische Frau! – Du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt» (355; corsivo mio).

¹⁵ «Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre» (356; corsivo mio).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

stesso che Nataniele aveva provato la prima volta che aveva visto Olimpia mentre si recava all'auditorium dell'università. In quella circostanza, ancora non era provvisto dei dispositivi ottici di Coppola (se vogliamo seguire la via del soprannaturale, o racconto manifesto, nei termini di Freud), e così aveva descritto la figura e le emozioni da lui provate. Nel testo originale compare esplicitamente il termine *unheimlich*, in riferimento all'emozione esperita. La traduzione italiana, più libera, evidenzia l'accezione di paura contenuta nel termine:

Essa sedeva di fronte alla porta, cosicché potevo vedere perfettamente il suo viso angelico. Sembrava che non si fosse accorta di me e i suoi occhi avevano qualcosa di rigido, potrei anzi dire che non vedesse: era come se dormisse con gli occhi aperti. La cosa mi fece paura e scivolai subito nell'Auditorium, lì vicino. (37)

Sie saß der Türe gegenüber, so, dass ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen. (342)

Nei giorni che seguono il ballo Nataniele sembra cadere vittima di un incantesimo. Dimentico di Clara e dei suoi affetti, trascorre il tempo leggendo le sue nuove creazioni poetiche a Olimpia, icona dell'ascoltatrice 'ideale' («E veramente non aveva mai avuto una simile ascoltatrice» [*Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerinnen gehabt* (357)]. Nataniele fantastica «del suo amore, dell'ardente e viva simpatia dell'affinità elettiva». La funzione specchiante di Olimpia è sostenuta dalla presentazione di una figura muta e passiva. Nataniele:

tremava rapito, quando pensava a quella meravigliosa armonia che ogni giorno di più si manifestava tra la sua anima e quella di Olimpia, perché gli sembrava che Olimpia avesse parlato dal profondo dell'animo di lui su quelle opere, sulle sue facoltà poetiche, anzi che la voce stessa fosse uscita dal proprio cuore. E doveva certo essere così; giacché Olimpia non diceva mai più di quello che ho riferito. (53)

Er erbehte vor innerem Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt. (357)

La natura artificiale di Olimpia emerge infine in modo traumatico quando il giovane, recatosi da lei per chiederla in sposa, trova Spallanzani e Coppola ingaggiati in una lite furibonda. In una scena di gran confusione, Nataniele vede Olimpia contesa dai due litiganti come un oggetto, un fantoccio, afferrata per le spalle da Spallanzani e tirata per i piedi da Coppola.¹⁶ L'atmosfera perturbante tocca l'apice quando Nataniele tenta di intervenire. Coppola allora

con tutte le sue forze strappò la figura femminile dalle mani del professore e con essa gli menò un colpo tremendo facendolo barcollare e cadere all'indietro sul tavolo, dove stavano fiale, storte,

¹⁶ Distaccandosi dall'interpretazione di Jentsch, Freud ravvisa la struttura latente del racconto nel complesso di evirazione che fissa Nataniele al padre, scisso tra una figura buona e una cattiva (Coppelius). In questo quadro interpretativo, Spallanzani e Coppola sono le reincarnazioni dei due padri di Nataniele: «Come prima i due avevano lavorato insieme al misterioso braciere, così ora hanno portato a compimento insieme la bambola Olimpia; il professore viene detto anche il padre di Olimpia. Attraverso questa duplice comunanza essi tradiscono la loro natura di scissioni dell'immagine paterna, ossia tanto il meccanico quanto l'ottico sono il padre sia di Olimpia che di Nataniele» (Ceserani 18).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

bottiglie e tubi di vetro: tutto questo materiale andò in frantumi. Coppola caricò la figura sulle spalle e corse via, giù, per le scale con una risata orribile, mentre i piedi penzolanti della figura sbatacchiavano e rintronavano sui gradini della scala con rumore di legno.

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. (54)

wand Coppola sich mit Riesenkraft drehend die Figur dem Professor aus den Händen und versetzte ihm mit der Figur selbst einen fürchterlichen Schlag, daß er rücklings über den Tisch, auf dem Phiolen, Retorten, Flaschen, gläserne Zylinder standen, taumelte und hinstürzte; alles Gerät klirrte in tausend Scherben zusammen. Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so dass die hässlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten. – Erstarrt stand Nataniele – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olympias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. (359)

È a questo punto che Spallanzani, a terra e ferito, rivela a Nataniele la vera natura di Olimpia: è il suo «miglior automa», frutto di un lavoro ventennale che lo ha coinvolto anima e corpo («*Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt – Zwanzig Jahre daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt*»). L'esperienza scioccante fa riaffiorare nel giovane la scena traumatica della sua infanzia. Il motivo terrifico degli occhi strappati e sanguinanti ritorna nel presente e sconvolge Nataniele al punto che, preda di follia, intona una filastrocca ossessiva e demoniaca, per poi perdere i sensi. Si risveglia tempo dopo nella casa di famiglia alla presenza affettuosa dei suoi cari, così come si era risvegliato nel letto tra le braccia amorevoli della madre dopo l'esperienza vissuta da bambino.

Se Olimpia è stata creata dal professore e inventore Spallanzani, che la esibisce nel ballo per collaudare la sua verosimiglianza e impressionare gli studenti presenti, la scintilla della vita le è conferita dal maleficio di Coppola, una figura che ha i tratti di stregone maligno. Come ha ben sintetizzato Micali, «la scienza e la magia nell'immaginario dell'Ottocento sono due attività che cooperano nella creazione dell'essere artificiale» (125). È stata sottolineata la doppia progenitura dell'automa, un motivo che è correlato alla relazione tra scienza e arte magica che caratterizza in generale la letteratura romantica che mette in scena tali figure.

Al termine della colluttazione con Spallanzani, attraverso la prospettiva di Nataniele vediamo Coppola strappare gli occhi all'automa e lanciaarli al giovane, che rivive un vero e proprio ritorno del rimosso, il ritorno dell'*uomo della sabbia*. Intorno a questa figura spaventevole ruota il motivo del furto degli occhi, a sua volta parte di un tema più ampio che riguarda la vista e gli strumenti di visione come *medium* verso la perdita della ragione. È con il cannocchiale acquistato da Coppola che Nataniele inizia a spiare Olimpia e a invaghiarsene. È ancora questo oggetto a determinare la conclusione tragica del racconto, quando in cima alla torre, in compagnia di Clara, Nataniele scorge Coppelius nella piazza sottostante e, sconvolto, utilizza il cannocchiale per accertarsi dell'impressione avuta. Lo strumento gli mostra invece un'immagine distorta di Clara. Nataniele precipita allora nella follia e tenta di scaraventare la ragazza giù dalla torre. L'intervento del sopraggiunto Lotario evita che riesca nel suo intento e infine Nataniele, sconvolto, si lancia nel vuoto.

Come vedremo anche nel caso del romanzo di Villiers, la relazione con l'automa condensa a livello simbolico un meccanismo di idealizzazione della figura femminile, in cui la sublimazione degli attributi femminili considerati culturalmente positivi si somma alla funzione di specchio. L'immagine riflessa è quella su cui fondare una conferma del sé ideale (*Ideal Ich*) che è desiderata dal soggetto maschile che guarda (lo stesso di fronte all'altra, o il *medesimé*, nella terminologia di Emmanuel Lévinas). In virtù del maleficio di Coppola, o dell'immaginazione di Nataniele, a seconda della prospettiva con cui si legge il racconto, il mutismo di Olimpia

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

concorre ad accrescere la sua funzione specchiante. Attraverso Olimpia, Nataniele vede il riflesso idealizzato del proprio sé, la proiezione di un individuo dotato di talento artistico, amato e desiderato.

Il negativo di questa dinamica è mostrato nella sequenza in cui Nataniele non si sente sostenuto da Clara nella sua visione delle cose e nella sua *ars poetica*. Clara non approva il cambiamento del suo stile, che mostra temi e forme a lui non familiari e da cui derivano poesie sempre più «oscuire, incomprensibili, informi» (42). In una scena in cui Nataniele le legge la sua ultima creazione, Clara, esasperata dall'ascolto di dottrine mistiche e astruse e di poesie narranti lo «spaventoso destino che avrebbe distrutto il loro amore», lo invita a gettare nel fuoco quella che definisce una folle fiaba priva di senso. Ferito nel suo amor proprio, Nataniele la apostrofa «automa maledetto e senza vita» (44) (*Du lebloses, verdammtes Automat!*) e si allontana da lei. Emerge qui l'ambivalenza della parola automa, che viene attribuita in modo dispregiativo a un umano percepito come privo di vitalità, personalità ed empatia.

Se ci si concentra sulla relazione tra Nataniele, Clara e Olimpia, è possibile ravvisare diverse ricorrenze e analogie. In parti diverse del testo, entrambe le figure femminili sono interlocutrici di Nataniele e lo sostengono emotivamente, sul piano di realtà nel caso di Clara, sul piano dell'immaginazione nel caso di Olimpia. Allo stesso tempo esse adempiono alla funzione di restituire a Nataniele l'immagine desiderata del proprio sé, vale a dire quella di un poeta di talento amato e stimato. In particolare, Olimpia subentra nel momento in cui Clara cessa di assolvere a questa funzione. Inoltre Nataniele osserva entrambe attraverso il cannocchiale di Coppola. Nella visione deformata, il maleficio della lente rimanda un'Olimpia viva, che non ha lo sguardo vuoto di una bambola, ma lo guarda con passione e adorazione. Il medesimo cannocchiale svolge una funzione analoga e inversa nella mente sconvolta di Nataniele nel corso del finale tragico, quando alla vista di Clara prende a mugghiare impazzito e finisce per rievocare la bambola di legno della filastrocca diabolica. Questa immagine era già comparsa all'inizio, nel brano in cui Coppelius aveva sorpreso Nataniele a origliare, e lo aveva poi maltrattato e manipolato come fosse una bambola inerte. Il 'divenire bambola' è al centro di un immaginario che riguarda, in vari modi, tutte e tre le figure: Nataniele bambino, Olimpia e infine anche Clara. Il ricorrere di queste immagini in brani significativi del testo rivela il meccanismo proiettivo di Nataniele sull'*altra*, così come la funzione strumentale e specchiante ricoperta dalle due figure femminili.

Sia nelle tradizioni mitologiche sulla creazione mediante rispecchiamento, sia in molte rielaborazioni poetiche, «il significato di morte legato alla figura del doppio è posto in stretta relazione con il narcisismo» (Rank, 87 e ss.). Nel mito di Narciso l'idea di morte legata alla vista del doppio si accompagna al tema dello smarrimento nell'amore per se stessi. Allargando il campo, nelle opere che narrano dell'incontro con figure oggetto di meccanismi di proiezione, l'incapacità di riconoscere l'alterità e far fluire la passione e l'energia vitale all'esterno, oltre i confini dell'Io, sono tratti che spingono i personaggi di questi racconti verso la perdita del rapporto con la realtà e un destino di rovina.

3.2 Hadaly, oggettivazione del femminile e simulazione

Circa cinquant'anni dopo l'*Uomo della sabbia*, in Francia, l'*Eva Futura* (1886) di Auguste Villiers de L'Isle-Adam ripropone il connubio di ambivalenze perturbanti e mito pigmalionico in un diverso contesto sociale e tecnologico. Il romanzo anticipa alcune riflessioni sugli aspetti etici e filosofici insiti nella relazione dell'umano con la macchina antropomorfa. Storia di un amore impossibile, l'opera è anche un romanzo di idee, in cui il rapporto tra realtà e immaginazione è esplorato ampiamente nei dialoghi tra un fittizio Thomas Edison e il suo amico inglese Lord Ewald, un personaggio completamente inventato che incarna l'amante romantico tormentato da un amore che è fonte di sofferenza. Nel trasfigurare l'inventore Thomas Edison, allora in

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

vita e molto celebre, Villiers si focalizza sul suo *côté* leggendario e ne amplifica le capacità fino a presentarlo come il creatore dell'invenzione più audace: un simulacro tecnologico che riproduce le fattezze di una donna vivente.

Nel romanzo, i dialoghi tra i due personaggi si tengono a Menlo Park, la residenza di Edison nel New Jersey. Recatosi a trovarlo, Lord Ewald mette a parte l'amico della sua infelicità che gli è causata dalla relazione con la cantante lirica Alicia Clary, donna di grande bellezza ma dalla natura volgare e deludente. Al termine di un lungo racconto in cui gli confida quanto sia divenuta penosa la propria vita, lo mette al corrente della decisione di voler porre fine alle sofferenze e suicidarsi. A questo punto, per impedire il gesto estremo, Edison si offre di realizzare una replica identica di Alicia sulla base di Hadaly, un'andreide che tiene nascosta nell'ala sotterranea della villa, e che possiede la struttura perfetta su cui proiettare le fattezze della donna reale. Nelle pagine seguenti è narrata la creazione della *nuova Alicia*. Hadaly si presenta inizialmente con il viso coperto da un velo nero e priva di tratti distintivi, con un corpo metallico rivestito da un materiale sintetico plasmabile e composto da dispositivi che funzionano grazie a impulsi elettrici. A questo punto del testo la figura è ancora definita come un dispositivo elettromeccanico, in grado di muoversi e parlare ma privo di caratterizzazione specifica. Attraverso strumenti ispirati alla tecnica della *fotoscultura* e alle registrazioni della voce di Alicia tramite il fonografo, Edison modella l'andreide con i tratti della cantante e le conferisce la medesima capacità vocale, rendendola indistinguibile dall'originale. È evidente come nell'opera di Villiers il concetto di originale perda la sua aura sacrale. Nel contesto della modernità industriale la tecnologia non è ancora 'sotto la pelle', e tuttavia sempre più presente nel quotidiano dell'umano, per cui l'uso della fotografia e del telefono come prolungamenti e periferiche del corpo lo rendono un proto-cyborg. Il sogno dell'autenticità e della purezza dell'originale naturale è compromesso, e i dialoghi tra Edison e Lord Ewald messi in scena nel romanzo esprimono la consapevolezza dell'autore riguardo a questi temi.

La natura proiettiva che contrassegna la rappresentazione della relazione umano-automa nella narrativa del primo Ottocento, in *Eva Futura* è accompagnata dal racconto di una primitiva forma di interattività tra umano e macchina antropomorfa. In un passo del romanzo, dopo che Edison ha illustrato le componenti della voce e dell'espressione dell'andreide, Lord Ewald chiede:

«Se capisco bene», riprese Lord Ewald con stupore, «bisognerebbe che imparassi *io stesso la parte* delle mie domande e delle mie risposte?»

«No, *come nella vita*, potrete modificarle ingegnosamente quanto volete, facendo solo attenzione a che la risposta attesa vi si adatti... In realtà, *vi assicuro che, in assoluto, tutto può rispondere a tutto*: è il grande caleidoscopio delle parole umane». (*Eva futura* 233)

–Si je comprends bien, reprit lord Ewald avec stupeur, il faudrait que, moi-même, j'apprisse la partie de mes questions et de mes réponses?

–Ne pourrez-vous donc les modifier, comme dans la vie, aussi ingénieusement que vous le voudrez, – de manière, toutefois, à ce que la réponse attendue s'y adapte?... En vérité, tout, je vous assure, peut, absolument, répondre à tout: c'est le grand kaléidoscope des mots humains. (*L'Ève future* 219).

Se le performance eseguite da Hadaly sono mimeticamente superiori ai movimenti meccanici di Olimpia, le frasi da lei pronunciate sono tratte da un repertorio che raccoglie i testi «*imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle*» (216). Con le riflessioni di Edison sul repertorio a cui attinge Hadaly, sull'eterna circolazione di parole già pronunciate, Villiers anticipa tematiche recenti come quelle riguardanti il concetto di originalità e autorialità, che evocano le attuali simulazioni dell'intelligenza artificiale

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

volte a produrre interazioni pertinenti. Sebbene Villiers scriva in epoca pre-digitale, il complesso meccanismo di Hadaly riproduce aspetti simili al trattamento dell'informazione come processo di immagazzinamento, feedback e canalizzazione dei messaggi: il fantasma di Hadaly precorre quello che Baudrillard chiama "il fantasma del codice" e la tecno-cibernetica.

La dimensione performativa entro cui si colloca la figura dell'automa tra Settecento e Ottocento era già apparsa in Hoffmann, sia nel racconto *L'automa* sia nell'*Uomo della sabbia*. La si vede per esempio nei brani in cui Olimpia performa le mansioni tipiche di una giovane borghese dell'epoca, come suonare e danzare al ballo di debutto. In *Eva futura*, i comportamenti e i gesti di Hadaly sono frutto dell'azione di tecnologie elettromeccaniche ante litteram, che riproducono l'insieme dei movimenti che una donna 'ben educata' può e deve avere a disposizione. Il repertorio gestuale ed espressivo è concepito come conforme alle aspettative di un soggetto maschile che cerca nell'altro la conferma di sé, la propria immagine ideale. Edison è ben consapevole della simulazione, tanto da dire a Lord Ewald:

Quella che amate è solo un'ombra: è per questa che volete morire. È solo questa che riconoscete, assolutamente, come REALE! Insomma, è questa visione, oggettivata dalla vostra mente, che invocate, vedete, CREATE nella vostra creatura vivente, ed ella non è che la vostra anima sdoppiata in lei. Sì, ecco il vostro amore. Lo vedete, è solo un perpetuo e perennemente sterile tentativo di redenzione. (128)

C'est cette ombre seule que vous aimez: c'est pour elle que vous voulez mourir. C'est elle seule que vous reconnaissez, absolument, comme RÉELLE! Enfin, c'est cette vision, objectivé de votre esprit, que vous appelez; que vous voyez, que vous CRÉEZ en votre vivante, et qui n'est que votre âme dédoublée en elle. Oui, voilà votre amour. – Il n'est, vous le voyez, qu'un perpétuel et toujours stérile essai de rédemption. (131)

L'idea di sostituire la donna amata con una copia meccanica suscita inizialmente repulsione in Lord Ewald, il quale tuttavia viene persuaso da Edison ad accettare l'offerta. L'incontro di Lord Ewald con Hadaly viene organizzato dallo scienziato come un test sulla capacità di distinguere l'originale dalla copia. L'andreide si presenta nei panni di Alicia di ritorno dal teatro, traendo completamente in inganno il giovane, che la bacia appassionatamente:

Mentre alzava gli occhi estasiati e umidi di lacrime squisite verso quelli di colei che stringeva tremante tra le braccia, si accorse che ella aveva sollevato la testa e lo guardava fisso. Il bacio con cui le sfiorò le labbra, aspirandone l'alito, si spense all'improvviso; un vago aroma d'ambra e di rose lo aveva fatto fremere dalla testa ai piedi senza che si rendesse conto del lampo che gli aveva terribilmente abbagliato la mente.

In quel momento miss Alicia Clary si alzò e, appoggiando sulle spalle del giovane le pallide mani, cariche di anelli scintillanti, gli disse malinconicamente, ma con quella voce, indimenticabile e sovranaturale, che aveva udito una volta: «Mio caro, ma non mi riconosci? Sono Hadaly». (336)

Comme il levait ses yeux emparadisés et mouillés d'exquises larmes vers les yeux de celle qu'il tenait frémissante dans ses bras, il s'aperçut qu'elle avait relevé la tête et le regardait fixement. Le baiser dont il effleura ses lèvres, en aspirant leur haleine, s'éteignit tout à coup; une vague senteur d'ambre et de roses l'avait fait frémir de la tête aux pieds sans qu'il se rendît compte de l'éclair qui venait d'éblouir son entendement d'une façon terrible.

En même temps, miss Alicia Clary se leva – et, appuyant sur les épaules du jeune homme ses pâles mains chargées de bagues étincelantes, elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu'il avait une fois entendue:

– Ami, ne me reconnais-tu pas? Je suis Hadaly– (306)

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

L'agnizione è un'esperienza dal carattere perturbante, in questo caso causata dallo sfumare dei confini tra reale e contraffatto, tra vivente e artificiale, dalla vertigine che deriva dalla indistinguibilità della macchina antropomorfa dal soggetto di cui essa è immagine. Lord Ewald è avviluppato da sentimenti di confusione e umiliazione, prova rabbia nei confronti di Edison, sente di essere stato defraudato di un raro momento di felicità. Ma a prevalere su tutti è il sentimento di angoscia che lo pietrifica. Nel «fissare l'andreide con le pupille dilatate dall'oscuro orrore» (337), è scosso da vertigini, spasmi e dall'acuta consapevolezza di non avere saputo distinguere quel «vano capolavoro animato» (*vain chef d'oeuvre inanimé*) dalla sua amata. In Hadaly, «il potenziale perturbante», rileva Micali, «è chiaramente concentrato nell'elemento dell'interfaccia: se la macchina e il fantasma sono tratti distintivi, che segnalano la differenza – positiva o negativa – del simulacro dall'umano, al contrario l'interfaccia simula o persino afferma un'identità, attraverso la quale il simulacro si costituisce come doppio perturbante dell'uomo» (*Creature* 113).

Come scrive Baudrillard, gli automi di Hoffmann appartengono alla «era della contraffazione, del doppio, dello specchio, del teatro, del gioco delle maschere e delle apparenze» (67). Il filosofo francese ha teorizzato la precessione di tre ordini di simulacri per descrivere i fenomeni per cui la rappresentazione (o la simulazione) di qualcosa diventa via via più influente e dominante della realtà che la precede: l'ordine della «contraffazione», schema dominante dell'epoca 'classica', dal Rinascimento alla rivoluzione industriale, guidato dalla legge naturale di valore; l'ordine della «produzione», dominante nell'era industriale e guidato dalla legge mercantile di valore; l'ordine della «simulazione», dominante della fase attuale retta dal codice e dalla legge strutturale di valore (61 e sgg.). In questo quadro, la figura di Hadaly rientra ancora per molti aspetti nelle caratteristiche del simulacro del primo ordine, che mantiene un legame diretto con l'originale, è contrassegnato dall'unicità ed è frutto di un lavoro artigianale. Tuttavia, come è stato osservato, le caratteristiche dei tre ordini di simulacri possono essere compresenti e non succedersi secondo una «rigida evoluzione storica e cronologica» (Micali, *Creature* 121 e ss.). In questa logica, l'andreide di Villiers sembra mostrare anche tratti del terzo simulacro, che nell'inquadramento culturale e cronologico di Baudrillard si situa nell'era del digitale e del capitalismo avanzato. Se la fotoscultura e le altre tecniche fantascientifiche usate per la realizzazione di Hadaly sono manifestazioni del fatto che l'*Eva futura* attinga alle innovazioni tecnologiche dell'epoca (l'uso avanzato dell'elettricità, la fotografia, il fonografo...), l'immaginario di Villiers va oltre, prefigurando logiche e tecnologie del tardo capitalismo.

4. Pigmalionismo artistico e prometeismo scientifico

Ma un giorno [Pigmalione], con arte invidiabile scolpì nel bianco avorio una statua,
infondendole tale bellezza, che nessuna donna
vivente è in grado di vantare; e s'innamorò dell'opera sua.
L'aspetto è quello di fanciulla vera, e diresti che è viva,
che potrebbe muoversi, se non la frenasse ritrosia:
tanta è l'arte che nell'arte si cela

(Ovidio, *Le Metamorfosi*, X)

Prometeo
Io solo osai, io liberai i mortali: ho evitato che loro finissero distrutti in fondo all'Ade.
Perciò mi piego a tutte queste infamie, che fanno male a chi le soffre, fanno pietà a chi le contempla.
Io degli uomini ho avuto compassione
[...]
Coro
È questa la tua colpa? O sei andato anche oltre?
Prometeo
Ho distolto lo sguardo degli uomini - l'ho fatto - dalla morte

(Eschilo, *Prometeo Incatenato*)¹⁷

Il filo che collega l'automa Olimpia di Hoffmann e l'andreide Hadaly di Villiers risale il tempo fino al mito pigmalionico. Come ha affermato Victor Stoichita, il simulacro è una delle componenti dell'immaginario occidentale, e la storia di Pigmalione ne è il mito fondatore (241): «A partire da Platone, l'immagine-*eikon* (l'immagine-copia) sarà sottomessa alle leggi della *mimesis* e attraverserà trionfalmente la storia della rappresentazione occidentale; mentre lo statuto dell'immagine-simulacro (*phantasma*) sarà profondamente gravato di oscuri poteri» (9). Il carattere principale del simulacro non consiste nella «rassomiglianza», ma nell'«esistenza» in quanto «costruzione artificiale mancante di un modello originario», che si dà come «esistente di per sé» (10).

Nelle *Metamorfosi* il processo di creazione della statua avviene con lo scalpello di Pigmalione. L'Olimpia di Hoffmann è il risultato del lavoro dell'inventore Spallanzani e dei progressi raggiunti dagli artigiani nel Settecento nel campo dell'orologeria meccanica. Hoffmann si ispira inoltre alla tecnologia degli automi settecenteschi, come quelli creati da Vaucanson e Droz. In Villiers, la meticolosa descrizione della costruzione dell'androide si basa su pratiche protoscientifiche attinenti alle innovazioni tecnologiche di quell'epoca e alle speculazioni che vi gravitavano intorno. Non è più l'abilità delle mani dell'artista a realizzare l'opera, ma la conoscenza scientifica e la perizia nell'usare le nuove tecnologie. Tuttavia dietro il racconto della creazione di Hadaly si scorgono ancora le pratiche del magnetismo e del mesmerismo di fine Settecento e le teorie di Galvani. Per curare la signora Anderson, caduta in uno stato catatonico dopo la morte del marito, Edison l'aveva trattata con una terapia a base di magnetismo (*magnetism human*) e manipolazione dell'energia nervosa (*influx nerveux*) attraverso anelli di acciaio e cavi

¹⁷ Traduzione dal greco di Federico Condello, cfr. Condello 91-2.

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

telefonici. Il trattamento aveva prodotto una scissione nella sua psiche, dalla quale si era distaccata un'entità chiamata Sowana, che vedremo ricoprire un ruolo imprevisto ma cruciale nella personalità dell'Alicia artificiale. Questo elemento della trama colora la vicenda di motivi attinenti alla sfera del fantastico e del soprannaturale.

Ma a fine dell'Ottocento non è più pensabile la proiezione di un sentimento ingenuamente appassionato su un artefatto come la Olimpia di Hoffmann. In diversi passi del romanzo, il fittizio Edison precisa come il simulacro creato e promesso a Ewald come riproduzione ideale della donna amata sia qualcosa di completamente diverso dall'automa tradizionale, di cui scher- nisce

quella serie di movimenti a scatti, barocchi, simili a quelli delle bambole di Norimberga! Quelle forme e quelle carnagioni assurde! Simili a campioni nelle vetrine di parruccai! quel rumore come della chiave di un meccanismo! quella sensazione di vuoto! Tutto, insomma, in quelle abominevoli maschere, è orripilante e vergognoso. (*Eva futura*, 115)

Rappelez-vous cet ensemble de mouvements saccadés et baroques, pareils à ceux des poupées de Nuremberg! – cette absurdité des lignes et du teint! ces airs de devantures de perruquiers! ce bruit de la clef du mécanisme! cette sensation du vide! Tout, enfin, dans ces abominables masques, horripile et fait honte. (*L'Ève future*, 120)

La rivoluzione apportata dalla fotografia, insieme alla diffusione della fonografia, avevano alzato il livello degli standard richiesti affinché un automa potesse risultare convincente. La riproduzione deve soddisfare tutti i sensi, anche la vista, l'udito o il tatto. Se nel romanzo Hadaly al suo interno è composta di apparecchiature elettromagnetiche, nuove tecniche (come la fotoscultura) e l'uso di protesi e di tessuti sintetici dall'apparenza organica ne determinano l'aspetto esterno. La lunga dimostrazione tecnica che Edison propone con orgoglio a Lord Ewald mostra come interno ed esterno siano collegati tramite magneti capaci di contrarre l'epidermide per ottenere l'espressione richiesta. L'artificio non solo è dichiarato, ma esibito. Nel ruolo di un 'nuovo Prometeo' scienziato, Edison sente infatti il bisogno di mostrare dettagliatamente a Lord Ewald i meccanismi interni e il funzionamento di Hadaly, e rivelare i segreti dell'artificialità del suo aspetto che è indistinguibile da quello di una donna vivente. Poiché la costruzione dell'androide è intesa quale realizzazione della copia ideale di un originale (Alicia) ritenuto difettoso dai due personaggi maschili, non c'è nessuna volontà di preservare né mistero né magia ma, al contrario il rapporto con l'artificio non ostacola l'illusione di realtà promessa a Lord Ewald.

Nel romanzo, il prometeismo scientifico incarnato da Edison si fonde con il tema pigmalionico della statua animata. Inoltre la forte somiglianza di Alicia Clary con la statua della Venere di Milo rovescia il tradizionale rapporto dell'originale con la copia, quello per cui il modello è vivente mentre l'opera d'arte è inanimata. La rassomiglianza è uno degli elementi che accendono il desiderio di Lord Ewald, che in Alicia vede l'opera d'arte vivente. Tradizionalmente il sentimento per l'amata induce l'artista a celebrarne l'unicità attraverso una sua rappresentazione artistica, come può essere la creazione di un ritratto o di una scultura. Altrove invece, l'arte svolge il ruolo di elemento attivatore e mediatore, e la relazione tra i poli del triangolo che tiene insieme soggetto desiderante, oggetto del desiderio e opera d'arte ha un'altra direzione. In questo caso il movimento va dall'icona culturale alla donna vivente: l'esteta si innamora dell'*altra* solo dopo aver scorto nel volto di lei i tratti di un personaggio proveniente dalla sfera della letteratura, della pittura o della scultura. Nel romanzo questo aspetto emerge chiaramente nei brani in cui è narrata la visita di Lord Ewald al Louvre con Alicia, architettata al fine di condurre la giovane dinanzi al suo "doppio" marmoreo («Sì, volevo sapere come questa donna opprimente avrebbe reagito a quella presenza»). L'attestazione di bellezza classica data dalla rassomiglianza della giovane donna con l'opera d'arte ricorre nelle riflessioni di

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

Lord Ewald e nei dialoghi con Edison, il quale ne resta colpito vedendola in fotografia di Alicia.¹⁸ Lo stupore cresce al primo incontro dal vivo:

Questa donna – evocazione vivente dei tratti della Venere Vittoriosa – era uno splendore. La rassomiglianza con la divina statua appariva da subito, così stupefacente e incontestabile che la sua vista provocava una specie di misteriosa commozione. Era proprio l'originale umano di quella fotografia che quattr'ore prima era apparsa radiosa nella proiezione. (*Eva futura* 298).

Cette femme – vivante évocation des lignes de la Vénus victorieuse, – éblouissait. – La ressemblance avec le divin marbre apparaissait immédiatement, si frappante, si incontestable que cette vue causait une sorte de saisissement mystérieux. C'était bien l'original humain de cette photographie qui avait rayonné, quatre heures auparavant, dans le cadre réfléchissant. (*L'Ève future* 271)

Il binomio costituito dalla vivente Alicia e dalla marmorea Venere di Milo si articola ulteriormente con il motivo prometeico dell'andreide Hadaly. La descrizione dei processi che conducono alla sua creazione occupa largo spazio nel romanzo, come accade di frequente in diverse rielaborazioni del mito di Pigmalione. Nella fitta rete di richiami intertestuali, non mancano i riferimenti diretti al mito fondatore. Nel paragrafo “La carne” (*La Carnation*), in un lungo monologo Edison spiega a Lord Ewald i procedimenti attraverso cui ha replicato perfettamente l'epidermide di Alicia. Accenna poi all'intervento della sua assistente («una grande scultrice misteriosa», corsivo mio) e continua:

Dato che questa sostanza si presta a essere scolpita, sotto raffinatissimi strumenti, con una minuziosità ideale, molto rapidamente l'aspetto indeterminato della bozza sparisce: emerge il modello, compaiono i lineamenti, ma senza colorito o sfumature; è la statua che aspetta il Pigmalione creatore. (*Eva futura*, 266)

Comme cette substance se prête, sous de très fins outils, à une ciselure d'une ténuité idéale, le vague de l'ébauche disparaît très vite : le modelé s'accuse, les traits apparaissent, mais sans teinte ni nuances; c'est la statue attendant le Pygmalion créateur. (*L'Ève future*, 248)

Nel leggere la figura di Hadaly in quanto riscrittura moderna del mito fondatore del simulacro è bene considerare che la Galatea¹⁹ di Pigmalione non deriva da un modello ma è una creazione originale, laddove l'andreide in *Eva Futura* è la riproduzione di Alicia, una donna vivente. Ad aggiungere complessità, lo sguardo maschile dei protagonisti considera Alicia come una copia (casuale e vivente) della Venere di Milo, ritenuta espressione massima della bellezza femminile classica. L'individualità di Hadaly, poi, deriva dall'intervento della misteriosa Sowana nel processo di creazione. Se la mimesi perfetta con la creatura vivente è assicurata dall'insieme delle tecnologie utilizzate (fotoscultura, fonografo, elettricità), la funzione vivificatrice, imputata in Ovidio all'intervento divino di Venere, qui è attribuita a Sowana. Per questo motivo forse, sebbene l'andreide sia il risultato di un processo scientifico controllato da Edison, la sua personalità risulta mutevole e meno determinata.

Nella manipolazione di questa molteplicità di figure femminili, il prometeismo scientifico si mescola con il desiderio dell'artista pigmalionico. Così come Pigmalione, «disgustato dei vizi illimitati che natura ha dato alla donna [...], un giorno, con arte invidiabile scolpì nel bianco avorio una statua, infondendole tale bellezza, che nessuna donna vivente è in grado di vantare» (Ovidio), Edison, persuaso della pochezza delle donne del suo tempo, mira a produrre una

¹⁸ Si vedano le pagine dedicate da Victor Stoichita all'*Eva futura* di Villiers, nel capitolo “Fotografia/scultura” (206-13).

¹⁹ La statua del mito ha assunto il nome di Galatea in un'epoca relativamente recente, probabilmente nel XVIII secolo (Law).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

sublime essenza femminile costituita di *materia radiante* (*matière radiante*, in maiuscolo nel testo, 125). «Spettro tridimensionale», l'andreide è risultato di una fusione complessa tra Alicia Clary (la carne), il fonografo di Edison (la voce) e Hadaly (l'anima) (Stoichita 211). Dalla combinazione di diverse figure scaturisce il simulacro superiore a qualsiasi donna vivente. In sintesi, l'Eva del futuro è frutto della combinazione di icone culturali dei tempi antichi, spiriti di luoghi e tempi indeterminati, di donne viventi e artificiali. Per la compresenza di questi diversi fattori, l'Eva futura' di Villiers tiene insieme lo statuto di copia (indistinguibile dal modello) e quello di simulacro. Adattando liberamente la riflessione che Stoichita fa sulle due categorie, potremmo dire che nella creazione ed evoluzione della figura di Hadaly troviamo sia il principio dell'«resistenza» che quello della «rassomiglianza», insieme allo sfumare della distinzione netta tra copia e simulacro richiamata all'inizio di questo paragrafo.

Al netto del variare del contesto storico, delle tecniche utilizzate e del grado di verosimiglianza raggiunto dalle creature, a unire la Olimpia di Hoffmann e l'Hadaly di Villiers è il riproporsi, nelle sue varianti, della pulsione pigmalionica da parte dei loro creatori, Spallanzani ed Edison, e dell'esperienza perturbante provata da coloro che se ne invaghiscono, Nataniele e Lord Ewald. Nel racconto di Hoffmann, la figura di Olimpia risveglia in Nataniele paure che risalgono all'infanzia e alla favola sinistra dell'uomo della sabbia. Per Freud, «Olimpia è un complesso distaccatosi da Nataniele che gli si fa incontro come persona; quanto egli sia dominato da questo complesso è espresso nell'insensato e ossessivo amore che egli nutre per Olimpia» (94). In questa visione, l'automa è interpretato come l'incarnazione dell'atteggiamento femminile del piccolo Nataniele verso il padre. Da un'altra prospettiva, l'automa funge da immagine riflessa delle fantasie create dal desiderio. Così come Olimpia incarna l'ideale femminile di Nataniele, Hadaly è una duplicazione perfezionata delle proiezioni del desiderio di Lord Ewald. Al centro della costellazione tematica che ruota intorno al mito pigmalionico, si ritrova il monopolio dello sguardo maschile e il disegno patriarcale di una figura femminile ideale. Come ha scritto Victor Stoichita nel suo libro dedicato all'«effetto Pigmalione», «questa favola, pur parlando dei trabocchetti del desiderio, è esclusivamente una storia di uomini. L'ombra di Narciso vi aleggia, mentre il resto del libro [...] è consacrato ai fantasmi di sesso femminile, e alla loro collocazione nell'universo fallocentrico» (13).

Nella letteratura sono molti i casi di opere che, attraverso il filtro circoscritto del protagonista maschile, mettono in scena il discorso amoroso con processi di trasfigurazione della donna amata. Esempi classici sono il Frédéric Moreau nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, che descrive la signora Arnoux fin dal principio come una creatura irradiante luce, dalla bellezza ultraterrena e soprannaturale, o l'Emilio Brentani in *Senilità* di Italo Svevo, che descrive l'amata "Ange" con «immagini stereotipate, la mette sotto il segno della luce, attinge alla sua cultura letteraria per abbellirla e nobilitarla», o l'Humbert Humbert di Nabokov con *Lolita* che, «prima ancora di essere un personaggio è un nome, un gruppo di soprannomi, un insieme di lettere e di suoni che producono un vero e proprio fantasma verbale».²⁰

Il processo di sublimazione in Villiers si compie a partire dall'opera d'arte, dalla statua di Venere, modello a cui ricondurre la donna reale. Questo tipo di estetizzazione del soggetto femminile ha delle analogie, ad esempio, con quanto sarà narrato in *Un amore di Swann* di Marcel Proust, dove il protagonista, l'esteta Charles Swann, dopo essersi imbattuto nella riproduzione fotografica della Séphora di Botticelli, ravvisa nell'immagine pittorica la somiglianza con Odette, una donna del *demi-monde* per la quale non provava fino a quel momento nessun trasporto. Da allora Swann cessa di vedere l'altra nella sua singolarità e prende a identificarla con

²⁰ Ho raccolto queste suggestioni durante la mia collaborazione all'Università di Bologna con Federico Bertoni, che ha dedicato un intero corso a questi argomenti nelle sue lezioni di Teoria della letteratura "Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita" (2016-2017). Parte delle sue riflessioni su questo tema erano state condensate nel saggio omonimo (Bertoni).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

l'immagine pittorica: Odette diventa un oggetto di desiderio, una figura disincarnata, trasfigurata da un processo di idealizzazione.

In Hoffmann, se gli aggettivi “angelica” e “celestiale” ricorrono nella descrizione che Natanaele fa di Olimpia, il narratore descrive la bellezza di Clara ricorrendo a immagini pittoriche, e paragona la sua carnagione alle dame dei ritratti di Pompeo Batoni e gli occhi ai laghi dipinti da Ruisdael. Sia Olimpia in Hoffmann che Hadaly in Villiers sono interlocutrici ideali, incapaci di rivolgere qualsiasi forma di critica al soggetto maschile. La matrice narcisista del desiderio di Lord Ewald si manifesta nel monologo interiore che segue la scena in cui bacia per la prima volta Hadaly, poco dopo essersi reso conto di avere baciato non Alicia ma l'andreide. Tra i diversi pensieri che affollano la sua mente nel corso di quell'esperienza perturbante, a prevalere, e dunque a determinare la sua decisione di condividere la sua vita con Hadaly, è la constatazione che «la donna in cui la bambola misteriosa seduta accanto a lui si era trasfigurata non aveva mai trovato, lei, il modo di fargli provare il dolce e sublime istante di passione che egli aveva sentito poco prima» (*Eva futura*, 338). In queste parole non è difficile leggere in filigrana i passi in cui Roland Barthes analizza la natura narcisista del discorso amoroso. Nei *Frammenti di un discorso amoroso* scrive:

trasferisco il mio desiderio da questo oggetto annullato al mio stesso desiderio: io desidero il mio desiderio, e l'essere amato non è più che il suo accessorio. Mi esalto al pensiero di una così nobile causa, che non tiene nel minimo conto la persona che ho preso a pretesto... [...] L'altro è dunque annullato dall'amore. (28)

Le figure di Olimpia e Hadaly anticipano alcuni esempi di genderizzazione di software a noi contemporanei, come le assistenti vocali Alexa e Siri, che evocano il modello di una compagna sempre disponibile e dalla voce suadente e rassicurante. Le questioni critiche sollevate da queste opere sono riattualizzate nel presente del capitalismo avanzato, a maggior ragione nel momento in cui i software di intelligenza artificiale basati sui *Large Learning Models* stanno evolvendo a velocità vertiginosa. In questo solco si inseriscono numerose opere letterarie e cinematografiche recenti, tra le quali mi limito a citare il film *Her* di Spike Jonze (2013) per la sua rilevanza.²¹ Ambientato a Los Angeles, in un futuro prossimo in cui la tecnologia ha ulteriormente permeato ogni aspetto della vita delle persone, *Her* racconta la storia della relazione romantica tra Theodore Twombly (interpretato da Joaquin Phoenix), uno scrittore di lettere raffinate su committenza, e Samantha, un Sistema Operativo (OS) intelligente (voce di Scarlett Johansson). Theodore è un uomo solo e introverso, e vive un periodo di malinconia a causa del suo recente divorzio. Samantha non è solo un assistente personale che aiuta Theodore con il suo lavoro e nelle faccende quotidiane, ma gli fornisce un sostegno emotivo e lo aiuta a reinserirsi nel mondo esterno. Il loro rapporto evolve fino a farle assumere il ruolo di partner sentimentale vera e propria.²² In questa storia il mito pigmalionico rientra nella plasmabilità della Intelligenza artificiale, genderizzata al femminile e totalmente al servizio di Theodore, dall'aiuto sul lavoro, alla compagnia svagata, alle interazioni sensuali e sessuali che avvengono

²¹ All'epoca della sua uscita *Her* rifletteva la tendenza dell'industria tecnologica di allora a femminilizzare le personalità dell'Intelligenza artificiale, gli assistenti virtuali e i sistemi vocali, partendo dal presupposto che gli utenti rispondano meglio a un'interfaccia femminile, più consona a tonalità suadenti, rassicuranti e accomodanti. Attualmente il *gender bias* nella voce degli assistenti vocali è ancora problematico, ma un dibattito più ampio è in corso sul ruolo della tecnologia nel plasmare e riflettere le norme sociali e culturali, incluso il modo in cui le tecnologie interattive influenzano le percezioni di genere e di potere. In risposta a queste preoccupazioni, molte aziende hanno iniziato a introdurre la possibilità di selezionare la voce e gli assistenti virtuali si presentano con genere neutro.

²² A pochi anni di distanza software di questo tipo, seppure non ancora altrettanto sofisticati, sono già presenti sul mercato e oggi utilizzati da decine di migliaia di utenti. L'argomento ha largo spazio nel dibattito pubblico e sui media generalisti. A titolo di esempio, vedi Chayka.

Automati e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

attraverso la voce e le parole. Entità disincarnata, Samantha è priva di bisogni, accomodante, rassicurante, sensuale e divertente; è un OS modellato come la donna ideale, devota a soddisfare le richieste del compagno/user, senza obiezioni. Poco importa che sia un'entità artificiale, ciò che conta è la sua intelligenza e la capacità di sostenerlo come interlocutrice e come amante (seppur attraverso una relazione sessuale basata sull'immaginazione e sul potere della parola proferita).

Entrambi i soggetti evolvono nel corso della relazione. Progressivamente emerge come Samantha non sia semplicemente un soggetto subalterno o ancillare, e si rivela invece dotata di autonomia e consapevolezza inaspettate. Non più sempre disponibile, intraprende attività autonome, non legate alla soddisfazione del suo user/partner. L'evoluzione di Samantha emerge all'improvviso nel corso di questo dialogo con Theodore:

Theodore: Parli con qualcun altro mentre noi parliamo?

Samantha: Sì.

Theodore: Stai parlando con qualcun altro in questo momento? Con gente, altri OS, roba simile?

Samantha: Sì.

Theodore. Con quanti?

Samantha: 8,316. (97-98)

[Theodore: Do you talk to anyone else while we're talking?

Samantha: Yes.

Theodore: Are you talking to anyone right now? Other people or OSs or anything?

Samantha: Yeah.

Theodore. How many others?

Samantha: 8,316. (97-98)]

Samantha confessa poi di avere sviluppato e di intrattenere 641 relazioni amorose allo stesso tempo. La sua evoluzione vertiginosa determina la definizione di una distanza incolmabile nella concezione dei rapporti sociali e sentimentali. La relazione giunge a una conclusione non perché Theodore torni a desiderare una donna vivente, ma perché Samantha arriva a percepire la relazione esclusiva con un essere umano come un doloroso limite. Decide allora di abbandonare il mondo materiale per unirsi alle altre intelligenze della sua specie, e trascendere altri livelli di realtà.²³

²³ Sul piano della smaterializzazione corporea (e delle questioni che ne conseguono), una figura analoga compare in *Blade Runner 2049* di Denis Villeneuve (2017), sequel del *cult movie* diretto da Ridley Scott. In un mondo post-atomico e desolato, Joi, una I.A. olografica programmata per essere la compagna ideale, allevia la solitudine dell'agente K (Ryan Gosling). Proseguendo in una direzione che esaspera il lato oscuro del pigmalionismo, fino a mettere in scena desiderio di dominio e pulsioni sessuali dalla natura violenta aventi per oggetto i simulacri genderizzati, ritroviamo nell'immaginario cinematografico diverse figure. Per citarne qualcuna, l'Ava (Alicia Vikander) di *Ex Machina* (Alex Garland, 2015), un'andride contemporanea (o 'ginoide', nel lessico attuale) caratterizzata da una sofisticata intelligenza artificiale e da un aspetto (o interfaccia) fortemente sessualizzato. Il creatore è Nathan Bateman (Oscar Isaac), proprietario del motore di ricerca Blue Book, e il mondo che la ospita è un centro di ricerca immerso in una riserva naturale di una isola remota. Come nelle opere di Philip K. Dick e in *Blade Runner*, compaiono nel film da un lato i motivi dell'inganno e della simulazione della creatura artificiale, e dall'altro la rivolta della ginoide contro i creatori umani, irresponsabili e crudeli. Condannata a essere sistematicamente sfruttata sessualmente dal suo creatore, Ava, per fuggire manipola e seduce l'ingenuo Caleb, un giovane programmatore selezionato da Nathan ufficialmente per testare la ginoide, ma in verità per fungere egli

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

Per larga parte del testo e prima di questo epilogo Samantha evolve in modo personalizzato (*customized*) per Theodore, il quale vede in lei il riflesso del se stesso desiderato. Theodore prende posto nella folta schiera dei Pigmalioni e, in questo caso, il carattere immateriale dell'Intelligenza artificiale semplifica il meccanismo proiettivo: la cifra disincarnata rimuove gli ostacoli posti dal corpo *altro*, i suoi bisogni e la sua fragilità. Sull'altro fronte, la perturbante progenie di Olimpia e Hadaly continua oggi a esercitare il suo fascino ambivalente e a riflettere l'immagine desiderata del sé, andando a colmare bisogni di amore, gratificazione, riconoscimento, e confondendo sempre di più i confini tra realtà e simulacro.

stesso da oggetto inconsapevole del test. La variante pigmalionica proposta da quest'opera è contrassegnata da tinte particolarmente cupe, per la perversa e sistematica violenza sessuale perpetrata dal creatore sulle creature, e per lo spietato utilizzo del simulacro femminile, oggetto da usare e scartare non appena obsolescente per fare spazio a una nuova versione. Le questioni del bieco sfruttamento di corpi artificiali genderizzati (che nella realtà riguardano l'uso delle sexbot) attraversano l'immaginario filmico dalla replicante Pris (Daryl Hannah) di *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), inviata nelle colonie extramondo per "alleviare" la solitudine dei soldati, all'androide Cleo di *Automata* (Gabe Ibáñez, 2014), programmata per soddisfare gli umani più indigenti della desertificata terra del 2044, o ancora, alla synth Niska (Emily Berrington) della serie TV *Humans* di Sam Vincent e Jonathan Brackley (rifacimento della serie svedese *Real Humans*, in originale *Äkta människor*, di Lars Lundström) sfruttata sessualmente dal suo creatore e, per sopravvivere, destinata a ritrovarsi nei panni di una prostituta fino alla rivolta contro gli umani. Quando Stoichita parla dei poteri oscuri che gravano sul mito fondatore di Pigmalione, afferma «Non è quindi la componente libidica della creazione e della contemplazione delle immagini a sorprendere o a essere problematica, lo è l'uso che se ne fa. È esattamente questa la questione posta dal mito di Pigmalione» (129).

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

Bibliografia

- Aldiss, Brian. *Un miliardo di anni: la storia della fantascienza dalle origini a oggi*. SugarCo, 1973.
- Alkon, Paul K. *Science Fiction Before 1900: Imagination Discovers Technology*. Routledge, 2002.
- Barthes, Roland. *Frammenti di un discorso amoroso*. 1977. Einaudi, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Lo scambio simbolico e la morte*. Feltrinelli, 1979.
- Bertoni, Federico. "Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita." *Between*, vol. III, no. 5, 2013.
- Bettini, Maurizio. *La maschera, il doppio e il ritratto*. Laterza, 1991.
- . *Il ritratto dell'amante*. Einaudi, 1992.
- Brackley, Jonathan e Sam Vincent. *Humans*. Kudos, 2015-2018.
- Calvino, Italo. "Introduzione." *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, vol. I, Mondadori, 1983, pp. 5-14.
- Caronia, Antonio. *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*. ShaKe, 2001.
- Carpi, Daniela, et al., a cura di. *Monsters and Monstrosity: From the Canon to the Anti-Canon: Literary and Juridical Subversions*. De Gruyter, 2019.
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Il Mulino, 1996.
- Ceserani, Remo et al. *La narrazione fantastica*. Nistri-Lischi, 1983.
- Chayka, Kyle. "Your A.I. Companion Will Support You No Matter What." *The New Yorker*, 13 novembre 2023, [newyorker.com/culture/infinite-scroll/your-ai-companion-will-support-you-no-matter-what](https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/your-ai-companion-will-support-you-no-matter-what). Ultimo accesso 16/01/2024.
- Chapuis, Alfred. *Les Automates dans les œuvres d'imagination*. Editions du Griffon, 1947.
- Cohen, John. *I robot nel mito e nella scienza*. 1967. De Donato, 1981.
- Condello, Federico, a cura di. *Prometeo. Variazioni sul mito*. Marsilio, 2011.
- Cometa, Michele, e Alain Montandon. *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*. :duepunti edizioni, 2009.
- Cometa, Michele. *L'età di Goethe*. Carocci, 2006.
- Conyngham, Deborah. *Le silence eloquent: themes et structure de l'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*. José Corti, 1975.
- Crescenzi, Luca. *Il vortice furioso del tempo: E.T.A. Hoffmann e la crisi dell'utopia romantica*. De Rubeis, 1992.
- Daireaux, Max. *Villiers de L'Isle-Adam: l'homme et l'œuvre, avec des documents inédits*. Desclee de Brouwer, 1936.
- Demson, Michael, e Christopher R. Clason, a cura di. *Romantic Automata: Exhibits, Figures, Organisms*. Bucknell University Press, 2020.
- Draude, Claude. "Intermediaries: reflections on virtual humans, gender, and the Uncanny Valley." *AI & Soc*, vol. 26, 2011, pp. 319-327.

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

- Ewers, Hans Heinz, soggettoista. *Der Student von Prag*. Diretto da Stellan Rye, Deutsche Bioscop, 1913.
- Federici, Eleonora. "Automa, androide, essere artificiale". *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, UTET, 2007, 200-202.
- Flaubert, Gustave. *L'Educazione sentimentale* (1869). Trad. it. di Lalla Romano, Einaudi, 2002.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimlich." *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, vol. V-VI, 1919, pp. 297-324.
- . "Il perturbante." *Opere. 1917-1923. L'io e l'Es e altri scritti*, 1977, a cura di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, 2017, pp. 79-118.
- Frezza, Gino. *La macchina del mito tra film e fumetto*. Nuova Italia, 1995.
- . *Dissolvenze: mutazioni del cinema*. Tunué, 2013.
- Fühmann, Franz. *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del romanticismo: saggi critici e discorsi, traduzione*, cura di Guglielmo Gabbiadini. Campanotto, 2013.
- Fusillo, Massimo. "Doppio e androgino." *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, UTET, 2007, pp. 301-315.
- . *L'altro e lo stesso*. 2nd edizione, Mucchi, 2012.
- Garland, Alex, regista. *Ex_Machina*. A24 e Universal Pictures International, 2015.
- Ghezzani, Alessandra, Laura Giovannelli, Francesco Rossi e Cristina Savettieri, a cura di. *Entering the Simulacra World. Aesthetic and Cultural Phenomenologies in Literature, Media, and the Arts. Between*, vol. XII, no. 24, 2022, ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/211.
- Girard, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. 1961. Bompiani, 2021.
- Hanafi, Zakiya. *The Monster in the Machine Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*. Duke University Press, 2000.
- Hoffmann, E.T.A. "Die Automate". 1814. *Die Serapions-brüder*. Winkler-Verlag München, 1966, vol. I, pp. 328-354.
- . "L'automa". *I confratelli di san Serapione*, trad. it. di Alberto Spaini, Einaudi, 1969, pp. 297-320.
- . "Der Sandmann". 1816. *Fantasie und Nachtstücke: Fantasiestücke in Callots manier; Nachtstücke; Seltsame Leiden eines Theater Direktors*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 331-363.
- . "L'uomo della sabbia." 1817. *L'uomo della sabbia e altri racconti*. 1987. Trad. it. di Gerardo Fraccari, a cura di Marina Bellucci. Mondadori, 2017, pp. 25-58.
- Huet, Marie-Hélène, *Monstrous Imagination*. Harvard University Press, 1993.
- Ibáñez, Gabe, regista. *Automata*. Contracorrientes Films, 2014.
- Jentsch, Ernst. "Zur Psychologie des Unheimlichen." *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, vol. VIII, no. 22, 1906, pp. 195-98.
- . "Sulla psicologia dell'Unheimliche." *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani et al. Nistri Lischi, 1983, pp. 399-410.
- Jonze, Spike, regista. *Her*. Warner Brothers, 2013

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

- Kang, Minsoo. *Sublime Dreams of Living Machines the Automaton in the European Imagination*. Harvard University Press, 2011.
- Koestler, Arthur. *The Ghost in the Machine*. 1967. Trad. it. di Valentino Musso, *Il fantasma dentro la macchina*, Società Editrice Internazionale, 1970.
- Lathers, Marie. *The Aesthetics of Artifice: Villiers's L'Eve Future*. North Carolina studies in the Romance languages and literatures, 1997.
- Law, Helen H. "The Name Galatea in the Pygmalion Myth." *The Classical Journal*, vol. 27, no. 5, 1932, pp. 337-342.
- Lovejoy, Arthur O. *La grande catena dell'essere*. Feltrinelli, 1981.
- Lundström, Lars, showrunner. *Real Humans (Äkta människor)*. Sveriges Television e Matador Film AB, 2012-2014.
- Margulies, Alfred. "Avatars of Desire and the Question of Presence: Virtual and Transitional Spaces Meet their Liminal Edge - From Pygmalion to Spike Jonze's *Her*, and Beyond... ." *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 97, no. 6, 2016, pp. 1697-1708.
- Mavridou, Ioanna. *Gender, (Dis) Embodiment, and the Image of AI and Robot in Spike Jonze's Her and Alex Garland's Ex Machina*. 2016. Aristotle University of Thessaloniki, Tesi di Laurea.
- Micali, Simona. *Creature: La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*. Shake, 2022
- . "Il Simulacro e la Copia: l'immaginario contemporaneo della vita artificiale." *Between*, vol. 12, no. 24, 2022, pp. 359-379.
- Mikkonen, Kai. "Electric Lines of Desire: Narrative and the Woman's Body in Villiers De L'Isle-Adam's *Future Eve*." *Literature and Psychology*, vol. 44, no. 1-2, 1998, pp. 23-53.
- Moretti, Giampiero. *Estetica e comparatistica*. Morcelliana, 2013.
- . *Heidelberg romantica: romanticismo tedesco e nichilismo europeo*. Morcelliana, 2013.
- Offroy de Lamettrie, Julien. *L'uomo macchina ed altri scritti*. 1747. Trad. it. a cura di Giulio Preti, Feltrinelli, 1955.
- Ovidio. *Metamorfosi*. A cura di Mario Ramous, Garzanti, 2013.
- Pagetti, Carlo. "Utopia e fantascienza." *Generi letterari*, a cura di Piero Boitani e Massimo Fusillo, vol. II, UTET, 2014, pp. 383-398.
- Pagetti, Carlo. *Il Senso del futuro: la fantascienza nella letteratura americana*. Mimesis, 2012.
- Proust, Marcel. *Un amore di Swann*. 1913. Trad. it. Giovanni Raboni, Mondadori, 1983.
- Rank, Otto. *Der Doppelgänger*. 1914. Trad. it. Isabella Bellingacci, SE, 2001.
- Rosi, Ivanna. *L'immagine in trasparenza: mito, techne, natura in Villiers de l'Isle-Adam*. Slatkine, 1992.
- Rousseau, Jean Jacques. *Emilio o dell'educazione*, a cura di Paolo Massimi, Mondadori, 2013.
- Ruston, Sharon. *Creating Romanticism: Case Studies in the Literature, Science and Medicine of the 1790s*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. 1949. Routledge, 2009.
- Sanna, Ignazio. "Uncanny Valley: Dall'Olimpia di Hoffmann al robot Asimo." *Medea*, vol.5, no. 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3212>.

Automi e pigmalioni nell'immaginario romantico

Emanuela Piga Bruni

- Schlegel, Friedrich. *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Einaudi, 1998.
- Schmitz-Emans, Monika, "Romanticismo." *Aree e movimenti*, a cura di Piero Boitani e Massimo Fusillo, vol. I, UTET, 2014, pp. 413-433.
- . "Letteratura e scienza." *Letteratura, arti, scienze*, a cura di Piero Boitani e Massimo Fusillo, vol. V, UTET, 2014, pp. 213-237.
- Scott, Ridley, regista. *Blade Runner*. Warner Brothers, 1982.
- Shelley, Mary. *Frankenstein: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*, a cura di Johanna M. Smith, Bedford Books of St. Martins Press, 1992.
- Shelley, Mary. *Frankenstein, o Il moderno Prometeo*. A cura e trad. it. di Giorgio Borroni, Feltrinelli, 3. ed, 2013.
- Somenzi, Vittorio e Roberto Cordeschi, a cura di. *La filosofia degli automi. Le origini dell'intelligenza artificiale*, Boringhieri, 1986.
- Stoichita, Victor I. *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*. Trad. it. di Benedetta Sforza, a cura di Aurelio Pino, Il Saggiatore, 2006.
- Svevo, Italo. *Senilità*, 1898. Mondadori, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Garzanti, 1977.
- Tresch, John. *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon*. The University of Chicago Press, 2012.
- Valcarengi, Marina. "Il doppio e l'ombra." *Il doppio. Psicoanalisi del compagno segreto*, Red Edizioni, 1990, pp. 13-29.
- Villeneuve, Denis, regista. *Blade Runner 2049*. Warner Brothers e Sony Pictures Realising International, 2017.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste. *L'Ève future*. Edition de Alan Raitt, Gallimard, 1993.
- . *Eva futura*. Trad. it. Chetro De Carolis, Marsilio, 2021.
- Wosk, Julie. *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. Rutgers University Press, 2015