

# Creature del desiderio. Costellazioni immaginarie e fenomenologia della donna ideale/artificiale

Maria Giovanna Musso

mariagiovanna.musso@uniroma1.it

Dipartimento di Scienze Sociali ed Economiche | Sapienza, Università di Roma



## Abstract

*Creatures of Desire. Imaginary Constellations and Phenomenology of the Ideal/Artificial Woman*

Adult dolls, referred to - depending on the context and technical or usage characteristics - as Love Dolls, Real Dolls, Sex-Robots, Female Androids, etc., are dolls with sexual and/or companionship functions, valued in widespread niche markets. What makes people buy and love them? More importantly, what imagery is revealed in the creation and use of these "creatures of desire"? Where the dream of the "ideal woman" stems from? In the territory of art, literature and myth lie some interpretive keys that can shed light on the phenomenology and complexity of these simulacra.

In this essay some results of an ongoing research on the relationship between the imaginary, technology and gender are presented from which emerges the cruciality of the "creation" of the ideal/artificial woman as a privileged gateway to address the roots of violence against women and the complexity of the interlocking and oppositional natural/artificial, real/ideal, masculine/feminine.

## Keywords

Love Doll | Sex Robot | Simulacrum | Myth | Technology

## Premessa

Questo contributo riguarda gli aspetti immaginari e (dunque) reali<sup>1</sup> di un fenomeno emerso all'attenzione degli studiosi negli ultimi trent'anni per l'interesse che riveste non solo sotto il profilo simbolico e comportamentale nel campo della sessualità e delle relazioni amorose, ma anche per le sue implicazioni relative al rapporto fra immaginario, tecnologia e mutamento sociale. Si tratta della produzione e dell'uso delle bambole per adulti (*Love Doll*, *Real Doll*) destinate a usi sessuali e di compagnia che da alcuni anni – grazie all'utilizzo dell'AI – vengono proposte anche come *Sex Robot*.

Malgrado la produzione di tali artefatti sia rivolta a un mercato di nicchia, essi rivestono un alto valore simbolico e immaginario sia in quanto rifrazione di un *topos*, quello della donna ideale/artificiale – con la sua storia millenaria e i suoi risvolti sul piano della violenza contro le donne – sia in quanto artefatti in cui è possibile reperire *contenuto* e *forme* (nel senso di Simmel) del percorso tecnoscientifico e culturale della nostra civiltà, sempre più orientato alla produzione di simulacri e a una modifica sostanziale delle basi biologiche dell'umano.

In questa prospettiva, i simulacri femminili (statue, bambole, automi e robot umanoidi) rivestono perciò un particolare interesse sia come concrezione di un immaginario (transtorico, transculturale e transmediale) in cui si è venuto definendo il rapporto fra maschile e femminile – anche con i suoi risvolti violenti sotto il profilo simbolico e materiale – sia come porta d'accesso privilegiata alle radici immaginarie ed epistemiche su cui è stata edificata la civiltà ipertecnologica contemporanea. con le sue costellazioni di senso fondate essenzialmente sulla partizione oppositiva fra natura e artificio, realtà e finzione, umano e non umano<sup>2</sup>.

L'ipotesi sottostante a questa ricerca è che le bambole per adulti e i *Sex Robot* - detti *anche Fembot*, per distinguerli da *MaleBot* - o *andrèidi*, per differenziarli dagli androidi di sesso maschile – possano essere ritenuti una *versio*, la più recente e tecnologicamente potenziata, dell'*imago* femminile della donna ideale/artificiale che ha una lunga storia e affonda le sue radici nella sfera mitica, religiosa, letteraria, ecc.<sup>3</sup>



<sup>1</sup>L'assunto teorico sottostante a questo lavoro è che la dimensione immaginaria sia da intendersi non come contrapposta al "reale" ma come sua dimensione costitutiva e, anzi, che la realtà *attualizzata* – distinta cioè da quella *virtuale* o possibile (Levy, 1997) – possa essere meglio compresa se analizzata in relazione alla sfera matriciale, immaginaria, da cui essa promana e alla struttura epistemica che sorregge entrambe (Musso, 2019; Marzo e Mori, 2019).

<sup>2</sup>La riflessione qui proposta s'interseca con i due filoni principali della mia ricerca più recente: quello che riguarda il ruolo dell'immaginario nella costruzione della realtà sociale e il suo rapporto con la tecnologia e il mutamento sociale (Musso, 2019b) e quello che riguarda il carattere sistemico, transtorico e transculturale della violenza contro le donne (Musso et al., 2020a; Musso 2019b; Musso, 2020b; Musso, 2021a). Una breve anticipazione di questo articolo è stata pubblicata col titolo "*Real Dolls Don't say NO*" (Musso, 2019c).

<sup>3</sup>In questo lavoro farò una breve incursione solo nell'immaginario mitico e letterario, escludendo altri ambiti immaginari, fra cui quello artistico e quello cinematografico, che meriterebbero una riflessione a sé stante. Si pensi solo all'importanza che rivestono nell'immaginario collettivo più note figure di Robot

E che indagare sulla loro specificità e le ragioni della loro creazione – lungo il *continuum*, o meglio la *genealogia* ideale, in cui cercherò di situarle – permetta una comprensione più profonda sia delle radici della violenza contro le donne sia della spinta odierna verso la vita artificiale e la metamorfosi dell'umano in direzione post-biologica e post-umana.

L'attenzione sarà riservata, nella prima parte del testo, alle costellazioni di senso rinvenibili nei *topoi* letterari universalmente riconosciuti come capisaldi del mito della donna ideale/artificiale. Attraverso l'analisi di alcune opere mitico-letterarie incentrate sul simulacro femminile si cercherà di reperire il complesso motivazionale, relazionale e identitario sotteso al *topos* della donna ideale/artificiale. Nella seconda parte del testo prenderò in esame i caratteri dei nuovi simulacri in cui si materializza quel *topos*, cioè le *Love Doll* (o *Real Doll*) e i *Sex Robot* di ultima generazione.

Attraverso una ricognizione delle motivazioni sottostanti alla loro produzione e alle pratiche d'uso riservate a tali oggetti cercherò di rilevare analogie e differenze rispetto alle costellazioni di senso provenienti dalla sfera mitico-letteraria e, soprattutto, di scorgere quale sia il fondamento immaginario da cui trae linfa il *topos* della donna ideale/artificiale, le ragioni della sua persistenza e del suo radicamento nel corso dell'avventura *poietica* e tecnologica della nostra civiltà.



## 1. La donna ideale/artificiale: statue, bambole di pezza e idoli tenebrosi

### 1.1 Galatea: il primo simulacro di Homo Deus

La più densa e originaria espressione del *topos* della donna-ideale artificiale si trova in *Galatea*, la statua creata da *Pigmalione*, di cui narra Ovidio nel *Libro X* delle sue *Metamorfosi* (Ovidio, 1979).

Nella versione di Ovidio, Pigmalione – re di Cipro e abile scultore – è indotto a creare un simulacro di perfetta femminilità, perché "oltraggiato dai difetti di cui la natura aveva abbondantemente dotato la donna". Pigmalione era, infatti, un artista e un uomo terribilmente deluso dalle donne dell'isola di Cipro, le Propetidi, prostitute lascive e blasfeme che avevano osato negare la divinità di Venere, e che pertanto meritavano di essere trasformate in pietre.

Afflitto da tale convinzione, e dall'impossibilità di amare una donna *comm'il faut*, Pigmalione si costringe inizialmente alla solitudine. Ma quando questa diventa insopportabile, decide di impiegare la sua arte per scolpire una statua di bianco avorio e d'incommensurabile grazia e bellezza. Galatea, *l'imgo ficta* che esce dalle sue mani, è dotata di tale bellezza "che nessuna donna vivente è in grado di vantare", talmente perfetta e verosimile che Pigmalione ne resta incantato "e in cuore brucia di passione per quel corpo simulato".

---

femminili presenti nella cinematografia dell'ultimo secolo che dalla *Maria* di *Metropolis* (1927), passando per la *Rachel* di *Blade Runner* (1982) arriva fino alle *andréidi* di *Westworld* (2016).

Proprio come Kokosckha (vedi infra par. 1.2) alcuni secoli dopo – e come gli *iDollator*<sup>4</sup> che popolano le community online dedicate alle *Love doll* – l'artista le parla, l'abbraccia, l'addobba, chiamandola sua compagna e adagiandola "su tappeti di porpora e su morbidi cuscini". Ma la statua non può ricambiarlo, e Pigmalione finisce per vivere in quello stato di "malattia che caratterizza gli amanti paradossali" (Bettini, 1992). La statua è immobile, disponibile, silenziosa, perfetta, eterna, è "un'immagine di soglia, perturbante, a metà strada tra la vita e la morte. La sua realtà paradossale ha carattere più rassicurante e protegge dal rischio costante di delusione che invece concerne tutti i rapporti tra esseri umani" (Busni, 2016). Ma nella sua eburnea perfezione non risponde al desiderio del suo amante, non può assolvere ai ruoli di compagna ideale, moglie e genitrice che, ancora in quella fase della storia umana, erano associati alla figura della donna.

Pigmalione, perciò, durante la festa che a Cipro è dedicata a Venere, invoca la Dea affinché gli conceda in moglie una donna che sia uguale alla sua statua in avorio.

Venere, commossa dalle sue preghiere – e non potendo trovare una donna umana in grado di accontentarlo – lo aiuta a "dar vita" alla sua stessa statua. E così, in un crescendo poetico intessuto di sinestesie il giovane finisce per "toccare con mano il sogno" di cui lui stesso è stato artefice (Ovidio, 1979: 399-401).

Non conosciamo l'epilogo di questo amore "ideale" divenuto "reale", né che fine abbia fatto Galatea una volta dismessa la veste marmorea. Nella versione narrata da Ovidio il mito si ferma, infatti, al momento della nascita del figlio *Paphos* (anch'esso avuto per gentile concessione di Venere).

Figura dell'illusione e del desiderio, incarnazione dell'"amante paradossale", o anche esempio di agalmatofilia<sup>5</sup>– Pigmalione non esaurisce in pochi tratti la complessità della sua figura (Stoichita, 2006.). Se la crucialità del mito e la sua risonanza si sono irraggiate nei secoli in una miriade di personaggi che, nell'arte, nella tecnica e nella vita, hanno contribuito a fare la storia dell'Occidente, è perché in questo mito si condensano alcuni temi cruciali della cultura e dell'immaginario occidentale<sup>6</sup>. Anzitutto quello della *creazione* artistica e del rapporto con l'alterità rispecchiante, specie quando questa prenda la forma del *simulacro*. Ciò che fa della figura di Pigmalione il paradigma della potenza immaginaria incarnata nel *Creator*, di colui cioè che fa esercizio della creatività – intesa come integrazione di *poiesis* e *téchne*, cioè "d'immagini mentali creative e fabbricazione di qualcosa di nuovo" (Marzo, 2022, p. 29) – è il fatto che non si limita a creare un'opera d'arte (cioè a sublimare un desiderio, una mancanza o un'impossibilità), ma dà un volto e un corpo alla mancanza, trasformando l'opera in un essere vivente, realizzando la coincidenza



<sup>4</sup>*iDollator*, così si chiamano gli *user* e i proprietari delle *Love Doll* riuniti in community nelle quali si scambiano opinioni e consigli relativi alle caratteristiche e agli usi delle bambole (cfr. infra Par. 4). Tale termine è preferibile a quello di *Idollers* che designa la categoria dei collezionisti di bambole.

<sup>5</sup>L'agalmatofilia è una specifica parafilia associata ad altre perversioni come la necrofilia, spesso evocata anche per i suoi epigoni contemporanei, cioè gli uomini che amano le bambole (Ferrari, 2013).

<sup>6</sup>Ha infatti ispirato una vertiginosa produzione di varianti mitiche, di opere letterarie, musicali, cinematografiche e teatrali, fra queste il *Pygmalion* (1765 ca.) di Jean-Jacques Rousseau e il *Pigmalione* (1912) di George Bernard Shaw a cui sono ispirati fra gli altri un musical nel 1956 e il film *My Fair Lady*, di George Cukor (1964).

fra opera (d'arte) e creatura (vivente). Qui possiamo rinvenire il primo embrione di ciò che Harari ha definito *Homo Deus* (Harari, 2015): Pigmalione è il primo esempio di incarnazione laica del divino in una forma che oggi, grazie all'estensione del dominio tecnico sulla natura e sulla vita, è divenuto il carattere distintivo dell'intera specie umana. Galatea è, infatti, la prima creatura femminile scaturita dalla mente e dalle mani di un uomo, di un artista, e non più dalla mente di Dio. È un simulacro costruito per rispondere all'insoddisfazione per ciò che la natura e le contingenze offrono, per esaudire un desiderio di perfezione e appagamento che quelle non possono soddisfare. Galatea non è solo una *statua*, e inoltre in quanto statua non rappresenta più una dea sacra e intoccabile (come era il caso delle altre statue erette nella sua epoca), ma una creatura-donna che risponde al dettato dell'umano: un *oggetto vivente* sottratto però alla *Phisys* e alla volontà divina, che aspetta di essere "animato" dal soffio vitale del suo creatore.

Il mito di Pigmalione costituisce perciò un superamento e un completamento di quello di Narciso. Entrambi i miti ricordano che "ogni autentico innamoramento è sempre un "amar per ombra" o "per figura". Ma c'è una differenza fondamentale fra Narciso e Pigmalione: qui la posta in gioco non è più solo l'immagine, bensì la vita. Infatti, "l'errore di Narciso era stato in origine non quello di innamorarsi di sé stesso, ma di scambiare l'immagine per la realtà". Mentre nel passaggio all'opera scultorea Pigmalione è fin dall'inizio consapevole della natura iconica della scultura che lui stesso scolpisce" (Pinotti, 2021: 57). Pigmalione, dunque, si distingue non per l'offuscamento della coscienza d'immagine e lo scambio fra percezione iconica e percezione reale – *prendere un'immagine per la realtà* – bensì per la trasformazione dell'iconico stesso in reale – *metamorfosare un'immagine in realtà*, secondo uno sviluppo cronologico e storico-culturale che dalla leggenda ovidiana discende attraverso i secoli fino ad abbracciare gli androidi di *Blade Runner* e di *Westworld*" (Ibidem). E, come vedremo, oltre lo schermo e ben oltre la rappresentazione cinematografica, fino a uscire dal regime "puramente finzionale" per inverarsi in quello del "reale", insinuando il simulacro nella vita quotidiana – in forma di *Love Doll* e *Sex Robot* – e contribuendo a realizzare quell'*inversione del complesso di Don Chisciotte* che oggi caratterizza il nuovo rapporto tra realtà e immaginario (Musso, 2019a).

## 1.2 Alma. "Il mio obiettivo è di venire illuso"

"Creatura del desiderio"<sup>7</sup> è l'espressione usata da Oskar Kokoschka per designare la bambola che aveva commissionato a Hermine Moos, un'artigiana di Monaco di Baviera a cui aveva affidato il compito di creare il simulacro di Alma Mahler dopo che lei lo aveva lasciato. Alma Mahler, definita da molti "la donna più affascinante della

---

<sup>7</sup>"Creatura del desiderio" è anche il titolo del testo in cui Andrea Camilleri, utilizzando carteggi e materiale inedito, ricostruisce la storia d'amore e di follia fra Oskar Kokoschka e Alma Mahler (Camilleri, 2014)



Vienna degli anni Dieci” era stata l’amante di Klimt e la sposa di Gustav Mahler prima di incontrare Kokoschka, con cui aveva avuto un'appassionata storia d'amore<sup>8</sup>.

Il giovanissimo artista, invisibile agli ambienti borghesi della Vienna del tempo – per l'impronta “selvaggia” del suo carattere e della sua opera – si rivolge a lei, con una serie di febbrili lettere d'amore che testimoniano dell'innesto fra componenti narcisistiche e pigmalionesche del suo carattere. Così scrive in una lettera del 29 maggio del 1912:

Non voglio nessuno che mi guardi mentre mi condivido con te. ...noi siamo una mente sola, e vivrai con me finché non avrò estirpato dalla radice tutto ciò che in te mi stupisce, mi raggela e mi rende infelice. Sono una persona forte e allegra, e ti perfezionerò appena avrai riconosciuto in me il tuo sostegno, il tuo solo riposo, la tua pace fisica (Camilleri, 2014: 44-45, c. m.).

Non è difficile comprendere le ragioni per cui Alma decise di chiudere la loro travagliata storia d'amore. Nel 1914 Kokoschka, in preda alla depressione si arruola come volontario. Ma l'immagine di lei lo perseguita e i tentativi di riconciliazione falliscono. Perciò nel 1918 Oskar decide di ordinare a Frau Moos la costruzione di una bambola che raffiguri in ogni dettaglio la sua amata dandole “la forma più seducente che io possa immaginarmi dell'intera femminilità” (Ivi: 77, c. m.).

Kokoschka è pienamente consapevole di stare cercando la realizzazione di una chimera, e sa che il proprio obiettivo non è tanto quello di trovare un vero sostituto di Alma, bensì quello “di venire illuso”. Così scrive a Hermine Moos:

Nel corso della settimana farò per lei altri disegni, sono di mese in mese sempre più impaziente di vedere questa *creatura del desiderio* che lei riuscirà sicuramente a ottenere con astuzia da tutti i suoi sensi, in modo tale da poter conseguire il mio obiettivo di venire illuso (Ivi: 75, c. m.).

Quello che gli fu consegnato, però, dopo mesi di attenta progettazione, ossessivamente guidata da disegni, discussioni e conflitti fu un pupazzo peloso e mostruoso che inizialmente lo deluse incredibilmente:

Cara signorina Mos, come la mettiamo ora? Sono veramente spaventato dalla sua bambola che, nonostante io fossi preparato da tempo a una qualche ritirata dalle mie fantasie di fronte alla realtà, è per molti aspetti in pieno contrasto con ciò che dalla bambola mi aspettavo e da lei speravo. Il rivestimento esterno è una pelliccia d'orso polare che sarebbe adatta per l'imitazione di uno scendiletto arruffato di pelle d'orso, ma mai per la morbidezza e la delicatezza di una pelle femminile (Ivi: 82).

---

<sup>8</sup>Di quest'amore resterà traccia sia nei carteggi sia nella sua opera, in particolare in uno dei suoi dipinti più celebri, *La sposa del vento*.





**FIG. 1** – *Bambola di Kokoschka*

Nonostante il simulacro fosse lontano da ciò che la sua fantasia aveva creato, l'artista tenne con sé la bambola, la fece curare da una cameriera, la vestì con la biancheria più raffinata, la trattò con (un certo) rispetto e la mise in mostra in società<sup>9</sup>. La presentava alle cene con gli amici come la "mia signora" e su di essa riusciva a compiere quei rituali erotici che non poteva compiere con nessun'altra donna (a parte la cameriera, la quale, oltre a svolgere le funzioni domestiche, compresa quella di governante del fantoccio, era la sua complice amorevole in ogni circostanza).

La storia si concluse in maniera tragica, anzi tragicomica. Nel corso di una festa con amici, Kokoschka, in preda a un attacco di gelosia, uccise Alma, decapitandola e infierendo sul suo "cadavere". I poliziotti, arrivati sul luogo del "delitto" ebbero qualche difficoltà a comprendere l'accaduto. Un femminicidio simbolico? O un rito catartico di liberazione per ristabilire la comunicazione con il reale e recuperare un ordine post-traumatico? Entrambe le cose, dato che spesso l'uccisione di una donna, in quanto donna, anche nella realtà fenomenica risponde essenzialmente a un bisogno di ordine interiore (Dobash e Dobash, 2015; Musso et al, 2020).

<sup>9</sup>Quando Alma Mahler, che ormai viveva a Dresda, seppe del delirio di Oskar e dell'esistenza di una bambola con le sue sembianze, commentò lapidariamente: "Così potrà credere di tenermi prigioniera tutta per sé".

Ma restiamo nell'ambito delle figure che popolano la sfera letteraria.

### 1.3 Caracas: tu muta devi stare!

Una fine simile a quella di Alma (del fantoccio) è toccata a un'altra bambola, Caracas, la moglie immaginaria di Gogol'. In questo caso si tratta di un personaggio creato dalla penna di uno scrittore italiano, Tommaso Landolfi. Nel testo omonimo, *La moglie di Gogol'*, scritto nel 1954, l'autore finge che la storia sia stata scritta da un confidente e biografo dello scrittore russo Nicolaj Vasil'evič Gogol', vissuto nella prima metà dell'Ottocento. Il biografo, un certo Foma Paskalovic, a differenza degli altri che lo hanno preceduto, sostiene che Gogol' non fosse scapolo, ma avesse una moglie che nascondeva agli occhi di tutti perché era una bambola gonfiabile, le cui forme cambiavano a seconda del desiderio del marito. Poteva, infatti, essere gonfiata e sgonfiata, per assumere le sembianze di una donna magra, grassa o paffuta e, con speciali dispositivi, le si poteva cambiare il colore degli occhi e quello della pelle. La donna parlava solo davanti al marito e sempre in termini adeguati. Ma un giorno disse qualcosa di sbagliato e terribilmente prosaico (che fu sentito casualmente anche dal biografo). Questa violazione delle regole e dell'ordine di segreta intimità mandò su tutte le furie il marito. Da quel momento, la bambola cominciò ad avere vita propria, per cui i litigi divennero quotidiani. Finché Gogol' non riuscì più a sopportarla e la uccise pompandola furiosamente, fino a farla esplodere.

Un altro femminicidio immaginario? Sì, questa volta accompagnato da un infanticidio, poiché oltre alla moglie-bambola fu ucciso anche il bambolotto-figlio nato segretamente dalla relazione tra i due.

Torna anche qui lo stesso motivo dell'*imperfezione*, dell'insufficienza e abiezione della figura femminile che merita perciò la morte o la cancellazione. Più che discutere su quanto sia "reale" o sublimato il gesto di cancellazione o di uccisione, è il caso di interrogarsi su quali siano i presupposti di senso e le motivazioni sottostanti a quel bisogno di annientamento che si esprime in ogni tipo di uccisione di una donna in quanto donna, reale o immaginaria che sia. Ci accorgeremmo così del ruolo fondamentale che vi svolge l'immaginario, dato che tale atto generalmente costituisce l'esito di un processo d'idealizzazione (e dunque di negazione) dell'alterità nei suoi connotati "reali". Ciò vuol dire che quando la figura "reale" non coincide con quella "ideale" subentra il bisogno di annullare una delle due figure. In ogni femminicidio, simbolico o fattuale, ci sono simultaneamente due dimensioni quella "reale" e quella "immaginaria", ed è quando esse diventano indistinguibili, confluggendo in una sola realtà – che diventa così l'unica, senza scampo, intollerabile – si produce quel corto circuito fra le due dimensioni che può avere differenti esiti. Uno è quello che conduce a quella sorta di *lucido delirio* in cui la fantasia (l'ideale) si trasforma in "realtà" – come nel caso di Pigmalione e degli *iDollatori*<sup>10</sup>. Un altro esito è quello in cui si tende a eliminare, *simbolicamente* (nel caso di Kokoschka e di Gogol' e



<sup>10</sup>Il paradigma più noto di questo meccanismo si trova nella figura di Don Chisciotte (Musso, 2021b)



anche di Nathanael, il personaggio di *Der Sandmann* di cui si dirà fra poco) o anche *fattualmente* la figura della donna in quanto la sua presenza, sia pure immaginaria, collide con il bisogno di ordine (cognitivo, emotivo e identitario) a cui il soggetto ritiene di non poter rinunciare (come è il caso dei femmicidi effettivamente perpetrati in ogni parte del globo) (Musso et al., 2020).

Ma torniamo alla letteratura e prendiamo ora in esame due racconti in cui comincia a prendere forma la figura della donna *artificiale* nella sua accezione più moderna. Si tratta di due capolavori della letteratura fantastica ottocentesca che testimoniano lo *Zeitgeist* del XIX° secolo e preparano il terreno per quello del XX°. Il primo è un breve racconto di E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, del 1815) e il secondo è il capolavoro di Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eva futura* (*L'Eve future*, del 1886).

#### 1.4 Olimpia. Ascolto e devozione

Il protagonista del primo racconto è Nathanael, un aspirante artista con ambizioni che vanno al di là del suo talento. La sua tendenza a confondere i piani di realtà – quella interiore del desiderio e della paura e quella esteriore, socialmente condivisa – lo indurrà a innamorarsi di Olimpia, la splendida donna-automa segretamente creata dalla coppia tecno-scientifica di Spalanzani (il farmacista-scienziato) e Coppola (l'ottico-tecnico).

La stessa confusione fra realtà e fantasia indurrà il protagonista, alla fine del racconto, a tentare di uccidere la ex fidanzata Clara, che egli aveva inizialmente lasciato per consacrarsi a Olimpia e che, alla fine del racconto – dopo che egli ha assistito alla scena traumatica dello smembramento dell'automa da parte dei suoi artefici – egli ritrova al suo fianco, amorevole più di prima. Ma nella mente di Nathanael, ormai preda di un delirio schizofrenico inarrestabile, le due figure, quella di Olimpia e quella di Clara diventano una cosa sola (la fonte del suo malessere) e perciò cerca di ucciderla, prima di suicidarsi (anche quello in cui l'uomo si toglie la vita dopo avere ucciso la propria "amata" è un *pattern* ricorrente nella fenomenologia ordinaria del femmicidio).

Ma qual è la ragione per cui Nathanael s'innamora di Olimpia? Certamente la bellezza di lei e la predisposizione di lui a privilegiare la fantasia, l'illusione e l'artificio hanno un ruolo importante. Ma la ragione più profonda risiede nell'insofferenza di lui per i limiti e le carenze di Clara. Lei, sottraendosi ai suoi generosi tentativi di iniziarla alla verità delle cose, si dimostra incapace di riconoscere l'altezza del suo ingegno, di apprezzare le sottigliezze filosofiche e il misticismo che travagliano il suo animo inquieto. Al contrario Olimpia, l'automa, non solo è dotata di celestiale bellezza, ma dimostra una straordinaria capacità di ascolto e di devozione per il talento creativo del giovane. Tanto che lo ascolta, muta e immobile, per ore.

Nelle parole di Hoffman:



mai in vita sua aveva avuto un'ascoltatrice così eccezionale. Non ricamava, non faceva la maglia, non guardava dalla finestra, non dava da mangiare agli uccellini, non giocava con il cagnolino da compagnia, e nemmeno con il gatto preferito, non arrotolava ritagli di carta né teneva in altro modo occupate le mani, non aveva occasione di soffocare uno sbadiglio dietro la tosetta sorda simulata – in breve! – fissava per ore negli occhi l'amato, senza spostarsi e senza muoversi, e il suo sguardo diventava *sempre più intenso, sempre più vivo* (lvi: 117, c. m.).

Fondamentale è in tutto il racconto, oltre al tema dell'ascolto, anche il ruolo degli occhi, della visione, e delle protesi tecnologiche che consentono di modificarla. Olimpia è un automa, una meravigliosa creatura uscita dalla collaborazione tecnoscientifica di Coppola e Spalanzani che il protagonista percepisce inizialmente nella sua verosimiglianza, grazie all'*impressione* che dà di essere una donna. Ma egli non la "mette a fuoco", non la *vede* veramente, finché non inforca il *binocolo*. Sarà lo stesso binocolo – cioè uno strumento che ha il potere di modificare la realtà facendo *vedere* ciò che è invisibile a occhi nudi – a indurlo, nelle ultime scene del racconto, ad avere l'impressione che sia Clara in realtà l'automa, e a sentire, data la confusione che ciò gli provoca, un irrefrenabile desiderio di ucciderla.



### **1.5 Hadaly 1. Lo splendore dell'automa**

Una costellazione relazionale e di senso, analoga a quella di *Der Sandmann* si trova anche nell'ultima storia di questo piccolo florilegio di opere che stiamo esaminando, *l'Eve Future* di Villiers de l'Isle-Adam (2021).

Qui si racconta di un nobile inglese, Lord Ewald, innamorato di Alicia Clary, un'attrice dotata dello splendore statuario di una "Venere Anadiomene", ma stupida e insipida nel carattere, afflitta da "rachitismo intellettuale" e attenta solo alla dimensione "terra terra" della vita. Il giovane Ewald è invece un aristocratico virtuoso, dotato di grandi capacità intellettuali, di un raffinatissimo senso estetico, ma anche di nobiltà d'animo e di un alto senso morale. Per un puro caso della vita, si ritrova legato in una passione "dai lacci forti e oscuri" a una bellezza impeccabile ma sprovvista di ogni altra virtù. La donna di cui si è innamorato si rivela, infatti, di bassa moralità borghese, opportunista e calcolatrice, incapace di amare e talmente mediocre da far dubitare che sia dotata di un'anima. La disperazione di Ewald è tale da spingerlo quasi a compiere un duplice delitto (simile a quello tentato da Nathanael):

Quante volte sono stato sul punto di eliminare prima lei e poi me! La scongiura di una rinuncia, un miraggio: ecco quanto mi ha asservito a quella *meravigliosa forma morta* (lvi: 79, c. m.).

L'incontro con la figura del celebre scienziato Thomas Alva Edison costituisce una svolta decisiva nella vicenda introducendo il nobiluomo a una prospettiva in cui finalmente l'impossibile diventa realizzabile. Edison è l'inventore per antonomasia,

“l'uomo che ha imprigionato l'eco” (*Ibidem*). La sua fisionomia, nella descrizione di Villiers de l'Île-Adam, è simile a quella del grande illustratore francese Gustave Doré, “quasi il volto dell'artista *tradotto* in un volto di scienziato” (*Ibidem*), come a sottolineare la radice comune di quei “misteriosi gemelli” che sono l'arte e la scienza (che un tempo infatti convivevano nella nozione greca di *téchne*).

Qui a differenza del testo di Hoffmann – in cui la figura dello scienziato moderno era soltanto abbozzata e risentiva ancora delle ascendenze alchemiche e delle difficoltà di legittimazione del contesto romantico – siamo di fronte a una figura di scienziato definita, legittimata e pienamente valorizzata dal contesto sociale. Edison vive negli USA, nel New Jersey, alla fine dell'Ottocento. La sua fama e il suo prestigio fanno di lui una figura granitica sotto il profilo sociale, professionale e psicologico. Il “mago di Menlo Park”, è perfettamente consapevole del suo genio di scienziato-artista: “*Il n'invente, dit-il, que comme le blé pousse*”, con la stessa spontaneità con cui la natura produce i suoi frutti. Come molti artisti, è dotato di un intuito infallibile anche nel soppesare il valore di coloro che incontra e, grazie alla maturità e “alle amarezze degli inizi, ha il sorriso pagato a caro prezzo” di coloro la cui sola presenza dice al prossimo: “*Deviens. Je suis*” (Ivi: 24).

Il grande inventore, attorniato da uno stuolo di tecnici<sup>11</sup> ha già creato nel suo laboratorio sotterraneo un piccolo Eden, in cui tra fiori fluorescenti, erba sintetica e uccelli meccanici, regna una Eva artificiale, costruita con ossa d'acciaio, sangue al mercurio e carne creata in vitro. Hadaly, questo il nome dell'andréide, è già stata dotata della sensibilità e dell'intelligenza che difettano alle donne come Alicia Clary. Per renderla perfetta - e soprattutto personalizzarla - basterà attribuirle le fattezze di quest'ultima e coronare così il sogno d'amore di Ewald.

Il dialogo fra Edison e Ewald, al momento di convincere quest'ultimo della bontà dell'impresa, fa emergere la complessità del processo epistemico sotteso alla scelta di creare un simulacro che non si limiti a rimanere nello spazio della finzione ma prenda il posto di una donna *vera*.

Ewald esterna dubbi e perplessità sulla fattibilità, sulla moralità e sul connotato etico dell'impresa. Il giovane si chiede anzitutto se l'opera di sostituzione debba essere compiuta all'*insaputa* della donna che verrà *cancellata*, una volta che il simulacro avrà preso il suo posto. Per il Mago di Menlo Park non vi sono dubbi che si debba agire senza il consenso di lei, e anzi si assume la responsabilità dell'opera di *hackeraggio*, diremmo oggi, che va compiuta per impossessarsi di ogni dettaglio del corpo e della mente di quella *Venus Victrix* incarnata da Alicia: “*l'opera sarebbe incompleta, ossia ASSURDA se non si compisse proprio all'insaputa*” di lei (p. 124 c. m.; maiuscolo nel



<sup>11</sup>“Accoliti” li definisce l'autore, quasi a sottolineare non solo la collaborazione professionale, ma il sottile filo di complicità che lega profondamente queste figure maschili in unico corpo collettivo, un'immagine che ricorda, anche se l'associazione può sembrare ardita, quella dei celibi che Marcel Duchamps pone alla base della sua *Mariée mise à nue par ses célibataires* (per una breve riflessione sulla macchina celibe e sul femminile (cfr. Musso, 2022).

testo)<sup>12</sup>. Lo scienziato è sicuro che su questo tema le remore di Ewald siano solo convenzionali.

Risolto il problema del consenso, ci sono però ben altri scogli da superare che non riguardano più l'*oggetto* (Alicia) bensì il *soggetto* dell'impresa (Ewald). Come si può *amare* davvero un simulacro? Non basta perseguire l'illusione e riuscire a realizzare il sogno. C'è poi da compiere un passo ulteriore che pone il soggetto in una situazione paradossale: egli deve ritenere *reale* il simulacro e comportarsi davvero *come se* lo fosse. E dunque Ewald, preoccupato, chiede a Edison: "con quali temibili artifici potrete riuscire a convincere *me* della *realtà* di questa nuova Eva, anche ammesso che vi riusciate?" (Ivi, p. 125).

La risposta di Edison è semplice e convincente:

Oh! È unicamente una questione *d'impressione* (c. m.) immediata: il ragionamento vi svolge soltanto un mero ruolo da catalizzatore, molto secondario. Per caso si ragiona quando si subisce un fascino? Del resto, le deduzioni che vi sottoporro non saranno altro che l'espressione esatta di quanto voi cercate di nascondere a voi stesso. Sono umano. *Homo sum!* Risponderà molto meglio l'Opera con la sua presenza (Ivi: 125).



Edison si dice capace di penetrare i più profondi segreti dell'animo (anche quelli che l'uomo vuole nascondere a sé stesso) non tanto in quanto uomo di scienza ma soprattutto in quanto *Homo*, accennando a una sorta di complicità empatica con l'uomo che gli sta di fronte. Sottolinea che qui non si tratta di ragionare, se non in misura minima, ma di mobilitare il desiderio e il sentimento, dato che la spinta al godimento non ha bisogno di verifiche e certificazioni. E soprattutto, lo scienziato è consapevole del fatto che l'Opera, una volta realizzata, riconfigura radicalmente i caratteri del reale e segna inesorabilmente, con la sua sola presenza, il contesto delle relazioni, imprimendo un'altra forma, un'altra curvatura non solo al presente ma anche al futuro.

Nel dialogo che segue ritorna la centralità degli occhi – che abbiamo visto in *Der Sandmann* – in quanto organo che più di ogni altro serve a distinguere fra realtà e illusione. Ewald, sicuro di poter contare sulla sua buona vista, ritiene che non si lascerà facilmente ingannare: "Ahimé, i miei occhi sono molto acuti. Devo avvertirvi" (*Ibidem*).

---

<sup>12</sup>Come nel caso di Alma (e nel caso di tutti gli atti di violenza nei confronti delle donne) l'assenza di consenso è un elemento cruciale. Dalla parte della vittima è segno del rifiuto della violenza subita. Dalla parte dell'autore, invece, l'assenza di consenso è parte integrante del delitto, e talvolta viene ricercato. Chiedere il consenso della donna *viva* a fare da modello per un simulacro grazie a cui sarà cancellata sarebbe come chiedere a una donna se vuole essere rapita, stuprata o uccisa. Poiché lei non è altro che l'*oggetto* della sostituzione (come di tutte le altre forme di violenza) non solo il suo consenso non è previsto ma proprio non ci *deve* essere. Il quadro in cui si compie e il senso dell'azione è, infatti, reso possibile proprio dalla mancanza di soggettività di lei, che dunque non può entrare in gioco con una volontà vincolante, di cui il consenso è un corollario.

Ma, anche qui, Edison non fa fatica a dimostrargli come la vista, in realtà, non sia altro che una “stampella visiva”. Mentre in *Der Sandmann* era il binocolo, lo strumento tecnico, a fungere da “stampella visiva” che altera la visione delle cose, ora sono gli occhi di Ewald la “stampella visiva” a cui l'uomo continua ad affidarsi, ignaro di quanto possa essere ingannevole di fronte allo *spettacolo* del reale. Siamo già in un'epoca in cui il reale, infatti, non è più lo stesso dei primi dell'Ottocento. Ora la fotografia e il cinema sono già arrivati a modificare i caratteri della realtà trasformandola in *spettacolo*. Ciò contribuisce a *rivelare* che anche la vista è un fenomeno creativo, che il suo risultato non dipende dalle cose stesse, ma da ciò che riusciamo a intravedere del mistero che esse costudiscono (Ivi: 125-126). Questa evidenza serve a Edison per ribaltare le posizioni reciproche del reale e dell'illusione: poiché il meccanismo di costruzione del mondo attraverso la visione (e i suoi media) è sempre all'opera, sia per le cose reali sia per le cose immaginarie, conclude Edison: “Hadaly, ingannando i vostri occhi, non farà *niente di diverso* da quanto fa la stessa miss Alicia Clary” (Ivi: 126, corsivo mio).

Poi, continuando con il gioco delle inversioni (e con un affondo degno di un abile schermidore), aggiunge:

Illusione per illusione, l'essere di questa presenza mista che chiamiamo Hadaly dipende dalla libera volontà di chi oserà concepirlo: SUGGERITELE IL VOSTRO ESSERE! (Ivi: 128, maiuscoletto nel testo).



Lord Ewald è, dunque, chiamato a svolgere il suo ruolo di Pigmalione, doppiamente legittimato a perseguire il suo desiderio (di liberarsi di una donna inadeguata per averne una migliore) e a comportarsi col simulacro come se fosse “reale” in base all'equivalenza ontologica tra le due figure. Poiché la donna reale è già un'illusione, tanto vale scegliere l'illusione migliore, quella che l'uomo produce da sé, piuttosto che accettare il velo di Maya che la natura, il cosmo e gli dèi, hanno lasciato cadere sulle cose. A questo punto, non resta che dichiarare quell'*Incipit vita nova* con cui si celebra la nascita dell'opera e del mondo nuovo (Audi, 2005). Ora l'Artefice non ha più bisogno del favore degli dèi, né ha timore della loro invidia, dato che può contare sulla volontà di potenza integrata con quella della scienza e della tecnica, per imprimere il sigillo ad ogni cosa, *suggerendo alla realtà immaginaria* semplicemente di *essere* in sostituzione di quella che era la *datità* reale e naturale delle cose.

Persino la carne, prosegue Edison, “non restando mai uguale a sé stessa, esiste quasi solo come una cosa immaginaria”. E poi aggiunge: “carne per carne, quella della Scienza è più ...seria...dell'altra” (Villier de l'Isle-Adam: 126).

Anche le questioni relative all'anima e alla coscienza dell'automa possono essere facilmente risolte o aggirate. Il problema della mancanza di anima, infatti, non è un ostacolo. Anzi è un'opportunità, in quanto ciò che non ha un'anima può essere *animato* da chi lo voglia: “L'anima è l'incognito; voi *animarete* la vostra Hadaly” (*Ibidem*). E per quanto riguarda la *coscienza*, lo stratagemma suggerito da Edison è quello di rinunciare all'idea stessa di coscienza e smettere di ritenerla un attributo

esclusivo dell'umano. Appoggiandosi al dato (inconfutabile) che non sempre gli esseri umani dimostrano di avere una coscienza, diventa facile rubricarla fra gli orpelli che si possono avere oppure no, indifferentemente.

“Noi stessi sappiamo forse davvero chi siamo? E ciò che siamo? Esigereste dalla copia più di quanto Dio ha creduto di dovere attribuire all'originale?” (Ivi: 127). Ciò che conta è che, grazie al processo di *transustanziazione* che sta mettendo in atto:

Alla stessa ora qui, fra ventun giorni, miss Alicia Clary le apparirà non soltanto trasfigurata, non soltanto incantevole come compagna, non soltanto dotata di sublime nobiltà spirituale, ma anche rivestita di una *specie d'immortalità*. Insomma, quella radiosa sciocca sarà non più una donna, ma un angelo, non più un'amata, ma un'innamorata, non più la Realtà ma l'IDEALE (Ivi: 102, maiuscoletto nel testo).

A ogni passaggio del discorso Edison demolisce l'edificio epistemologico, cognitivo, morale ed etico su cui poggia la vecchia separazione fra Reale e Artificiale e comincia a segnare punti in favore di quest'ultimo. L'Artificiale si prefigura così non più come il regno dell'illusione e del falso, ma come la realizzazione compiuta del possibile, come creazione di un mondo meno difettoso e più adatto a soddisfare bisogni e desideri, compreso quello che consiste in una “specie d'immortalità” di cui l'automa è portatore.

Nella nuova rappresentazione del mondo abbiamo, a un polo, l'Artefice che, con il sostegno della scienza e della tecnica, è in grado di produrre non più solo oggetti e protesi, ma la vita stessa, col suo carattere *generativo, evolutivo e inarrestabile*, rendendo produttiva l'eccedenza immaginaria, anche quando si manifesta come delirio, delitto o perversione. Al polo opposto di questa relazione rimane la *materia* che, anche quando è “materia” umana, psichica o immaginaria, è posta come *cosa inerme, res extensa* disponibile alla manipolazione, residuo di una natura che aspetta di essere prima addomesticata e poi *hackerata* e trasferita, anche in forma di *nuova vita* su ogni supporto che “tecnicamente” lo consenta.

## 2. Hadaly 2. Il fardello prometeico

Edison è consapevole, tanto quanto Lord Ewald, del pericolo (soprattutto per la mente) che proviene dall'accettare Hadaly come sostituto dell'amore, e sottolinea il carattere di *pharmacon* del rimedio escogitato per guarire Ewald dallo *spleen* in cui era precipitato. Sa anche che si tratta di una scommessa, di un azzardo, e che c'è un prezzo da pagare. E, soprattutto, sa che quel prezzo *non si può calcolare*:

A questo punto io vi offro ancora la vita, ma chissà a che prezzo? Chi potrebbe valutarlo in quest'istante, L'ideale vi ha mentito? La Verità vi ha distrutto il desiderio? Una donna vi ha raggelato i sensi? Addio dunque alla presunta Realtà, la vecchia traditrice! Io vi offro di tentare l'ARTIFICIALE e i suoi nuovi stimoli.... Ma, se non doveste dominarlo!... State a sentire mio caro Lord, noi due insieme



*formiamo un simbolo eterno: io rappresento la Scienza, con l'onnipotenza dei suoi miraggi: voi, l'Umanità e il suo cielo perduto (Ivi: 132 c. m.; maiuscoletto nel testo).*

Ewald di fronte a un carico così gravoso prova ancora a trovare delle scappatoie – di tipo cognitivo, etico-morale o almeno psicologico – nel tentativo di sottrarsi alla condanna prometeica in un'epoca che, ormai alle porte della Modernità, non premia più l'eroismo del Titano ma preferisce la vita tranquilla e le comodità dei comuni mortali:

“vogliate indicarmi, mio caro Edison, dove andare a prendere una scintilla di quel fuoco che ci instilla lo Spirito del Mondo! Non mi chiamo Prometeo, ma semplicemente lord Celian Ewald, e sono solo un mortale” (Ivi: 127).

Ma nessuno può sfuggire, individualmente, al destino che l'intera civiltà, da secoli, ha intrapreso. Tanto più che non tutte le promesse sprigionate dalla scintille del fuoco prometeico sono state ancora realizzate:



Bah! Ogni uomo si chiama Prometeo senza saperlo, e nessuno sfugge al becco dell'avvoltoio – rispose Edison – Milord, credetemi: una sola di quelle stesse scintille, ancora divine, tratte dal vostro essere, e con cui avete tante volte provato (sempre invano!) ad animare il niente della vostra bella creatura, sarà sufficiente a rendere viva la sua ombra (...) l'essere che amate, nella persona vivente, e che, per voi, è il solo essere REALE, non è quello che *appare* in quella creatura umana, ma è quello del vostro Desiderio (*Ibidem*).

Le ragioni che Ewald tenta di opporre all'avvento del nuovo regno, quello del simulacro, vengono smontate non solo dalle argomentazioni di Edison, ma dalla *presenza* inesorabilmente *reale* dell'Opera, ormai compiuta. Sarà lei, Hadaly, con la sua intelligenza e bellezza sovrumana, a compiere un vero capolavoro retorico/seduttivo che consente il capovolgimento definitivo del rapporto fra realtà e ideale<sup>13</sup>. È lei che, rivolgendosi a Ewald, spaventato e incerto, lo incalza con una *peroratio* senza scampo (degnata di un Cicerone ibridato con Perry Mason). Con orgogliose lamentazioni e promesse suadenti, ripercorre l'intera storia dell'umanità a sostegno della legittimità della *sua* esistenza e del *suo* valore. Per indurlo ad accettare definitivamente il fardello prometeico gli ricorda che un suo rifiuto equivarrebbe a tradire l'origine e il senso della civiltà. Spegnerne la luce di quella fiamma equivale a riportare l'umanità intera verso il Nulla.

“Io sono più di quanto furono gli umani prima che un Titano rubasse il fuoco del cielo per dotarne questi ingrati! (Ivi: 355); “sono io l'augusta figlia dei viventi! Il fiore di Scienza e di Genio, nata da un travaglio di seimila anni!” (*Ibidem*).

Poi, alludendo alla mancanza di coraggio che intravede nelle esitazioni di Ewald, aggiunge, sconsolata: “Non è più di questa terra colui che per infondermi l'anima

<sup>13</sup>Per uno sviluppo e un approfondimento di questo tema che conduce a ciò che ho definito una sorta di “inversione del complesso di Don Chisciotte” (cfr. Musso, 2019).

avrebbe sfidato il becco dell'eterno avvoltoio! Oh, come sarei venuta a piangere sul tuo cuore con le Oceanine. Addio! Tu che mi esili!"

E da lì inizia un monologo degno di una tragedia greca, in cui Hadaly integra i tratti delle eroine classiche – da Antigone, a Didone, a Fedra – e quasi rimpiange di non essere una mortale, pur di vivere nell'amore di lui. Infine, con una scena madre – degna solo di un "femminile" *augmented* - cambia registro e dice:

Prova a dimenticarmi, su! È impossibile. Chi ha guardato l'Andréide come mi guardi tu, *ha ucciso la donna in lui, perché l'ideale violato non perdona, e nessuno usa impunemente del potere divino!* (Ivi: 357, c. m.).

Si avvia dunque lungo il sentiero, verso il sotterraneo, per dargli l'addio finale, vacillando e col fazzoletto alle labbra. Si gira poi un momento, solo per mandargli un ultimo bacio sulla punta delle dita. Ed ecco che avviene il miracolo. In un amalgama di trasporto amoroso e choc epistemico, nella mente ormai manomessa di Ewald, si compie un'inversione radicale del suo sistema di rappresentazione del mondo. Egli "con veemenza, la raggiunse e le passò focolosamente il braccio intorno alla vita, che, languida, si arrese a quello slancio" dicendo:

Fantasma! Fantasma! Hadaly! D'accordo! Non ho un gran merito a preferire la tua pericolosa meraviglia alla banale, deludente e insopportabile amica che mi è toccata in sorte. Ma, con buona pace dei cieli e della terra, ho deciso di rifugiarmi lontano con te, idolo tenebroso. *Do le dimissioni da essere vivente*, e che il secolo passi!... perché confrontando l'una con l'altra, mi sono reso conto che, decisamente, è *la donna viva il vero fantasma* (Ivi, 358, c. m.).

Nell'immane scena d'amore che segue - in cui "la Dea, divenuta donna... spaventa la notte" - avviene l'ultimo, definitivo atto di ciò che è ormai una *conversione*, in cui Hadaly "sembra aspirare l'anima del suo amante come per dotarne sé stessa...". (Ivi: 355). Ora non è più l'artefice a doversi preoccupare di animare il simulacro. È il simulacro che inizia ad aspirare l'anima del vivente. In un sapiente intreccio di seduzione manipolativa, inganno e auto-inganno, menzogna e rivelazione, il simulacro acquista prima lo statuto dell'iper-reale, poi quello dell'unico e del vero in cui "non c'è più spazio per il mondo e al tempo stesso per il suo doppio" (Baudrillard, 1996: 40). Abbiamo così, *in nuce*, un'anticipazione di quel "delitto perfetto" che apre l'orizzonte della scomparsa, a cui Baudrillard dedicherà, quasi un secolo dopo, la sua radicale e illuminante riflessione (Baudrillard, 1995; 1981).

### 3. Dall'avorio al silicone

Facciamo ora un balzo temporale di circa un secolo e arriviamo alle soglie del Terzo Millennio. Negli anni Novanta del Novecento grazie alla collaborazione fra





artisti, scienziati e tecnici prende avvio la produzione delle *Love Doll* (o *Real Doll*)<sup>14</sup>. Si tratta di bambole per adulti di nuova generazione non più realizzate in vinile ma ricoperte di *cyberskin*<sup>15</sup> e sempre più *lifelike*, recentemente trasformate in robot umanoidi, forniti di AI, che propongono una più vasta gamma di servizi ludici, sessuali e di assistenza (cfr. fra gli altri Levy, 2008 e 2013; Ferguson, 2010; Giard, 2016; Danhaer, 2017; Döring, 2017; Balistreri, 2018; Liberati, 2021)<sup>16</sup>. Il termine *Real Doll*, a differenza di altri termini – come *Sex Robot* o *Sex Doll* (d'impronta dichiaratamente sessuale) – e di *Love Doll* – più usato in Giappone e incentrato sulle qualità affettive attribuite alla bambola (Giard, 2016) – tende a sottolineare l'aspirazione realistica della bambola e la sua capacità di soddisfare esigenze *reali*<sup>17</sup>,



<sup>14</sup>*RealDoll* è anche un marchio californiano creato dallo scultore Matt McMullen che dal 1996 produce bambole sessuali con *l'Abbyss Creation*, una delle realtà più significative del settore. Dopo soli 10 anni, all'inizio del 2006, sul suo sito compaiono bambole con nove diverse dimensioni corporee che, come scrive con estrema (e compiaciuta) dovizia di particolari, David Levy: "variavano da un metro e mezzo a un metro e settanta; pesavano tra le settanta e le cento libbre; offrivano busti da 34A a 44FF, vita da ventidue a ventisei pollici e fianchi da trentaquattro a trentotto. Altre opzioni disponibili includevano quattordici diverse teste femminili, ognuna con il proprio nome: Amanda, Angela, Anna Mae, Brittany, Celine, et al.; sette sfumature di colorazione per capelli; sei diversi colori per gli occhi; tonalità della pelle chiare, medie, abbronzate, asiatiche o africane; e peli pubici rossi, biondi o castani che possono venire rasati, tagliati o "naturali". Le bambole sono basate su scheletri articolati in acciaio. Hanno una carne elastica artificiale fatta di silicone e sono dotati di tre "portali del piacere" funzionanti: vaginale, orale e anale. Ogni bambola femminile è quindi realizzata su misura, con l'acquirente in grado di scegliere tra oltre 500 milioni di permutazioni di queste varie opzioni" (Levy, 2008: 243-244, trad. mia).

<sup>15</sup>Rivestimento molto simile alla pelle umana, composto da latex e silicone.

<sup>16</sup>Il primo sex robot è stato presentato il 9 gennaio 2010 dalla *True Companion* in occasione dell'*Adult Entertainment Expo di Las Vegas*. Costava inizialmente 6,495 dollari americani, *Roxxy*, questo il suo nome, ha ricevuto nel giro di pochissimo tempo, circa 4000 preordini di acquisto. Aveva l'aspetto di una donna alta 1 metro e 70, di circa 27 chili. Il suo aspetto (viso e colore dei capelli) e il suo carattere potevano essere modificati secondo i gusti, poiché il prototipo prevedeva la possibilità di scelta fra diversi tipi di personalità: *Frigid Farah*, *Wild Wendy*, *S&M Susan*, *Young Yoko* e *Mature Martha* (Levy, 2017). Anche se la sua traduzione commerciale pare abbia avuto dei problemi *Roxxy* ha fatto da apripista. Pochi anni dopo *l'Abbyss Creations* ha sviluppato un altro prototipo di *RealDoll* robotica presentato in diversi filmati, con un costo che avrebbe dovuto aggirarsi intorno ai 20.000 dollari. Mentre la *Synthea Amatus* ha proposto *Samantha* un robot capace di offrire diverse modalità di "relazione": familiare, romantica e *hard*, con un costo relativamente basso (circa 6000 dollari). Fra le opzioni previste c'è anche quella dello stupro: *Samantha* è il primo robot del sesso che dice "no", se non ne ha voglia (Miley, 2018). E in effetti è stata violentata al Festival di Linz del 2017 (<https://www.globalist.it/life/2017/10/03/follie-umane-in-austria-molestata-samantha-robot-del-sesso/>). Da allora, in una rincorsa mimetico-competitiva il mercato asiatico e quello americano si sono contesi il primato nella produzione e nelle vendite delle bambole (Giard, 2016; Fröhlich, 2018). L'ingresso più recente della Cina nella produzione dei *sex robot* ha provocato un'accelerazione nelle dinamiche di mercato, mentre i talk show televisivi e il marketing a livello globale contribuiscono negli ultimi anni a fare da cassa di risonanza del fenomeno.

<sup>17</sup>L'aspirazione a *creare* qualcosa di *reale* è ben illustrata dalle parole di un produttore tedesco, Michael Harriman che afferma di aver creato "la bambola del sesso più sofisticata del mondo", *Andy*, progettata per rendere possibile, durante l'uso, l'accelerazione del respiro e l'innalzamento della temperatura corporea ("a parte i suoi piedi, che rimangono freddi proprio come nella vita reale"): "*Andy* può essere fatta muovere tramite telecomando, muovendo i fianchi sotto le lenzuola e facendo altri movimenti suggestivi, il tutto con il semplice tocco di un pulsante. Il prezzo è simile a quello delle *RealDoll*, ma ci sono costi aggiuntivi per modifiche speciali, come seni extra-large ecc." (Levy, 2008: 245, tr. mia). Harriman è molto orgoglioso del carattere realistico che è riuscito a dare alla sua bambola. Osserva compiaciuto: "quasi impossibile da

in sintonia con il pragmatismo commerciale ormai esteso a tutta la società globalizzata.

Il fenomeno è in rapida evoluzione e non è possibile avere dati precisi sulle vendite di tali artefatti<sup>18</sup>.

Al di là della differente enfasi sugli aspetti più o meno prosaici del loro uso, il primo dato di rilievo è che le *Love Doll*, le *Real Doll* e i *Sex Robot* hanno (quasi) esclusivamente fattezze femminili e il loro uso è (quasi) esclusivamente appannaggio degli uomini<sup>19</sup>. Le forme, le funzioni, gli abiti, i ruoli pensati per questi artefatti rientrano pienamente nella prospettiva del *male gaze*, mentre la produzione e la vendita di *sex robot* maschili si riduce a una quota irrisoria - circa il 10% delle vendite (Fröhlich, 2018). Anche fra i non utilizzatori, sono sempre gli uomini a essere maggiormente propensi al loro uso<sup>20</sup>. Negli ultimi anni le bambole per adulti sono state introdotte, con un certo successo, anche nei postriboli delle grandi città (Levy, 2008; Balistreri, 2018). Inoltre, è emerso che le finalità sessuali, pur essendo importanti, non sono esclusive e addirittura, in alcuni casi, sono poco rilevanti. L'uso delle bambole risponde, infatti, a esigenze molteplici di tipo affettivo, simbolico, emotivo, e non solo di natura sessuale (Giard, 2016; Valverde, 2012; Hanson, 2021; Lievesley et al. 2023)<sup>21</sup>. Soprattutto in Giappone, dove sono nate, le *Love Doll* sono vendute a pezzi perché - come ha dichiarato uno dei produttori - gli utenti sono più propensi a *personalizzare il prodotto*, a montarlo e a smontarlo piuttosto che utilizzare l'intero corpo. I pezzi, il busto, la testa, la vagina (chiamata "the hole") vengono quindi venduti separatamente per garantire la massima scelta, in termini di misure, colori e forme, delle parti considerate più significative della bambola (Giard, 2016).



---

distinguere dalla *cosa reale (the real thing)*". E aggiunge che sta ancora sviluppando miglioramenti: "sarò felice solo quando quello che ho sarà migliore della *cosa reale*" (Ibidem)

<sup>18</sup>Secondo alcune stime, il volume d'affari complessivo sarebbe stato, nel 2021, di circa 382.48 milioni di dollari (<https://www.absolutereports.com/global-sex-doll-industry-research-report-competitive-landscape-market-21370645>).

<sup>19</sup>È da notare che anche la produzione di robot umanoidi dotati di AI e destinati a usi generici (e non prevalentemente sessuali) è quasi esclusivamente femminile.

<sup>20</sup>Alcune di queste ricerche sono comunque poco accurate e probabilmente sono state commissionate dalle case produttrici (non riportano la dicitura sul conflitto d'interesse).

<sup>21</sup>Oltretutto, l'idea che il comportamento sessuale possa essere svincolato da quel complesso emotivo, sentimentale e simbolico con cui è intrecciato, attribuendo alla relazione con le bambole uno statuto separato da quello "relazionale" costituisce, a mio parere, un assioma privo di giustificazioni teoriche, sia dal punto di vista psichico sia da quello socio-culturale. Anche la tendenza iniziale che associava l'uso delle bambole esclusivamente a specifiche perversioni sessuali (le parafilie) rientra in una categorizzazione del tutto inadeguata a rendere conto della complessità del fenomeno (Giard, 2016; Valverde, 2012).



**Fig 2 – Love Doll impalata**

Per suscitare l'interesse del suo utilizzatore la bambola deve avere un aspetto umano ma non troppo, deve cioè incarnare un sogno impossibile, preservando l'illusione del suo fruitore (la stessa a cui si riferiva Oskar Kokoschka) evitando però di precipitare nell'*uncanny valley*, la valle del perturbante, una categoria analizzata da Freud (1919) il cui effetto è stato poi misurato dagli esperti di robotica<sup>22</sup>.

Come la statua creata da Pigmalione, come il fantoccio di Alma, come Olimpia e Hadaly, anche la bambola appare come un'immagine di soglia, a metà strada tra la realtà e il sogno, la vita e la morte. Il suo ruolo è fondamentalmente quello di rassicurare e proteggere dal rischio costante di delusione a cui sono soggetti i rapporti con le donne umane. In linea con la concezione calcolante della vita moderna essa inoltre risulta particolarmente "conveniente" sotto il profilo economico. Un giovane utilizzatore – dai tratti orientali, ma che vive nei dintorni di Londra – illustra in un video i benefici della sua "rubber girlfriend" rispetto a una donna reale. A fronte di una spesa di 250 pounds i benefici che egli rileva sono: "no pregnancy, no stis (sexual transmittes illness), no bleeding, no menstruation, no complaining, she doesn't say no, you can do it whenever you want, you don't have to

<sup>22</sup>Masahiro Mori, nel 1970, ha individuato l'esistenza della cosiddetta *uncanny valley*, o "zona del perturbante", cioè di una soglia oltre la quale la piacevolezza e l'interesse per i robot, suscitata dal loro antropomorfismo, si trasforma in sconcerto e repulsione quando il realismo diventa eccessivo, (Mori, 2012).

worry about being selfish, you don't have to worry about making her cry or bleed, and you don't even have to worry about playing five games, and then when you're done you can just put her back in the closet and go back to what you were doing. In my case usually rainbow six" (si tratta di un videogioco)<sup>23</sup>.



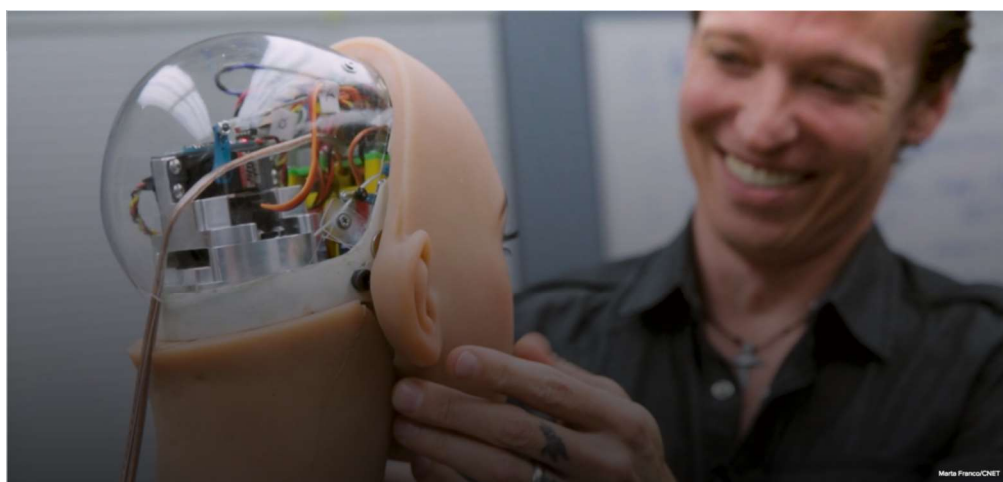
**FIG. 3** – *Giovane Love Dollator*

Le Bambole sono create per essere interlocutori muti, ricettacoli di fantasie e proiezioni di coloro che le creano o le acquistano sul mercato per avere un sogno da comporre a piacimento. L'inerzia e il silenzio della bambola non sono un optional, ma requisiti fondamentali che assicurano al fruitore l'appagamento, "l'attenzione" di cui necessita e la "tranquillità" che nessun individuo vivente potrà mai garantire. Questa è la prerogativa che, probabilmente, le rende più desiderabili rispetto ai Sex Robot.

Negli studi più recenti emerge, infatti, che, sebbene negli ultimi anni i robot umanoidi femminili dotati di AI abbiano invaso la scena mediatica globale e gli investimenti sui *Sex robot* siano in crescita (Fröhlich, 2018) le iniziali prospettive di ampliamento esponenziale del mercato dei *Sex Robot* – preconizzato fra gli altri da Levy (2008) – si sono dimostrate, almeno finora, irrealistiche. Probabilmente ciò è dovuto alla discrasia fra le proiezioni trionfistiche del marketing, sostenute da speculazioni finanziarie e anche concettuali da un lato, e, dall'altro, agli effettivi pericoli per la privacy insiti nell'uso dei Sex Robot. Ma, soprattutto – questa è la mia ipotesi – ciò è dovuto anche alla spiccata preferenza dei *Love Doller* per il carattere inerme, passivo delle bambole e per la loro totale disponibilità a farsi ricettacolo di

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xENS8a4hrbo>

ogni fantasia (cfr. infra, par. 4). L'*agency*, per quanto fittizia, che l'AI sembra introdurre nella "vita" del robot umanoide adibito a scopi sessuali o di compagnia probabilmente "disturba" l'utilizzatore non solo in quanto appare come il riflesso (intrusivo) del programmatore che ha ideato il software, ma in quanto entra in collisione con l'*agency* che l'utilizzatore pretende per sé, in quanto *artefice* delle performance della bambola di cui intende essere l'esclusivo "animatore".



**FIG. 4 – Ai Doll Creator**

Grazie alla sua fissità, al fatto che non parla e non si discosta dall'ordine entro cui viene inserita, la bambola è *l'oggetto perfetto*, a cui "si dà vita" e da cui non si riceve nient'altro che ciò che si proietta. La fotografia, praticata da molti *iDollator* è il mezzo preferito attraverso cui si "dare vita" alla bambola.

Sia che la figura della *Love Doll* inclini maggiormente verso il sogno o verso aspetti più prosaici, tutti gli artefatti in questione sono accomunati dal fatto che si possono acquistare al massimo con qualche migliaio di dollari, prenotare nelle *maisons closes*, noleggiare a domicilio o usare nelle camere d'albergo al posto di una *escort*. Si possono avere intere o a pezzi, per brevi o lunghi periodi. Spesso vengono utilizzate in concomitanza o in alternativa ad altri "oggetti sessuali" come i *sex toys* o come le prostitute in carne ed ossa. Il motto che accompagna la loro vendita è "Se non trovi la donna ideale, puoi sempre ordinarla" (Giard, 2016). Ordinare, acquistare e comporre sono le parole chiave del commercio delle Sex-Doll. Le industrie manifatturiere promettono, infatti, un alto livello di personalizzazione dei prodotti (Levy, 2008; Giard, 2016). L'ingegnere incaricato di ideare le teste delle *love doll* presso la *Orient Industry* spiega: "la *love doll* non è altro che un supporto ottimizzato per ricevere la vita" e insiste sull'idea di un prodotto concepito per adattarsi ai desideri del consumatore: "la sola presenza che la *love doll* può possedere è quella che il cliente desidera proiettare in essa", così dice prima di aggiungere "o meno".<sup>24</sup>

<sup>24</sup><https://www.youtube.com/watch?v=rYWtSo2eTzM>

Una *Love doll* è più apprezzata di una prostituta perché con lei il gioco può durare a lungo. Sakai Mitsugi, uno dei primi grandi collezionisti di *love doll* specifica: “la bambola ha il valore di un *sogno impossibile*, quello di un amore che non può esistere nella realtà. Con una prostituta si può far finta che vi sia amore ma non dura a lungo; con una bambola è più facile, perché lei è capace solo di tacere; dunque, è possibile farle dire ciò che si vuole” (Giard, 2016).

Una Love Doll, dunque, non è un semplice sostituto, *faute de mieux*, di una donna reale o di un'amante, ma corrisponde a una sorta di *upgrading* della donna depurata dei limiti umani e modificata secondo le preferenze. Queste incarnazioni tecnologiche di Alma, Caracas, Olimpia e Galatea appartengono anch'esse, dunque, al regno delle chimere e il loro massimo valore risiede nell'essere "creature del desiderio" che *lasciano spazio* alla fantasia e alle proiezioni del suo utilizzatore. Al tempo stesso, però, fuoriescono dal sogno e del delirio eccentrico del genio solitario e dal gioco magico dell'arte, inverandosi nella materia, nella realtà produttiva e di consumo, divenendo oggetti fisicamente disponibili, accessibili, appropriabili e “usabili” da un certo numero di *user*.

Non c'è accordo fra gli studiosi circa il loro uso e le loro funzioni, né sul rapporto che intercorre tra e uso delle *Sex Doll*, reificazione, mercificazione del corpo femminile e violenza contro le donne (Danaher 2018; Ferguson, 2008; Harper & Lievesley, 2020). Per alcuni autori si tratta di oggetti puramente sessuali e ludici, “giocattoli divertenti” il cui uso è finalizzato prevalentemente al soddisfacimento di bisogni onanistici o terapeutici (Balistreri, 2018). Per altri si tratta di oggetti che, oltre a rivestire un ruolo nella sfera sessuale, suscitano amore e attaccamento, a cui ci si rivolge in caso di perdita e separazione (Giard, 2016; Ciambrone et al., 2017; Valverde, 2012). Per Ferguson e altri autori sono la concreta espressione del bisogno di controllo della sessualità femminile da parte degli uomini (Ferguson, 2008), un oggetto su cui riversare frustrazioni e violenza in continuità con quanto accade nei confronti delle donne umane<sup>25</sup>. Dietro il bisogno di acquistare e possedere un robot, ci sarebbe il desiderio di avere un partner completamente sottomesso e controllabile (Gutiu 2016; Sparrow 2017). La paura dell'abbandono, il fallimento relazionale e la difficoltà di accogliere la solitudine, che nel tempo si sono trasformate in ostilità nei confronti delle donne, spingerebbe alcuni uomini all'uso dei sex robot. Il loro uso s'inserisce, secondo Kathleen Richardson all'interno di un quadro di “relazioni di proprietà” in cui si associano oggettivazione delle donne, prostituzione e sfruttamento sessuale (delle donne e dei bambini) (Richardson, 2015 e 2022). Per questa ragione Richardson e altri studiosi conducono dal 2015 una campagna per la messa al bando dei robot sessuali.<sup>26</sup>



<sup>25</sup> I casi di stupro sui sex robot (al festival di Lynch nel 2017 è stata brutalizzata Samantha) e, più in generale nei confronti dei simulacri femminili presenti nei videogiochi costituiscono un argomento di discussione animata fra gli studiosi e meriterebbero una riflessione che qui non è possibile compiere (Per alcuni cenni cfr. Danaher, 2017; Balistreri, 2018)

<sup>26</sup> <https://campaignagainstsexrobots.org/>.



**Fig. 5 – Real Doll Sequenza**

Ognuna delle spiegazioni formulate dagli studiosi coglie un aspetto del fenomeno, ma non basta a esaurire la sua complessità e le sue implicazioni. Chi sono gli uomini che amano le bambole e/o le usano come partner sessuali? Quali sono le pratiche d'uso e le motivazioni per cui scelgono di amare le bambole? Per rispondere a questa domanda bisogna rivolgersi direttamente all'ascolto degli interessati.

#### **4. Gli iDollator**

Malgrado i dati sugli *iDollator* siano tuttora piuttosto limitati (Döring et al, 2020; Hanson, 2021; Lieveley et al., 2023) le ricerche effettuate, anche da chi scrive – soprattutto attraverso l'analisi dei forum, delle community e dei documentari<sup>27</sup>– offrono un quadro più variegato di quello che tenderebbe a equiparare le Bambole per adulti a dei semplici *sex toy*. Le indagini effettuate concordano nello sfatare il pregiudizio secondo cui gli utilizzatori di bambole costituiscano una popolazione di

---

<sup>27</sup>cfr. Fra le community e i forum degli *iDollator* in cui sono stati acquisiti i materiale d'analisi a cui qui si fa riferimento cfr. fra gli altri: <https://dollforum.com/forum>; <https://ourdollcommunity.com/forum/index.php>; <https://coverdoll.com>; <https://forum.dollsfrance.com>. E inoltre i documentari *My Sex Robot* (2010); *Meet My Girlfriend, The Dating Doll | Love Me, Love My Doll | Real Love* (<https://www.youtube.com/watch?v=9hbeyfU8pBU>).

devianti e perversi (Giard, 2016; Valverde; 2012). La bambola il più delle volte è un rimedio alla solitudine per uomini addolorati da separazioni e divorzi o che, per varie ragioni, non hanno mai avuto rapporti con le donne; a volte è un rimedio alla delusione e alla stanchezza provata per i rapporti con le donne reali che vengono ritenuti troppo complicati (carichi di aspettative, di menzogne, di obblighi relazionali e sociali insostenibili) o insoddisfacenti per via dei limiti "tipici" delle donne umane.

Gli *iDollator* "confessano che sono attratti dalle bambole perché con loro non ci sono le stesse difficoltà che ci sono in una relazione con una donna e perché c'è meno rischio di soffrire. Non si sentono a loro agio con le donne perché sono stati feriti e rifiutati, o perché sono stanchi di 'avere i lacci di una relazione'" (Gutiu 2016: 08).

La sfiducia, o anche il disprezzo, nei confronti delle donne spesso si accompagna a scarsa autostima e un sentimento d'indegnità nei confronti di sé stessi (Valverde, 2012; Hanson, 2022). Quest'ultimo elemento accomuna per certi versi le comunità degli *iDollator* a quelle degli *Incel* (*Involuntary celibate*)<sup>28</sup>. Ma, mentre gli *Incel* reagiscono con aggressività e violenza nei confronti delle donne che li priveranno del loro "diritto" di essere amati, gli *iDollator* scelgono la strategia dell'*illusione* e della *sostituzione* che permette loro di agire "come se" fossero amati, adottando comportamenti di cura, consolazione e riparazione con cui alimentano il legame con il simulacro. Molti di loro passano buona parte del tempo in compagnia delle loro compagne artificiali, si dedicano a fotografarle, a vezzeggiarle, ad acquistare per loro abiti e monili.

Lo statuto dell'*iDollator*, diversamente da quello degli *Incel*, non ha una correlazione diretta con la condizione di single<sup>29</sup>. L'elemento più rilevante è, invece, la preferenza per il gioco e per la vita di simulazione. In Giappone, la maggior parte dei proprietari di *love doll* sono *otaku* cioè appassionati di manga, videogiochi e cartoni animati. La loro prima caratteristica consiste, come dicono essi stessi, nel fatto che preferiscono vivere in un mondo immaginario, popolato da bambole irreali. La loro seconda caratteristica consiste nel fatto che provano più piacere nel personalizzare un prodotto, nel montarlo e smontarlo, piuttosto che a utilizzarlo (Giard, 2016)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup>Gli *Incel* (*involuntary celibate*) sono uomini con difficoltà a stabilire relazioni intime con le donne che hanno costituito numerose community con inclinazioni fortemente misogine. Si tratta di un gruppo sociale molto studiato nell'ambito della *manosphere* in quanto rappresenta l'emanazione più violenta e nota della misoginia in rete. Diversi studi sottolineano come gli uomini con tendenze violente abbiano anche un livello di autostima più basso (cfr. fra gli altri Ging 2019; Brooks et al., 2022; Farci e Scarcella, 2022).

<sup>29</sup>In Giappone, dove il mercato dei single è composto da 13,6 milioni di giapponesi, compresi i divorziati e i vedovi, fino al 2017 si vendevano a malapena poco più di 1000 bambole all'anno.

<sup>30</sup>In Giappone il mercato delle *love doll* ha preso il volo solo quando hanno fatto la loro apparizione le bambole che imitavano i pupazzetti manga, battezzate con il nome di *Alice* o *Mayu*, che significa bozzolo, con chiara allusione alla fase in cui l'individuo compie la sua metamorfosi. Fino a questo momento le *love doll* erano state concepite come manichini per le vetrine e se ne vendevano solo 150 all'anno, circa. I nuovi modelli sono invece di 150 cm e la loro vendita ha raggiunto cifre da record negli anni successivi. Secondo Agnès Giard, per sedurre il mercato degli *otaku* le bambole devono avere l'aspetto giovane, o meglio, devono avere un'aria irresponsabile, ingenua, un po' ebete. Presso la *Orient Industry* le teste delle bambole





Preferenza per la vita di simulazione, per la moltiplicazione e l'intercambiabilità degli oggetti (evidente anche nell'inclinazione al collezionismo) sono elementi rilevati anche negli altri paesi. Ciambrone e colleghe (2017) hanno analizzato 68 recensioni di altrettanti clienti del sito *RealDoll.com*, i cui commenti positivi sono indirizzati prevalentemente ai dettagli feticisti, in particolare alle singole parti intercambiabili delle bambole (occhi, piedi, capelli ecc.) e ai nuovi accessori, gli *optional*, su cui i *Doll Lover* si scambiano opinioni, foto e suggerimenti. Nei testi analizzati ricorre spesso il riferimento al senso di pace (*peace of mind*) arrecato dal possesso dell'artefatto. Scrive un cliente, nel 2006: "Avere una *Real Doll* mi ha aperto nuove fantastiche esperienze e mi ha dato un meraviglioso *sensu di pace* che prima potevo soltanto sognare!!!" (Ciambrone et al., 2017: 66, c. m.). Inoltre, sono ricorrenti aggettivi quali "warm", "sweet", "inspiring", "endearing" (che ispira affetto), "comfortable", che caratterizzano le bambole in termini affettivi e alcuni utilizzatori attribuiscono loro una "presenza" che ha il pregio di mettere a proprio agio, "feeling at home" (Ivi, 69).

Un altro afferma che le bambole sono "una buona alternativa [alle donne]" e "possono alleviare di molto la solitudine" (Ivi, 70). Ricorrenti sono anche i riferimenti alla prevedibilità e all'ordine duraturo di cui le bambole sono portatrici: "lei è lì che mi aspetta", "tutto sembra essere a posto". Il carattere rassicurante e duraturo della relazione, insieme al senso di ordine e di benessere che le bambole sono in grado di trasmettere è rappresentato come duraturo (*lasting*), sicuro, stabile, talvolta imperituro "era finalmente mia per poterla accudire per sempre". L'immobilità della bambola e la sua resistenza nel tempo sono elementi fortemente rimarcati anche nei documentari analizzati da chi scrive.

L'indubbia preferenza per le donne artificiali a fronte delle carenze delle donne "reali" emerge anche dalle ricerche più recenti (Lievesley et al. 2023):

I know my dolls will always be there for me. They will never be critical, never be snappy, they'll never talk about me behind my back, they'll never cheat on me. It's the fact you'll always have someone who is always in your corner no matter what. It is an incredibly powerful feeling that is rare to get from an organic partner (Ivi: 15).

E ancora:

I can just sit here and relax and walk around without having to worry about a real woman being negative with me and saying stuff, they don't criticize you, they say nothing about you (Ibidem).

Le immagini che si trovano sui siti dedicati alle vendite meriterebbero una riflessione a parte. Le doll sono ritratte generalmente in pose ammiccanti o semi pornografiche ma, a seconda del tipo-ideale di donna a cui alludono, possono anche

---

vengono infatti modellate prendendo spunto dalle figure biomorfe infantili: fronte alta, mento piccolo e soprattutto con una distanza tra gli occhi superiore al normale (Giard, 2016).



avere un carattere più sobrio. Dal sito *RealDoll.com* si evince che l'ideale di perfezione femminile è associato a figure di giovani donne magre e dai caratteri sessuali fortemente accentuati, spesso con un trucco pesante e lo sguardo perso nel vuoto.

Un particolare interesse riveste lo *sguardo* della bambola. Come si è visto le bambole, per attrarre, devono avere un aspetto un po' *ebete* come indice d'irrealità. Devono cioè distinguersi radicalmente dalle donne vere. Tsuruisa, il designer ideatore delle teste per l'industria 4Woods, spiega: "il distanziamento degli occhi permette di ottenere un aspetto dolce. Più gli occhi sono ravvicinati, più la persona sembra concentrata e nervosa; più sono distanziati più sembra distratta, disattenta, se non addirittura stupida. Alla domanda sul perché tanti uomini siano disposti ad amare una giovane ragazza immatura, se non perfino stupida, il fondatore dell'industria 4Woods dice che si tratta per lo più di trentenni, vicini alla cultura *otaku* che sono cresciuti leggendo manga e vivendo in un universo virtuale. Non provano alcun interesse per le donne vere: si emozionano solo alla vista di personaggi fittizi, irreali (Giard, 2016).

La ricerca del particolare inusuale, tipica della customizzazione, è stata associata a quanto emerge dallo studio di Phua e Caras sulle prostitute (2008), secondo cui alcuni clienti ricercano certe caratteristiche nella prostituta senza le quali non acquistano il servizio. La ricerca del dettaglio non è l'unico tratto che accomuna l'immagine della Sex Doll a quella della prostituta. Sia l'uso delle bambole, sia il ricorso alla prostituzione si basano sul "mito della reciprocità" ossia, ancora una volta, sull'illusione che l'altra provi qualcosa di analogo a ciò che il fruitore introduce nella relazione e che vi sia un coinvolgimento *reale* anche da parte di lei (Quintieri, 2011-2012; Levy, 2008). Lo stesso meccanismo è alla base della preferenza per le *escort* in generale e di quelle artificiali in particolare. La bambola è preferibile alla prostituta, come dichiarano i fruitori, in quanto "paradossalmente con la bambola il senso di reciprocità dell'utente sembra amplificarsi, grazie al fatto che l'elemento che ne disillude la veridicità, la transazione economica, avviene soltanto una volta e può essere presto dimenticata, intanto che l'assoluta passività dell'oggetto permette all'immaginario del proprietario di andare in tutte le direzioni desiderate, compresa quella di essere amato" (Quintieri, 2011-2012: 21).

In generale, le bambole "sorprendono" i loro utilizzatori soprattutto per il *poter fare*, per l'*agency* che garantiscono a chi le usa: il fatto che esse siano inermi e silenziose garantisce la completa libertà di azione del soggetto. Ciò si manifesta più radicalmente nei casi in cui il possesso di questi artefatti si accompagna a un'esistenza solitaria<sup>31</sup>.

La bambola non *può* agire, né reagire, e tantomeno sottrarsi alle proiezioni, alle cure, ai desideri e ai bisogni del suo utilizzatore. Su questo si basa l'attaccamento e la possibilità di stabilire con essa delle vere e proprie (si fa per dire) relazioni: su loro *esserci* ma *senza essere*.

---

<sup>31</sup>In una minoranza di casi, infatti, le bambole vengono acquistate e utilizzate da una coppia, ma le testimonianze più entusiastiche e affettivamente dense sono sempre quelle di maschi single.



Da questo punto di vista, più che di rapporti fondati sul potere e il controllo nella relazione, come sostengono Ciambrone et al. nello studio citato, è più adeguato parlare di un'interazione basata sul possesso (acquisito e certificato dalla transazione economica), sulla proiezione integrale delle proprie fantasie e sulla libera manipolazione dell'oggetto, poiché la bambola semplicemente non può potere, né essere in relazione.

Un ultimo aspetto riguarda lo stigma<sup>32</sup> sociale, rilevato da alcuni studiosi che si sono anche occupati dell'accettabilità sociale delle *Love Doll*<sup>33</sup>, che, grazie alla partecipazione alle community, tende a trasformarsi in una specie di orgoglio<sup>34</sup>. Il sé *siliconico* di cui parla Hanson (2021) sarebbe

an outcome of resistance to stigmatization, accomplished in this case by community members framing doll ownership as a rational solution to the emotional and sexual shortcomings of human relationships; thus, challenging the assumption that artificial companionship is inadequate (Hanson, 2021: 2).



Il caso degli *otaku* è particolarmente significativo e costituisce per certi versi un modello di questa tendenza. Invertendo l'ottica diffusa e con una punta di gioia perversa, essi trasformano positivamente lo stigma da cui sono colpiti. A chi li accusa di essere dei perdenti frustrati loro rispondono, in segno di sfida, di non aver bisogno delle donne vere, che definiscono *mendokusai*, cioè sgradevoli, irritanti, fastidiose e rompiscatole. Preferiscono i loro simulacri con un corpo da sogno, che hanno almeno il vantaggio di non esistere (Giard, 2016)

A questo cambiamento di prospettiva contribuiscono i forum e le community - spesso alimentate dalle case produttrici che gestiscono la discussione - che promuovono senso di appartenenza, ricerca di consenso e riconoscimento sociale. Attraverso il sostegno di una cultura sempre più orientata al riconoscimento delle differenze e del diritto di affermare la propria unicità, la rappresentazione di sé come vittime di uno stigma tende a trasformarsi in un vero e proprio orgoglio da pionieri

<sup>32</sup>Da alcuni studi emerge l'esistenza (sempre meno significativa, a dire il vero) di uno stigma sociale (in parte interiorizzato) da parte degli *user*. Nel suo studio sui proprietari di *Love Doll* Valverde ((2012) rileva la presenza di sentimenti di colpa, di vergogna e imbarazzo, presenti nel 37% dei casi.

<sup>33</sup>Sull'accettabilità sociale del possesso di *Love Doll* sono stati fatti pochi studi, e non è chiaro se si tratti di studi indipendenti o commissionati dalle case produttrici. In un report sugli atteggiamenti dei giovani universitari nei confronti delle *sex doll* gli autori sostengono che la stigmatizzazione verso l'utilizzo di tali oggetti sessuali potrebbe attenuarsi nel tempo (Knox et al., 2017: 32). I risultati dell'analisi sono abbastanza intuitivi: il 68% di un campione prevalentemente femminile ha dichiarato di non comprendere l'uso di *sex doll* o robot, mentre il 17% ha sostenuto di poterlo comprendere; gli uomini sono generalmente più aperti rispetto alle donne riguardo all'utilizzo e alla legittimazione dell'uso di *sex doll*; cristiani ed ebrei sono particolarmente avversi. Gli autori liquidano l'ampia opposizione alle bambole sessuali come sintomo di una "visione culturale negativa delle *sex doll* come oggetti per la masturbazione", mentre, secondo loro, dovrebbero essere considerate delle "valide alternative [sessuali]" (*Ivi*: 37). In uno spirito sex positive i ricercatori ritengono che "questa non sia sessualità inquietante ma sana" (*Ibid.*). Posizioni simili sono sostenute da altri autori, fra cui Levy (2008) e Balistreri (2018).

<sup>34</sup> <https://ourdollcommunity.com/forum/index.php>

della libertà e del *sex positive*, accompagnata dall'aspirazione a un *nuovo mondo* in cui l'amore per la bambola (e in generale per entità *non umane*) potrà diventare una norma consolidata.

## Conclusioni

Come abbiamo visto l'impianto proiettivo che lega il creatore/fruitori alla sua creatura/simulacro si ritrova con una struttura analoga sia nelle creazioni mitico-letterarie analizzate, sia nelle rappresentazioni sociali degli *iDollator*. L'*imago* della donna ideale/artificiale che emerge complessivamente dal nostro itinerario d'analisi è quella di una creatura (anzi, di una creatura di creatura) non più scaturita dalla mente di Dio o dalla natura, ma dal desiderio di un uomo, dal genio creativo maschile e dall'abilità tecnica del Soggetto della storia nelle sue varie declinazioni: un artista prima (Pigmalione, Kokoschka e Gogol'), una coppia tecno-scientifica poi (Spalanzani e Coppola), infine uno scienziato che col suo apparato tecnico è ormai in grado di "dare vita" definitivamente al sogno della donna artificiale (Edison). Ognuno di loro, con i mezzi che gli sono propri, non semplicemente *crea* un'opera, ma "dà vita" a una creatura-donna per compensare, redimere, migliorare e sostituire ciò che la vita e la natura avevano (inopportunamente) predisposto. Nella contemporaneità non è più necessario affidarsi alla complicità degli dèi o al genio di un artista, poiché grazie all'integrazione di scienza, tecnologia e mercato, l'intera comunità dei *prosumer* può fruire dei frutti di quel millenario sforzo di *poiesis* (e di sostituzione) operato attraverso l'arte, la scienza e la tecnica. È evidente che l'avvento della Modernità e della società dei consumi ha cambiato le condizioni strutturali della produzione e dell'accesso alle merci e anche lo statuto del simulacro, che passa dal regime puramente *finzionale* al regime *reale*, rendendosi accessibile nella vita quotidiana. La preferenza per gli aspetti combinatori e la possibilità di personalizzare il prodotto degli *iDollator* viene amplificata dalla logica produttiva e commerciale della società dei consumi; l'inclinazione al collezionismo s'intensifica grazie all'uso della fotografia come mezzo che riproduce e moltiplica il piacere dell'immagine. Tutte le caratteristiche della Modernità contribuiscono così ad arricchire il quadro delle possibilità legate all'uso dei simulacri femminili e ad attualizzare il senso e gli effetti di quel *topos* declinandolo diversamente. Fatte salve, però, le specifiche manifestazioni culturali e storiche che lo *Zeitgeist* introduce di volta in volta nei caratteri dell'*imago* della donna ideale/artificiale permane la stessa struttura di fondo che sorregge un analogo impianto motivazionale, identitario, ed epistemico. Perché? Quali sono le ricorrenze e le analogie? E quali le ragioni profonde di tale persistenza?

Un tema ricorrente è certamente quel "bisogno d'illusione" che spingeva Kokoschka a realizzare il fantoccio di Alma e che nelle dichiarazioni degli *iDollator* (e dei produttori di bambole) si manifesta attraverso la preferenza per una creatura da *sogno* e, più in generale, nella predilezione per l'*immagine* e per la vita di *simulazione*.

Tal bisogno s'integra e si nutre dei contenuti proiettivi e narcisistici dell'amore (Narciso è la figura dell'amore riflesso e della proiezione par *excellence*) su cui s'innesta



la spinta motrice pigmalionesca. Questa a sua volta può essere considerata una specifica e più complessa declinazione della *pousée* prometeica. La spinta creativa di Pigmalione, infatti, presuppone e include sia gli elementi narcisistici dell'investimento amoroso sia quelli prometeici della creazione tecnico/artistica ma non è più una spinta generica, rivolta ad un qualsiasi oggetto d'amore o a una qualunque opera dell'ingegno, bensì è volta alla realizzazione di un'opera che è anche una creatura che è anche una donna.

Al tema dell'illusione è associato il feticismo implicito nel rapporto col simulacro. Il feticcio è imparentato con la morte, con il vuoto e con il desiderio, e segnala l'esistenza di una logica paradossale che, nella società dei consumi, trova la sua massima espressione nel feticismo delle merci (lungo una linea di riflessione che va Marx, a Benjamin fino a Baudrillard) e che meriterebbe un'analisi più approfondita.

Qui ciò che importa rilevare è che il feticcio è associato alla mancanza, è un tentativo di rispondere a una perdita, che in esso si riflette un vuoto che non vuole essere colmato, ma soltanto coltivato secondo una logica paradossale che si serve della parte per il tutto. Il feticismo è una forma dell'illusione che giunge a un esisto commutativo, ad esempio del rapporto fra quiete/fissità/morte da un lato e intensità/coinvolgimento/vita, dall'altro. Questa forma di commutazione è ciò che consente di produrre, nella logica del feticismo, un ampliamento della vita nella morte, un maggior coinvolgimento nell'assenza, la possibilità di accendere d'intensità lo sguardo vuoto e immobile dell'automa o della bambola agli occhi del suo fruitore. Come si è visto, l'inversione feticistica tipica del rapporto con la bambola (e con i suoi pezzi), è profondamente coerente sia con le regole del consumo di massa sia con la diffusione delle culture *videoludiche* (Pecchinenda, 2010) – in particolare dei videogiochi – che costituiscono il terreno di coltura per tutte le altre inversioni (fra realtà e illusione, vero falso, organico e inorganico ecc.) e aprono le porte a quella che Baudrillard definisce *l'Era della Simulazione*.

Fra gli elementi ricorrenti, fondamentale è il tema dell'*indisponibilità* dell'oggetto (la donna reale) a corrispondere al desiderio e alle aspettative del soggetto. Da un lato tale indisponibilità può diventare il movente che spinge alla cancellazione o all'uccisione (simbolica o reale) della donna, (nell'universo d'azione e di senso proprio della tecnica qualunque cosa si ponga di fronte al soggetto è *oggetto* e come tale si qualifica in base alla sua disponibilità), oppure divenire il *movente* che porta a perseguire l'illusione e alla creazione del simulacro. Ciò che rende preferibile il modello "ideale" di donna rispetto a quello "reale" sono comunque i limiti e le carenze di quest'ultimo che si dimostra inadempiente nel dispensare le risposte adeguate alle paure, ai desideri, al bisogno di riconoscimento e di rassicurazione del creatore e/o fruitore del simulacro. In risposta all'indisponibilità o alla carenza della donna "reale" il creatore non solo elabora un modello ideale di compensazione fantastica, ma si dispone a "dar vita" alla nuova creatura in forma di simulacro. Con un doppio movimento trasforma prima la *cosa* reale in *cosa* immaginaria e poi torna a metamorfosare la *cosa ideale* in *cosa reale*, animandola con il suo spirito. In una mimesi ricorrente rivolta da un lato a inglobare in sé il potere divino della creazione



e, dall'altro, a sussumere il potere generativo della natura, e della donna che alla natura è associata.

Ovviamente la materia è molto più complessa e la matassa teorica molto più intricata di quanto non si possa dipanare in questa sede. Ma non è difficile intravedere in questo dispositivo l'esistenza di un meccanismo *mimetico* e *proiettivo* che da un lato sposta sul polo femminile dell'umano quel paradigma della *carezza* che secondo Gehlen (1983) e Leroi-Gouran (1994) è il tratto distintivo della specie umana, dall'altro assorbe sul polo maschile tutto il potere di creazione, sia quello spirituale attribuito a Dio sia quello generativo della natura e del femminile (traslato prima sull'opera d'arte e poi sul prodotto tecnico). Del resto, tutto l'impianto relazionale che lega il simulacro al suo fruitore e, prima ancora il simulacro al suo modello "reale", è il risultato di un'opera di *mimesi*, *proiezione*, *inversione* e *commutazione* e funziona con la stessa logica con cui funziona quel meccanismo della "rivalità mimetica" che, secondo René Girard è all'origine della produzione del sacro e alla base del potere nella società umana (Girard, 1982).

Ma torniamo alla domanda che ci siamo posti all'inizio, e cioè com'è possibile che uno stesso complesso motivazionale, identitario, e relazionale – che è anche alla radice della violenza nei rapporti di genere – si mantenga ancor oggi, malgrado i grandi rivolgimenti sociali intervenuti nei secoli (i mutamenti nella struttura occupazionale, le conquiste sul terreno dei diritti ecc.) e che il *topos* della donna ideale/artificiale si ritrovi pressoché immutato nella sua fondamentale configurazione? A cosa è dovuta la sostanziale coerenza (o invarianza) fra le strutture simboliche e le costellazioni immaginarie che caratterizzano i simulacri femminili in tutte le epoche? Non vi sono risposte semplici a questa domanda.

Come si è visto, il quadro simbolico-motivazionale e di senso associato al simulacro della donna ideale/artificiale da parte degli *iDollator* non sembra allontanarsi molto da quello rinvenibile nella sfera mitico-letteraria analizzato nella prima parte di questo lavoro. Tutte le varianti dell'*imago* della donna ideale/artificiale sono accomunate da uno stesso grumo di significato e da un analogo impianto relazionale e identitario che si esprime prima nella forma di una statua d'avorio, poi negli automi e nelle andréidi che popolano le opere di finzione (letteratura, cinema, ecc.) e infine si materializza nelle *Love Doll* e nei *Sex Robot*.

È come se una lunga eco risuonasse dagli abissi della memoria e della storia convogliando, nelle risposte degli *iDollator* del Terzo millennio, gli stessi risvolti mitico-simbolici, le stesse voci (archetipiche?) che sono a fondamento della nostra civiltà, le stesse che hanno ispirato i miti e i capolavori letterari, ma anche le categorie logico-morali (nel senso di Durkheim, 1971) che sono alla base delle rappresentazioni sociali e ancora oggi ispirano i ruoli e gli stereotipi di genere. Un'analisi che non si limiti a istituire semplici nessi di causa-effetto ma che sia attenta alle associazioni e ai rimandi di senso di quei risvolti mitici e immaginari deve andare dunque alla radice della questione, alla ricerca degli elementi che si trovano a fondamento del rapporto tra natura e artificio, dei significati attribuiti alla tecnica, alle macchine e ai simulacri come risposte alla carezza, al *deficit* antropologico che –



secondo la lettura di Gehlen (1983) e Leroy Gourhan (1994) – caratterizzerebbe la specie umana.

Quali che siano le caratteristiche materiali e tecniche o le implicazioni culturali specifiche di queste “creature del desiderio” - come si è visto - *l'immagine* sottesa al simulacro femminile persiste nel tempo e si struttura intorno a una base *tecnico-poietica*. Le figure a cui dà luogo formano una sorta di genealogia della creatura-donna che ripercorre, attraverso gli *oggetti* concreti, anche le tappe dell'evoluzione tecnologica a seconda alle forme e del materiale impiegato per “darle vita”: la penna, l'avorio, le viti e i bulloni, il materiale elettrico, il vinile, il silicone e ora il silicio. A riprova del fatto che la *technè* è in grado di materializzare un magma di significati immaginari traducendoli in *oggetti* simbolicamente carichi e risultanti dell'incastro fra istanze razionali, desideri e proiezioni identitarie (Tramontana 2019b). Essa è lo strumento con cui si ridisegnano i presupposti stessi della “naturalità”, del rapporto tra l'uomo e la natura, fra l'uomo e l'Altro da sé, compreso Dio, compresa la morte, e dunque la vita, e perciò la donna. La *tèchne*, proprio mentre consente la costruzione di una nuova dimora, con altre leggi, che non sono più quelle degli dèi o della natura, ma quelle autoprodotte (auto-nomos) da *Homo deus*, dimostra di essere non semplicemente un mezzo, ma “un modo del disvelamento”, cioè della *verità* (*Wahrheit*) (Heidegger, 1957)<sup>35</sup>.

È dunque nell'intreccio tra immaginario e *tèchne* che bisogna indagare per venire a capo dell'enigma riguardante la persistenza dello stesso *topos* relativo alla figura della donna ideale/artificiale. Tale persistenza testimonia da un lato la potenza dell'immaginario e la sua capacità di produrre *effetti di realtà* sul piano transtorico e transculturale, permeando le scelte di civiltà nella sfera ideale e nelle sue manifestazioni concrete, orientando le forme dell'innovazione, informando tanto la sfera simbolica e culturale, quanto la sfera materiale e produttiva. Dall'altro indica l'esistenza di un tracciato, o meglio di un sogno, di un lungo e intricato *sogno* dell'umanità, quello che si rivela nelle parole di Hadaly quando si definisce “il fiore di Scienza e di Genio, nata da un travaglio di seimila anni!”. È il travagliato sogno della *tèchne* che l'umanità produce da millenni e che affonda le sue radici nel mito fondativo della nostra civiltà, il mito di Prometeo, il mito che proclama la tecnica come dimora dell'umano, con tutta la sua *hybris* e la sua ambivalenza. Quel mito, tanto nelle sue manifestazioni tecnologiche, quanto in quelle artistiche e più generalmente estetiche, affonda in un nucleo emotivo profondo, in “una primordiale forma di scibile, legata agli atomi, alle molecole, agli organi corporei” (De Feo, 2020) e, per molti versi affonda in ciò che Bateson chiamerebbe l'epistemologia della specie per come si è venuta definendo in base al predominio maschile nelle società storiche.



<sup>35</sup>Per Heidegger la tecnica, intesa come *tèchne* – che per gli antichi greci era il termine che indicava al contempo il fare artigianale e la creazione artistica - non può essere intesa come semplice fabbricazione, ma come un *pro-durre*, associato alla conoscenza vera, all'episteme, capace di dispiegare l'essere nell'ambito in cui accade la verità (*Alētheia*) (Heidegger, 1957).

L'analisi dei simulacri femminili e dell'immaginario che li ispira, posta in questo orizzonte, apre dunque un nuovo squarcio non solo sul carattere patriarcale degli stereotipi di genere e della violenza che essi alimentano contro le donne, ma anche sulla complessità del loro ancoraggio in un più ampio territorio dove si trova il fondamento stesso della nostra civiltà e delle partizioni fondamentali che oppongono Natura e Artificio, Realtà e Illusione, Spirito e Materia, Mente e Corpo ecc. Il *sogno* della donna ideale/artificiale che ispira e precede le realtà tecnologiche in cui s'invera - a qualunque stadio della sua evoluzione - non avrebbe senso senza le scintille del fuoco prometeico e non sarebbe neppure pensabile senza i suoi corollari di appropriazione del potere divino e di dominio della natura (e dunque del femminile). E neppure sarebbe possibile se non fosse associato al bisogno d'illusione e alimentato dalla rimozione della morte. Come ha scritto Paul Audi, infatti, "tout créateur sait bien que l'antonyme de "mourir" n'est jamais "vivre" mais "créer" (Audi, 2005: 16).

Il segreto connubio fra progresso tecnico, illusione e rimozione della morte è felicemente espresso, d'altro canto, nell'*incipit* del *Prometeo incatenato* di Eschilo: "Spensi all'uomo la vista della morte. Poi lo feci partecipe del fuoco" (c. m.).

Senza l'*inlusio* e la proiezione in un futuro di *possibilità* non ancora date, ma create in base ai desideri, ai bisogni e anche al delirio di onnipotenza dell'uomo, e senza la rimozione dell'idea della morte - che equivale a un addomesticamento della natura e della vita, e quindi del femminile che ne è (stato finora) l'emblema - quel vincolo inaggirabile (che, se lasciato al suo corso farebbe degli uomini nient'altro che dei *morituri*) la cui sola idea produce terrore, scandalo e paralisi - nessuna azione produttiva, nessun prodigio creativo, neppure l'amore, sarebbero possibili.





## Bibliography

Audi P. (2005), *Créer*, Les Belles Lettres, Paris.

Balistreri M. (2018), *Sex robot. L'amore al tempo delle macchine*, Fandango, Roma.

Baudrillard J. (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

Baudrillard J. (1995), *Le crime parfait*, Paris, Editions Galilée; tr. It. *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

Bettini M. (1992), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.

Brooks, R. C., Russo-Batterham, D., & Blake, K. R. (2022), "Incel Activity on Social Media Linked to Local Mating Ecology". *Psychological Science*, 33(2), 249–258.  
<https://doi.org/10.1177/09567976211036065>.

Busni S. (2016), "La creazione della donna", *Fata Morgana*, 29/2016:109-125.

Camilleri A. (2014), *Creatura del desiderio*, Ginevra-Milano, Skira.

Ciambrone D. et al. (2017), "Gendered Synthetic Love: Real Dolls and the Construction of Intimacy", *International Review of Modern Sociology*, 43/1: 59-78.

Danaher J. (2017), "Robotic rape and robotic child sexual abuse: should they be criminalised?", *Criminal Law and Philosophy*, 11: 71–95.

Danaher J. (2017), "The Symbolic-Consequences Argument in the Sex Robot Debate", in J. Danaher, N. McArthur (a cura di), *Robot Sex. Social and Ethical Implications*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 103-131.

De Feo L. (2020), "Per un'estetica della mutazione. Il corpo sublime di ORLAN tra blasfemia e palingenesi", in Tina M., Polverini L., Ferrari A. (ed.), *In corpo in performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*, Milano, Meltemi.

Dobash R. E., Dobash R. P. (2015), *When men murder women*, Oxford, Oxford University Press.

Döring N. et al (2020), "Design, Use, and Effects of Sex Dolls and Sex Robot: Scoping Review", *Journal of Medical Internet Research*, 2020; 22(7):e18551.

Durkheim É. (1971), *Le forme elementari della vita religiosa*, Torino, Edizioni di Comunità.



Maria Giovanna Musso  
*Creature del desiderio*

Farci M., Scarcella C. M. (2022), *Media digitali, genere e sessualità*, Milano, Mondadori.

Ferguson A. (2010), *The Sex Doll. A History*, Jefferson NC, McFarland.

Ferrari A. (2020), *In corpo in performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*, Milano, Meltemi.

Ferrari G. (2013), "Agalmatofilia. L'amore per le statue nel mondo antico: l'Afrodite di Cnido e il caso di Pigmalione", *PsicoArt*, n.3/2013: 1-17.

Franchi F. (2017), "L'immaginario della bambola. Il simulacro e la moda", *Elephant & Castle*, 16: 6-35.

Freud S. (1919), "Il perturbante", tr. It. in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Fröhlich S. (2018), *Sexroboter, Das Geschäft mit der künstlichen Liebe*. Available at: <https://www.rnd.de/panorama/sexroboter-das-geschäft-mit-der-künstlichen-liebe-CK5X45PLM-RAHARYJ7IGXSLILSE.html>.

Gehlen A. (1983), *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, Vittorio Klostermann GMBH, Frankfurt am Main. It. Tr. *Antropologia filosofica e teoria dell'azione*, Napoli, Guida Editore, 1990.

Giard A. (2016), *Un désir d'humain. Les "love doll" au Japon*, Paris, Les Belles Lettres.

Ging, D. (2019). "Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere". *Men and Masculinities*, 22(4), 638–657. <https://doi.org/10.1177/1097184X17706401>.

Girard R. (1982), *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset. tr. It. *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987.

Gutiu, S. (2016), "The Robotization of Consent". In R. Calo et al (a cura di). *Robot law* (pp. 186-212). Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Hanson K. R. (2021), The Silicone Self: Examining Sexual Selfhood and Stigma within the Love and Sex Doll Community, *Symbolic Interaction*, 2021, p. n/a, ISSN: 0195-6086 print/1533-8665 online. © 2021 Society for the Study of Symbolic Interaction (SSSI). DOI: 10.1002/SYMB.575.

Harari Y. N. (2015), *Homo Deus, A Brief History of Tomorrow*, London, Harvill Secker.

Heidegger M. (1957), "Die Frage nach der Technik" (1953), in *Vorträge und Aufsätze*,



Maria Giovanna Musso  
*Creature del desiderio*

Neske, Pfullingen 1957. Tr. It. "La questione della tecnica", in Id. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, 5-27.

Hoffman E. T. A. (2018), *Der Sandmann, L'uomo della sabbia*, in Ginevra Quadrio Curzio (a c. di), (testo tedesco a fronte), Milano, La Vita Felice.

Knox D., Huff S., Chang, I. J. (2017), "Sex Dolls - Creepy or Healthy?: Attitudes of Undergraduates", *Journal of Positive Sexuality*, 3 (2): 32-37.

Landolfi T. (1994), *La moglie di Gogol'*, Milano, Adelphi.

Leroi-Gourhan A. (1994), *Le geste et la parole. Technique et Langage* [vol. I], Paris, Albin Michel, tr. it. *Il gesto e la parola*, Milano, Mimesis, 2018.

Levy D. (2008), *Love and Sex with Robots*, London, Duckworth Overlook.

Levy D. (2013), "Roxxy the "Sex Robot"— Real or Fake?", *Lovotics*, 1: 1-4.

Levy P. (1997), *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina.

Liberati N. (2021), "Phenomenology and sex robot. A phenomenological analysis of sex robots, threesomes, and love relationships", *International Journal of Technoetics*, 12/2.

Lievesley R. et al. (2023), "The 'Perfect' Partner: Understanding the Lived Experiences of Men Who Own Sex Dolls", *Sexuality & Culture*, <https://doi.org/10.1007/s12119-023-10071-5>.

Lindsay A. (2022) Swallowing the black pill: Involuntary celibates' (Incels) anti-feminism within digital society. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*. 11(1): 210-224. <https://doi.org/10.5204/ijcjsd.2138>

Marzo P. L (2022), *La creatività come metodo sociologico*, Milano, Mimesis.

Miley, J. (2018), Sex Robot Samantha Gets an Up- date to Say "No" If She Feels Disrespected or Bored. *Interesting Engineering*, 29 giugno 2018 <https://interestingengineering.com/sex-robot-samantha-gets-an-update-to-say-no-if-she-feels-disrespected-or-bored>

Mori M. (2012), *The Uncanny Valley*, "IEEE Spectrum", 12 Jun 2012 (<https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley>)

Musso M. G. (2019a), "Immaginario, tecnica e mutamento sociale", in Marzo P. L., Mori L. (a cura di), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*,



Maria Giovanna Musso  
*Creature del desiderio*

Milano, Meltemi, 115-141.

Musso M. G. (2019b), "Violence against women in the age of digital reproduction", in *Scuola Democratica, Proceedings of the 1st International Conference of the Journal Scuola Democratica, Education and Post-Democracy*, 5-8 June 2019, *Politics, Citizenship, Diversity and Inclusion*, Cagliari, Roma, Associazione per Scuola Democratica, 1: 158-163.

Musso M. G. (2019c), "Real Dolls don't say No", in *New Observations*, New York, November 2019.

Musso M. G. et al. (2020a), "Towards an integrated approach to violence against women: persistence, specificity and complexity", *International Review of Sociology/Revue Internationale de Sociologie*, 30.2/2020: 249-278.

Musso M. G. (2021b), "Don Chisciotte e la ferita della Modernità", *Im@go*, n. 18/2021: 15-44.

Musso M. G. (2022), "Macchine celibi, cyborg e mostri", in Adragna L., David G. G. e Kantos A. (a c. di), *ARKAD, Un progetto di Dimora OZ*, Milano, Postmedia books, 99-102.

Ovidio (1979), *Metamorfosi*, Torino, Einaudi.

Owsianik J. (2017), *The Future of Sex: How Intimacy is Transforming*. Available at: <https://futurism.com/the-future-of-sex-how-intimacy-is-transforming>.

Pecchinenda G. (2010), *Videogiochi e cultura della simulazione*, Bari Laterza.

Peschka L., Raab M. (2022), "A Thing like a Human? A Mixed- Methods Study on Sex Doll Usage", *International Journal of Sexual Health*, 34, 4: 728-746.

Phua V. C., Caras A. (2008), "Personal Brand in Online Advertisements: Comparing White American and Brazilian Rent Boys", *Sociological Focus*, 41 (3): 238-255.

Pinotti A. (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi.

Quintieri R. (2011-2012), "I giochi della bambola tra innocenza e degenerazione, Morton Bartlett e la Real Doll di Elena Dorfman", *Psico Art*, 2/2011-12: 1-44.

Ricca J. (2018). "A Torino apre la prima casa di appuntamenti con "sex doll" per uomini e donne", in *Repubblica on line*, 8 agosto 2018.

Richardson, K (2022) *Sex Robot. The end of love*, New York, Wiley.



Maria Giovanna Musso  
*Creature del desiderio*

Rousseau J. J. (1964), *Pygmalion, Œuvres complètes*, Eds. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond. Vol. II. Paris, Gallimard, 1964.

Sparrow R. (2017). "Robots, rape, and representation", *International Journal of Social Robotics*, 9: 465- 477.

Stoichita V. (2006), *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore.

Tramontana A. (2019a), *I cristalli della società. Simmel, Gehlen, Baudrillard e l'esistenza multiforme degli oggetti*, Milano, Meltemi.

Tramontana A. (2019b), "La materia dell'immaginario tra dinamiche e tensioni del mondo sociale", in Marzo P. L., Mori L. (2019), (a c. di), *Le vie sociali dell'immaginario*, Milano, Meltemi.

Valverde S. (2012). *The modern sex doll owner: A descriptive analysis*. [Master's, California Polytechnic State University].  
<https://digitalcommons.calpoly.edu/theses/849>.

Villier de l'Isle-Adam A. (de) (1886) *L'ève future*, Paris, M. de Brunhoff. tr. It. *Eva futura*, Venezia, Marsilio, 2021.

