Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

RIV SEM DOCT 1991

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Maurizio Bettini

Pupa

Università di Urbino
Italia

205 *giugno 1991*

serie **C**

Pupa

La bambola nella cultura greca e romana

pre-pubblicazione *

Era il 10 maggio 1889, e durante gli sterri per la costruzione del Palazzo di Giustizia, a Roma, vennero alla luce due sarcofagi appartenenti a personaggi di una stessa famiglia: le iscrizioni li indicavano, rispettivamente, come CREPEREIUS EUHODUS e CREPEREIA TRYPHAENA. Se la cassa del primo appariva semplice e liscia, senza decorazioni, quella della seconda si presentava invece ornata da una scena (assai intensa) di pianto funebre: distesa sulla *klíne* una figura femminile, con un'altra donna – velata – seduta ai suoi piedi sulla sponda del letto; eretto, al capezzale, un uomo con indosso la clamide e dal viso segnato: còlto nel gesto triste di chi, ripiegato il braccio, vi appoggia il capo. Rapidamente ci si accorse che il sarcofago di Crepereia era pieno d'acqua sino all'orlo, e[1] «fu quindi presa la deliberazione di troncare i sigilli... che legavano il coperchio alla cassa, di vuotarla e di raccogliere diligentemente quanto vi fosse per avventura serbato... Tolto il coperchio e lanciato lo sguardo sul cadavere attraverso il cristallo dell'acqua limpida e fresca, fummo stranamente sorpresi dall'aspetto del teschio, che ne appariva tuttora coperto di folta e lunga capigliatura ondeggiante nell'acqua. La fama di così mirabile ritrovamento attrasse in breve turbe di curiosi dal quartiere vicino, di maniera che l'esumazione di Crepereia Trifena fu compiuta con onori oltre ogni dire solenni, e ne rimarrà lunghi anni la memoria nelle tradizioni popolari del quartiere dei Prati. Il fenomeno della capiglia-

tura è facilmente spiegato. Con l'acqua di filtramento erano penetrati nel sarcofago bulbi di una tal pianta acquatica che produce filamenti di color d'ebano, lunghissimi, i quali bulbi avevano messo di preferenza le loro barbicine sul cranio. Il cranio era leggermente rivolto verso la spalla sinistra e verso la gentile figurina di bambola...». Il corredo funebre si presentò assai ricco. Oltre alla bambola, verso la quale il viso della fanciulla era rivolto, furono ritrovati i gioielli con cui Crepereia era stata ornata al momento della sepoltura, una corona di foglie di mortella con fermaglio d'argento, un piccolo cofanetto che forse conteneva i due pettinini e i due specchietti in miniatura che stavano anch'essi nel sarcofago. Dei gioielli 'grandi' faceva parte un anello d'oro con un intaglio su diaspro rosso: l'intaglio corrispondeva a un nome, FILETUS.
Archeologi, dunque, emozionati dall'eccezionale ritrovamento, turbe di curiosi provenienti dal quartiere dei Prati si movevano attorno a quel sarcofago di fanciulla. Ma qualcun altro, non visto, vedeva, umbratile presenza. E rammentava cose antiche:

> Già le cornacchie taciturne eran fuggite
> nei neri boschi, intorno, e la turba dei corvi,
> memori della Città Quadrata, tornava ai sassi
> del Palatino,
> quando, il dieci di maggio, al sole ti ridiede
> il suolo Tusco, Crepereia, e al dito
> dopo secoli innumeri ancora portavi
> pronuba gemma.
> Sotto il cristallo dell'acqua ti nascondevi, fanciulla,
> ma fiottava l'adianto chiomato sull'onde
> – o forse alla notte oscura avevi concesso,
> sparsi, i capelli?
> Ma perché nel vederti i miei occhi stanchi
> di antiche lacrime ora si bagnano? da quali
> affanni son premuto, da qual dolore
> di un altro cuore?

Fantasma incerto ed antico, attorno al sarcofago si aggirava nientemeno che il fidanzato di Crepereia – ovvero lo spirito di un poeta, Giovanni Pascoli: che da questa notizia di scavi trasse la materia per uno dei suoi carmi latini[2]. L'esumazione avvenne, a detta degli archeologi, il 10 di maggio. Ma Pascoli (fortunata erudizione del latinista) sapeva bene che la notte dell'11 in Roma antica si celebrava la festa dei Lemuria[3]: una festa di ombre in cui cupa incombenza del-

l'aldilà e commozione di affetti familiari squarciavano il velo che separa la vita dalla morte, popolando la casa di effimere presenze. Quel giorno tornavano infatti gli spiriti parenti. Non ebbe difficoltà, dunque, Pascoli ad assumere su di sé – lentamente, progressivamente, in una spirale di identificazione che suggerisce angoscia – la 'persona' del ragazzo amato dalla fanciulla: che tale era per lui il FILETUS di quell'anello[4]. E Giovannino-Filetus ha già pronto il suo piano. L'indomani, quando la notte sarà al colmo e «i variopinti uccelli, i cani taceranno», con i piedi nudi lancerà dietro di sé il pugno delle fave, pronunciando per nove volte la formula dell'antico rituale:

> con queste fave, mani di Trifena,
> me e i miei riscatto.

Ma non farà risuonare il bronzo (che scaccia le ombre) e addirittura, contro ogni prescrizione in fatto di lemuri e di fantasmi, si *volterà* a guardare: perché Giovannino non intende affatto liberare sé e i suoi dal peso dei fantasmi familiari, come l'antico rituale vorrebbe, anzi, quei fantasmi se li vuole riprendere, e accompagnarsi a loro. Soprattutto vuol vedere la pallida ombra di Crepereia che lo segue, vuole ricordare il giorno mesto dei suoi funerali: finché un vortice di silenzio afferrerà il suo cuore, e trascinato in un vuoto che non ha ritorno sentirà la madre di lei che, invano, grida il suo nome di 'persona' poetica: «Fileto!»
Assenza, funerale, fantasmi familiari: e l'*envoûtement* fascinoso della morte. Crepereia, trovamento archeologico al quartiere dei Prati, è diventata personaggio pascoliano a tutti gli effetti, fantasma erudito che palpita di nostalgia. I suoi 'capelli' che l'archeologo (oh, come generico) definiva filamenti «di una tal pianta acquatica», hanno già assunto il tecnico-poetico nome di *comans... adiantus*: il Capelvenere col suo nome greco, latino già in Plinio[5]. Mentre la bambola, quella verso cui Crepereia volge il capo (ma Pascoli, questo particolare, non lo riprende), è già diventata *Veneri... pupa... negata*, bambola negata a Venere: perché Crepereia non ha avuto il tempo di offrirla alla dea prima delle sue nozze, secondo il costume delle giovinette romane che Pascoli, naturalmente, conosceva bene[6]. Ma – è tutto qui? è tutto qui. Su questa bambola nient'altro che la chiusa, bella ed erudita, di una strofe saffica. Strano. Eppure, Crepereia l'avevano sepolta col capo rivolto verso quella «gentile figurina». E poi, come non sentire il fascino di una bambola?

1. Fanciulla, fanciulla dell'occhio e *neuróspaston*

Abbandonati da Pascoli, e da Filetus, dobbiamo dunque continuare per conto nostro. La bambola è alta 23 centimetri, per lungo tempo fu creduta di legno ma invece è d'avorio[7]. Ha le giunture degli arti snodate (alla spalla, al gomito; all'anca, al ginocchio), i piccoli seni pronunciati e segnati dai capezzoli, il ventre appena modellato, un'acconciatura complessa che tradisce la moda del secondo secolo dopo Cristo. Gli occhi sono lunghi e grandi, con iride e pupilla segnate plasticamente, le mani poi, e i piedi, sono curati sin nel dettaglio. La sua è dunque una figura di giovinetta: e credo che a molti sia accaduto, sentendo il nome di Crepereia Tryphaena, di immaginarla con le fattezze della sua bambola: ovvero, vedendo la fotografia di questa celebre (la più celebre) bambola antica, di attribuire inconsciamente a lei il nome di Crepereia Tryphaena. E questo potrebbe avere già un significato, anzi, ce l'ha.

Altre bambole. L'antichità non è stata, con noi, troppo avara, l'evidenza archeologica sembra datare addirittura dal terzo millennio avanti Cristo, con bambole provenienti dall'antico Egitto[8]. Poi bambole greche, di varia provenienza, e altre romane non, forse, così belle come quella di Crepereia, ma certo a lei molto simili: sino alle tombe cristiane. Un tratto comune ci colpisce subito: queste figurine riproducono sempre le fattezze di un essere *femminile*: e di un essere femminile non bambina ma *fanciulla*[9]. Dunque, il gioco che le legava alle loro padrone – ecco scritta la difficile parola: il gioco – non era un semplice gioco di «simulata maternità»[10], ma qualcos'altro. Nella sua miniatura, la bambola simula piuttosto una compagna della padroncina (limitiamoci per ora a definirla così), che al gioco partecipa non come soggetto infantile che domanda cure e protezione, ma come partner a ruolo pieno.

Questa natura di *fanciulla* propria della bambola antica è ben testimoniata del resto anche dalla terminologia (più sotto ne riparleremo)[11]: in latino, la bambola è *pupa*, un sostantivo che indica simultaneamente anche la «ragazzina», la «fanciulla»; allo stesso modo, in greco la bambola è *kóre*, ossia ancora «fanciulla»: mentre un altro nome per «bambola», cioè *plangón*, compare talora usato come nome proprio di ragazza. La bambola rispecchia – in uno specchio piccolo – un mondo «grande». E non si tratta solo di una metafora. Ancora *pupa*, e *kóre*, sono infatti sostantivi che indicano, in greco e latino, la «pupilla»: quella miniaturizzata immagine che si coglie – immagine-fanciulla – nello specchio dell'occhio altrui, quando si scruta la pupilla di chi ci guarda.

Non può certo essere questa la sede per riprendere il tema della «fanciulla dell'occhio»[12]. Se non, forse, per segnalare che la storia di questo singolare gioco linguistico e metaforico – fra la «pupilla», la «fanciulla» e la «bambola» – sembra risalire molto indietro nel tempo, sino ai poemi omerici. La parola *gléne* vi indica infatti la l'«occhio»[13]. Ma una volta, quando Ettore vuole offendere Diomede che si allontana dal combattimento, prima lo accusa di comportarsi come una donna e poi aggiunge *érre, kakè gléne*![14]. Sembra probabile che Diomede sia paragonato qui sprezzantemente a una «fanciulla», o a una «bambola»: già i Greci, del resto, interpretavano la parola *gléne* come sinonimo di *kóre* o di *korokósmion*, cioè «bambola»[15]. Dunque anche nel linguaggio omerico una stessa parola indicava la «pupilla» e la «fanciulla». Dato che *gléne* sembrerebbe avere, come significato primario, quello di «oggetto prezioso», forse «brillante»[16], si può pensare che stavolta il processo metaforico abbia funzionato all'inverso[17]: non dal nome della «fanciulla/bambola» a quello della «pupilla» dell'occhio, ma dalla «pupilla» (il piccolo specchio brillante, la luce preziosa degli occhi) alla «fanciulla/bambola». La «pupilla» e la «fanciulla/bambola» paiono davvero due creature intercambiabili, si può raggiungere l'una partendo dall'altra, o all'inverso. Ma una considerazione è comunque necessario aggiungere. Nelle nostre testimonianze letterarie greche la «pupilla», in quanto *kóre*, porta talora anche il nome di «vergine» (*parthénos*): vera e propria «fanciulla», il gioco metaforico può impadronirsi definitivamente di lei e chiamarla direttamente a partire dalla sua caratteristica culturale più rilevante, la «verginità». Non solo. Della «fanciulla dell'occhio» si può anche sottolineare la necessità che – da buona fanciulla e vergine – sia creatura pudica[18]. E questo ci riporta nuovamente alla «fanciulla» antica che gioca con la sua «bambola»: alle due *kórai*, ovvero alle due *pupae*, che uno stesso nome accomuna nel gioco che le lega l'una all'altra.

La bambola dunque riflette – in uno specchio piccolo – un mondo grande. In effetti può capitare che assieme a lei la tomba ci restituisca un corredo di oggetti, ugualmente miniaturizzati, che della bambola formavano il corredo ed il contesto. Tavoli, una sedia, candelabri, piatti ed utensili da cucina, come nel caso della bambola trovata negli scavi del tempio di Venere, ad Anxur; ancora un tavolo, una sedia, un *repositorium*, un secchiello, un lebete, etc., nella tomba di Giulia Grafide[19]: e si rammentino gli specchietti e i pettinini di Crepereia – la cui bambola, del resto, al momento del ritrovamento portava al dito un piccolo anello d'oro con chiave[20]. La bambola non

viene da sola, è un piccolo interno, una casa, un *kósmos* che essa simula.
Un altro segno distintivo. La bambola sembra potersi riconoscere come tale, diversa cioè da figurine votive e oggetti dedicatori, dal fatto che i suoi arti dispongono di *giunture*[21], e sono mobili. Giunture diverse, più o meno complesse e raffinate, che vanno da una semplice articolazione delle gambe, rigide, sotto un busto allungato a simulare una veste – o delle braccia, ancora rigide, all'altezza delle spalle – sino all'ammirevole meccanica della bambola di Crepereia. La bambola intende dunque offrire *mobilità*: a differenza di altri tipi di simulacro, essa si presenta naturalmente predisposta a suscitare l'illusione (o meglio, la finzione) del moto articolato di un corpo.
Continuiamo in questo inventario di tratti. Capita che, nelle mani, certe bambole antiche abbiano cembali o castagnette[22], o che i loro piccoli lobi possano disporre di fori per indossare orecchini[23]: com'è, appunto, anche il caso della bambola di Crepereia[24]. Ancora, spesso esse si presentano a noi come figure nude, in grado cioè di indossare vestiti[25]: quei vestitini di bambola che, in un epigramma dell'antologia palatina, la fanciulla Timarete offre ad Artemide[26]. Sui piedi linee tratteggiate possono simulare la presenza di scarpe[27], mentre la sommità del capo appariva talora ornata di capelli: capelli veri, fissati da piccoli perni di legno[28].
Che tipo di immagine è, dunque, la bambola? L'inventario delle caratteristiche è stato abbastanza minuzioso, proviamo a trarre qualche conclusione. Si tratta di una figura di fanciulla, di cui si simula – come si può – la caratteristica di persona vera. Gli arti sono snodati, cosa che suggerisce *movimento*, le castagnette o i cembali possono produrre tintinnio: a simulare la presenza di *suono*. Come la persona vera la bambola dispone di due superfici: la nudità (marcata dai seni, da altri tratti anatomici) e i vestitini che ne mutano aspetto e funzione. Ecco dunque acquisita la presenza – assai insolita, per qualunque altra immagine – di un 'dentro' e di un 'fuori'[29]. Diciamolo meglio: nuda e vestibile la bambola esplicitamente esibisce il possesso di un *corpo*, un corpo da celare, da abbellire, un corpo che la rende persona capace di mutare la propria apparenza esterna a seconda delle convenienze o delle necessità imposte dalle regole culturali. Ma si può dire che le immagini, le altre immagini, abbiamo davvero un corpo distinto da ciò che lo copre?
In realtà, tutti questi tratti spingono la *pupa* più verso la regione della mobilità e della vita, che non verso quella della fissità iconica. Lo stesso per i fori che consentono l'uso di orecchini, per le dita affusolate che ammettono anelli, per i capelli veri che richiedono un

corredino di pettini[30]. La bambola tende insomma a suggerirsi come figura di persona *viva*, o prossima alla vita: non immobile simulacro di un essere altrimenti animato e fuori da lei (come accade per un dipinto, o per un ritratto scolpito), ma immagine/non-immagine che vive in margine al mondo del movimento e del suono, pronta a parteciparvi se solo lo si voglia. Come tale la bambola ammette, anzi richiede un insieme di *operazioni*, si definisce proprio in base alla possibilità di indossare orecchini e vestiti, di essere pettinata, di muovere passi incerti o spediti guidata da mani infantili. La bambola interagisce con chi la possiede, più esattamente essa ammette, anzi richiede manipolazione[31]: non si può immaginare una bambola, fornita di corredo personale, di mobili e suppellettili, se non come un oggetto che sta lì per essere manipolato dalle dita di chi si diverte con lei.

Perché forse il punto sta proprio qui: la bambola suggerisce un *comportamento* specifico – l'interazione – assai diverso da quello che si richiede nei confronti di statue o altri tipi simulacro. Non è soltanto questione di aggiungere alcuni tratti esteriori (giunture mobili, capelli veri, corredo di vestiti, etc.), realizzando l'oggetto iconico secondo regole diverse: il fatto è che questa diversità di realizzazione tecnica implica anche un differente modello comportamentale, alla bambola si risponde in un modo che non è quello con cui si risponde alla statua o al disegno. Potremmo perfino dire, per paradosso, che qualsiasi immagine può trasformarsi in *pupa*, anche senza bisogno di rendere mobili i suoi arti o di forarle le orecchie: basta che ci si comporti in modo tale da interagire con lei. Questo aspetto del problema è messo bene in luce da uno scrittore che, per la verità, difficilmente si penserebbe di consultare su un soggetto del genere: Lattanzio. Per via di paradosso, naturalmente. Polemizzando con i pagani, Lattanzio polemizzava infatti anche con le immagini dei loro dei. E per farlo, prendeva spunto da Persio (un passo che dovremo riprendere più sotto) quando dice[32].

> A che serve l'oro nei luoghi sacri?
> tanto quanto le bambole donate a Venere da una vergine.

Dopodiché proseguiva in questo modo[33]: «forse il poeta le disprezzava [le bambole] a motivo della loro piccolezza. Non si accorgeva che anche i simulacri e le immagini degli dei fatte, con oro e avorio, dalle mani di Fidia, di Eufranore o di Policleto, *altro non sono che grandi bambole*: consacrate non da fanciulle, ai cui giochi si può concedere indulgenza, ma da uomini con tanto di barba... E a queste

loro grandi bambole, giocattoli adornati, offrono unguenti, incenso, profumi; immolano vittime abbondanti e grasse – a loro che hanno sì bocche, ma non possono servirsi di denti; offrono pepli e indumenti preziosi – a loro che non hanno certo bisogno di vesti; consacrano oro ed argento – a loro che tanto poco possono possedere ciò che ricevono quanto coloro che se ne sono privati per donarglielo...». Aveva pronto anche un bell'*exemplum*, Lattanzio, per rincarare una dose già salata. E rammentava il caso di Dionisio di Sicilia che, sottratta a una statua di Giove Olimpio una veste d'oro, gliene fece indossare una di lana, aggiungendo al sacrilegio questa battuta: «d'estate l'oro è pesante, d'inverno tiene freddo: una veste di lana si adatta a tutte le stagioni»[34].
Se Dionigi si compiaceva di apparire cinico (come colui che aggiunge al furto lo sberleffo), Lattanzio gioca invece a fare il viaggiatore candido e meravigliato – è un Usbek a Parigi, un Anacarsi che vede la Grecia per la prima volta. D'altronde, chi crede nel dio unico è già un uomo d'altre genti e d'altra cultura, il suo sguardo non può che essere estraniato, «di lontano». Lattanzio, cristiano, evoca dunque una cerimonia pagana e vi addita uomini gravi che donano unguenti e profumi a dei simulacri, che consacrano vesti, che addirittura preparano cibi per loro. Inevitabile il commento: come possono non accorgersi che, barbuti e grandi come sono, fanno la figura di fanciulle alle prese con bambole più grandi del necessario? Perché certe cose 'si fanno' solo con le bambole, non con le statue. Del resto, lo notava già Lucilio[35] che è tipico dei bambini sbagliare le immagini per creature vive:

> Come i bambini piccoli credono che tutte le statue di bronzo
> vivano ed abbiano un cuore, così costoro ogni finzione
> ritengono vera: e credono che ci sia un cuore nelle statue
> [di bronzo.
> Ma è una galleria di quadri, non c'è nulla di vero,
> [è tutto falso.

Ma a questo punto dobbiamo chiederci: che razza di immagine è allora la bambola? quale altra immagine, dipinta o scolpita, plasmata o calcata, esiste come oggetto da manipolare? come oggetto di possesso privato, mutato d'abito e d'ornamento, mutato di contesto e di funzioni a seconda del gioco (eccola, ancora, la difficile parola) a cui è soggetto? Proviamo ad affrontare la questione da un'angolatura diversa ma abbastanza inevitabile, trattandosi di un oggetto iconico: quella del *referente*.

Inanzitutto, siamo certi che la bambola disponga di un vero e proprio referente? qualcosa che essa – in virtù delle sue qualità primarie, intrinseche – riproduce per similarità? Di sicuro la bambola ne ha uno, se è vero che abbiamo identificato la *pupa* come la riproduzione di un essere femminile dai tratti di fanciulla, marcata dunque dall'appartenenza a un sesso e ad una specifica classe di età. Solo che di questo suo referente la bambola tende a riprodurre – nella propria sostanza di segno – caratteristiche che altri tipi di immagine non sono predisposti a manifestare: la mobilità degli arti, un corpo nudo e vestibile, la possibilità di emettere suoni, insomma tutta una serie di tratti che, come sappiamo, convergono a suggerire un effetto di realtà, di vita mobile e «vera». In altre parole, è come se la bambola avesse la capacità di sottrarre «vita» al proprio referente per darsi essa stessa, il più possibile, la natura viva dell'oggetto che per similarità riproduce. La bambola è un segno che manifesta una sorta di autoreferenza, è un'immagine che tende a fuggire dal chiuso e fisso mondo delle icone per avventurarsi nel territorio della realtà. Simulacro di una fanciulla, al tempo stesso la bambola pretende di *essere* una fanciulla. E nel gioco della bambina ci riesce, ad esserlo: fanciulla docile, sottomessa ai gusti e ai capricci di chi la manipola, la bambola è una immagine che tende, simultaneamente, all'autoreferenza e alla sottomissione.

Ma se la bambola diventa in qualche modo viva nel gioco della sua padroncina, ancor più viva, fanciulla, può diventare nel gioco della letteratura: allorché la fantasia del racconto abbatte l'ultima e più tenace barriera che la esclude dalla realtà. E.T.A. Hoffmann, per esempio, (in combutta con l'ambiguo Spallanzani e il sinistro Coppelius-Coppola) riuscirà davvero ad infondere movimento nella bambola: Olimpia, bambola/signorina di buona borghesia tedesca che 'riceve', canta e fa innamorare di sé... Ma certo la bizzarra fantasticheria romantica di *Der Sandmann*[36] sfrutta una simulazione millenaria, e in certo modo intrinseca alle caratteristiche culturali dell'oggetto. La bambola, per statuto, tende al movimento così come tende alla vita. E il carattere perturbante[37] del racconto si sprigiona allorché la virtualità semiotica diventa inaspettatamente realtà: quando l'immagine/bambola spoglia il proprio referente delle sue ultime prerogative e, scacciandolo con un movimento brusco, muove i primi passi nella sala degli invitati.

La scienza meccanica professata da Spallanzani è un parto (alquanto sovraeccitato) di fantasia romantica. Ciò non toglie che la *téchne mechaniké*, quella reale, ci abbia provato seriamente a simulare il movimento negli oggetti inanimati: e ben prima di Hoffmann e Spallan-

zani. Com'è noto Erone[38] e Vitruvio[39] ci hanno lasciato testimonianza di «figurine» (*sigilla*) che si spostano per impulso idraulico o che danno l'impressione di bere, di merli che fischiano, e altre meravigliose creazioni di questo tipo. L'età ellenistica (come il secolo barocco) si compiacque di automi. E il capolavoro di quest'arte, descrittoci anch'esso da Erone[40], sembra fosse un teatrino interamente automatico, in cui le porte si chiudevano al termine di ogni scena per poi riaprirsi all'inizio della successiva. Fra una chiusura e l'altra, figurine dipinte ma dotate di moto proponevano agli spettatori l'intera storia di Nauplio: le Danaidi che riparavano la nave, la mettevano in mare, il gioco del delfini, e così via.
Ma siamo lontani dalla bambola. L'arte automatica può al massimo proporre figurine che percorrono il palcoscenico guidate da un nastro, o *sigilla* che, ad intervalli regolari, ingurgitano acqua in cima a un orologio idraulico. Ma non riesce, ovviamente, a far muovere e gestire un fantoccio. Diverso, invece, il caso della marionetta, o *neuróspasma*.
Questo fantoccio «tirato da nervi», infatti, si muove e gestisce in modo variato, come un essere umano: a differenza del *sigillum* automatico non è vincolato a un percorso fisso e ogni volta ripetuto, i suoi gesti non sono replica infinita di un gesto solo, monotono come il ritorno delle sue ruote dentate. Basta attaccare dei «nervi» alle membra articolate di una bambola, sembrerebbe, ed ecco già ottenuto il miracolo del movimento – la *téchne neurospastiké* sostituisce la fantasia della bambina, o quella sovraeccitata del racconto. Nel *De mundo* pseudo-aristotelico[41], l'arte del burattinaio diventa metafora utile a descrivere il modo 'economico' in cui l'energia divina interviene per imprimere movimento alle cose del mondo: «ai *neurospstai* è sufficiente tirare un filo per far muovere il collo, la mano, l'occhio, la spalla ad un fantoccio, e questo darà l'impressione che tutte le membra si muovano con una certa armonia»[42].
Ma l'arte del burattinaio, a dir la verità, è un'arte piuttosto screditata[43]. Né si può dire che le metafore suscitate dalla marionetta siano sempre così positive come quella del *De mundo*, anzi. E questo ci invita a riflettere. Molto spesso, infatti, non la *eurythmía* del movimento viene sottolineata, ma piuttosto la sua goffaggine. Soprattutto, si ha grande premura di mettere in evidenza che, al *neuróspasma*, quel movimento è impresso da altri, dall'esterno: caratteristica che, del resto, anche nella metafora pseudo-aristotelica svolge una funzione centrale. Già per Platone[44] la marionetta funziona come paradigma di ciò che rappresenta il contrario esatto della qualifica umana: l'essere «agìti» da altri, la totale assenza di libertà. Preda di

passioni, si dice, l'uomo si riduce a burattino, l'origine dei suoi movimenti sta fuori di lui, gli sfugge. Questa metafora ha una fortuna assai lunga. «Tu che mi comandi» ripeterà Orazio « sei schiavo di qualcun altro, misero, e sei guidato, come un legno che si muove su impulso di nervi altrui»[45]. Mentre per Gellio, la fede negli astri priva l'uomo della sua caratteristica di essere dotato di *lógos*: e lo riduce a «una sorta di *neuróspaston* buffo e ridicolo»[46]. La marionetta è oggetto di riso e di derisione: si muove, ma ci si premura subito di sottolineare che il suo movimento è quello di un *mobile lignum*. Quando la meccanica pretende di sostituire la fantasia, e vuol provarci *davvero* a muovere la bambola, ottiene solo effetti ridicoli[47].
Imitando la vita per via meccanica, dunque, la tecnica riesce paradossalmente a raggiungere il risultato contrario: sottolinea il carattere inanimato, «morto» di ciò che pretende di animare. Forse non è un caso che Trimalcione[48] possedesse, in forma di articolata marionetta, proprio uno scheletro d'argento: «fatto in modo tale che le sue articolazioni e le sue vertebre flessibili potessero piegarsi in ogni direzione». Ad un certo punto della cena uno schiavo glielo portò, e Trimalcione «lo lasciò cadere più volte sulla mensa, mentre la mobilità della sua struttura gli faceva assumere differenti posizioni».

2. Doppio gentile

Torniamo alla bambola. Nella fantasia del gioco, dicevamo, essa si configura come un segno che aspira all'*autoreferenza*, in lei l'immagine è pronta a farsi persona: ed è esattamente questo il motivo per cui la bambola suggerisce al mondo umano la possibilità (insolita, per un'immagine) di *interagire* con lei. La bambola è sufficientemente al di qua del confine che separa i segni dagli oggetti, le copie dagli originali, perché si possa non solo osservarla o contemplarla, ma anche manipolarla: la bambina che 'gioca' con una bambola traduce dunque in termini pragmatici il singolarissimo statuto semiotico dell'oggetto che ha fra le mani. Già, ma quale «gioco»? Questa domanda ci riconduce al nostro oggetto di partenza, la *pupa*.
Quando Crepereia fu sepolta, quella donna velata, quell'uomo triste dal volto segnato (e premuto sul braccio) si preoccuparono che il suo viso fosse rivolto verso la «gentile figurina» della sua bambola. Doveva essere un gioco ben importante, e caro, se questa decisione fu presa. Così come a un 'gioco' ugualmente intimo e profondo fa pensare il ritrovamento di una bambola nella tomba di una più che adulta vergine Vestale, Cossinia di Tivoli[49]: il suo unico corredo tom-

bale, non portò altro con sé. Che cosa le rammentava questa bambola? quale significato essa aveva per lei, e per coloro che vollero le fosse sepolta accanto? Non sapremo mai quali giochi, di preciso, Crepereia avesse giocato con la sua bambola (giochi del resto facilmente immaginabili: pettini, orecchini, un piccolo tavolo con la sua sedia...). Ma sappiamo quale sarebbe stata la conclusione di quei giochi se, solo, la morte precoce non avesse interrotto tutto a metà. E anzi, con ogni probabilità questo finale doveva costituire l'atto più importante di quel gioco.
Le fonti antiche sono infatti concordi[50] nel dirci che le vergini, Greche e Romane, alla vigilia delle loro nozze consacravano le loro bambole alla divinità[51]: secondo quello che può essere definito come un tipico «rito di separazione»[52]. Inutile sottolineare quanto la presenza di questo atto finale, in cui i 'giochi di bambole' della fanciulla antica culminavano, marchi la profonda distanza che separa la funzione della bambola nella cultura antica da quella (per molti aspetti così simile) che questo oggetto ha nella cultura moderna. Vediamo dunque qualche testimonianza relativa all'offerta rituale della *pupa* o *kóre* da parte della fanciulla che va sposa. Persio, come abbiamo già riportato[53], diceva:

> A che serve l'oro nei luoghi sacri?
> Tanto quanto le bambole donate a Venere da una vergine.

E il suo scoliasta[54] (citando l'autorevole sostegno di Varrone) commentava: «agli dei le ricchezze sono tanto inutili quanto lo sono a Venere le bambole che, sposandosi, donano a lei le vergini. Infatti era costume che le vergini, prima di sposarsi, consacrassero a Venere certi doni della loro virginità»[55]. Così come in un già citato epigramma dell'*Antologia Palatina* la vergine Timarete si rivolge ad Artemide con questo voto[56].

> Timarete prima delle nozze offre a te, Limnetide,
> i suoi timpani, la cara palla, la cuffia
> che difende i capelli, le sue bambole (come si conviene
> che a te, dea fanciulla, una fanciulla faccia),
> e i vestitini delle bambole, o Artemide.

La traduzione guasta inevitabilmente un gioco di parole non solo elegante ma soprattutto prezioso per comprendere il significato culturale di questa offerta: *ts te kóras... kórai kóra*, «delle *kórai* a te, che sei *kóre*, offre una *kóre*». Il sostantivo *kóre* gioca qui nelle sue tra acce-

zioni di «fanciulla», «vergine» (quali sono, appunto, colei che dedica e la dea dedicataria dell'offerta) e «bambola»: dunque, in qualche modo la fanciulla Timarete offre alla dea, a cui si omologa nel tratto della verginità, qualcosa che – in quanto ugualmente *kóre* – rappresenta entrambe: la bambola.

Giustamente, dunque, si è messo in rilievo il rapporto simbolico che sussiste fra la bambola da un lato e la verginità della fanciulla dell'altro[57]. La consacrazione di simili oggetti alla divinità, proprio alla vigilia delle nozze, parla assai chiaramente – la bambola significa verginità. Del resto, proprio questo legame fra bambola e verginità potrebbe spiegare la già citata presenza di una *pupa* nella tomba di una donna matura ma sicuramente vergine, la Vestale Cossinia: quasi a significare che, per questa donna, lo stato di fanciulla si era prolungato sino alla morte, e quella famosa offerta a Venere non aveva avuto luogo. Bisogna anche aggiungere che, nelle nostre fonti, spesso si sottolinea esplicitamente il tratto della verginità in riferimento alle fanciulle che posseggono o dedicano bambole[58]. Possiamo anzi riprendere adesso quanto già si diceva a proposito della terminologia: la *pupa* latina, la *kóre* greca[59]. La bambola ha già in sé il nome di «fanciulla», lo stesso nome designa questi due oggetti: traducendo – o analizzando – noi separiamo in due facce distinte ciò che per la cultura antica ne aveva una.

Da questo punto di vista, anche altri nomi della bambola presentano un certo interesse. Come dicevamo il sostantivo *plangón* può funzionare, nel mondo della commedia nuova, da nome proprio di ragazza[60]: segno che si poteva chiamare una fanciulla col nome di «Bambola», che la ragazza e la bambola appartengono alla stessa classe. Il greco è ricco di nomi per questo oggetto, ma tutti o quasi puntano nella direzione della «ragazza», come nel caso di *ny'mphe*. Un altro è ancor più complicato e curioso, *korokósmion*: nome che uno scoliasta[61] spiega come «il fantoccio con cui le ragazze si adornano». Si tratterà probabilmente di falsa etimologia[62], e forse si può proporre un'interpretazione migliore di questa[63]. Ma si sa che le etimologie, anche quando hanno l'aria di essere false sul piano della lingua, proprio per questo possono risultare 'vere' su quello della cultura e della sua percezione da parte di chi la vive. Non si può escludere insomma che l'ignoto glossatore avesse anche lui, in qualche modo, ragione: e che la bambola fosse sentita come qualcosa che faceva strettamente parte del *kósmos* della fanciulla, del suo privato corredo di oggetti identificatori. Quegli oggetti virginali che, come sappiamo, essa era poi destinata a consacrare in limine al matrimonio.

Riprendiamo dunque il filo del discorso. Da un punto di vista simbolico la bambola antica rappresenta la condizione di vergine. Ma «fanciulla» essa è anche linguisticamente e, come sappiamo, di fanciulla essa ha anche forma ed aspetto: con i piccoli seni rilevati, il corpo leggero ma formato. E questa fanciulla/bambola, il giorno delle nozze, viene offerta dalla sua padroncina ad una divinità che dovrà serbare in forma di voto qualcosa che, di lì a un momento, non esisterà più[64]. La conclusione ci pare abbastanza chiara: la bambola antica è non solo una fanciulla ma, per dir così, *la* fanciulla, quella stessa che la possiede e la offre. Nella simbologia culturale, la *pupa* funziona come la sua proiezione, il suo equivalente virginale[65]. Oggetto ai limiti della vita, immagine che cerca di dissimularsi fra le persone vere, la bambola non ha difficoltà a funzionare come doppio di una creatura che ha le sue stesse caratteristiche. Forse perché, fra le vie che si aprono a chi (o a ciò che) possiede una vita a metà, c'è quella di reduplicare l'esistenza altrui.

Comunque sia, non c'è dubbio che l'organizzazione culturale antica attribuisca alla bambola una cornice di «senso» molto precisa entro cui muoversi: la bambola vuol dire verginità, esistendo la *pupa* identifica una precisa classe di età e la significa nei confronti della sua padroncina. In altre parole, la bambola funziona come un segno che veicola un significato assolutamente distinto, e di straordinaria forza culturale. Talmente distinto, e preciso, che al momento in cui la fanciulla abbandona il suo stato virginale per andare sposa la bambola non può proprio più restare con lei: comunicherebbe un messaggio falso, fuori luogo. Separandosi dalla propria bambola, dal proprio doppio virginale, la fanciulla antica si separa in certo modo da se stessa – da una parte, una sfoglia di se stessa che non esiste più.

Così, deposta nel tempio e consacrata alla divinità, la *pupa* o *kóre* si trasforma nel simulacro di un tempo (e di una persona) che sono esistiti ma che ora sono andati irrimediabilmente lontano: è l'unica testimone di un mondo fatto di tavoli piccini e di *repositoria* miniaturizzati al pantografo, di vestitini cambiati, di acconciature pazienti o arruffate – di occasioni, incontri, giornate simulate tra fantasia e ripetizione sino al momento in cui tutto questo mondo di piccoli specchi è stato cancellato da un cerimoniale complesso e, stavolta, vero: il matrimonio ha fatto giustizia della fantasia, e non c'è più posto per quel doppio gentile. La *pupa* è adesso simulacro di un'*assenza* – quella persona virginale è scomparsa, la bambola si è trasformata in *kolossós*. Allo stesso modo di quella rozza figurazione della cultura greca arcaica – che nella freddezza della pietra riproduceva l'assenza della vita ovvero l'inafferabile aleggiare della *psyché* – la

bambola abbandonata nel tempio rappresenta il rigido equivalente di un'età, fisica e culturale, irrimediabilmente perduta. E un oggetto pieno di passato (perché si sa che il passato, nascosto da qualche parte, si conserva e resta). Ora si scopre che i suoi occhi erano disperatamente fermi: ed esprimono malinconia.

Università di Siena

Maurizio Bettini

* Questo saggio costituisce un capitolo del volume: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, di prossima pubblicazione (1992) presso Einaudi.

[1] R. Lanciani, *Delle scoperte avvenute nei disterri del nuovo Palazzo di Giustizia*, «Bull. comm. arch. di Roma», s.3, 17, 1889, 175 ss. Su scavo e ritrovamenti, vd. sopratutto *Crepereia Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del palazzo di giustizia*, catalogo della mostra, Roma luglio-novembre 1983 (Venezia, Marsilio, 1983).

[2] *Crepereia Tryphaena*, in G. Pascoli, *Carmina*, a cura di M.Valgimigli, Milano 1951, vv. 1 sgg.: *In nigros circum taciturna lucos / fugerat cornix, repetebat urbis / turba corvorum memorum quadratae / saxa Palati, / cum solum Tuscum decimo die te / reddidit Maio, Crepereia, soli / pronubam post innumera induentem / saecula gemmam. / Vitrea virgo sub aqua latebas, / at comans summis adiantus undis / nabat. An nocti dederas opacae / spargere crinis? / Sed quid antiquis oculi videnti / nunc mihi effeti lacrimis madescunt? quas premo curas alioque eundem / corde dolorem?*. Utile risulta ancora la nota di L. Vischi in G. Pascoli, *Carmi Latini*, trad. e ann. da L. V., Bologna 1920, 237 sgg. Cfr. il commento di A. Ghiselli, *Crepereia Tryphaena*, Bologna 1955; e quello di M. Perugi, *G. Pascoli. Opere*, II, Napoli 1982.

[3] Ov. *fas.* 5, 419 sgg. La festa dei *Lemuria* cadeva il 9, 11 e 13 Maggio: cfr. F. Bömer, *P.Ovidius Naso. Die Fasten*, Heidelberg 1958, 215. Pascoli ricalca Ovidio molto da vicino: vd. p. es. *Crep. Tryph.* 25 sgg. *crastina... / nocte, cum pictae volucres tacebunt / et canes...* e *fas.* 5, 429 sg. *nox ubi iam media est, somnoque silentia praebet / et canis et variae conticuistis aves*. Pure preso da Ovidio è, naturalmente, lo scongiuro rituale che citiamo sotto (*Crep. Tryph.* vv. 31 sg.: *his fabis manes, redimo, Tryphaenae, / meque meosque*), leggermente riadattato alla nuova situazione: *fas.* 5, 437 sg. *haec ego mitto, / his... redimo meque meosque fabis*.

[4] Sulle orme di un'ipotesi formulata da A. Castellani, *Descrizione degli oggetti trovati nel sarcofago di Crepereia Tryphaena*, in «Bull. comm. arch. com. di Roma», op. cit., 17 sgg. (il poemetto pascoliano deve molto alle ipotesi di Lanciani e Castellani: cfr. già Vischi, cit.)

[5] *nat. hist.* 21, 100; 22, 62; etc.

[6] Su questo cfr. *infra* pag. 17 sgg.

[7] A. Mura Sommella, *Crepereia Tryphaena*, in *Crepereia Tryphaena. Le scoperte archeologiche etc.* (cit. *supra*, n. 1), 29; e soprattutto la scheda relativa alla bambola, ibid., 49 sgg.

[8] Vedi soprattutto K. McK. Elderkin, *Jointed Dolls in Antiquity*, «Am. Journ. Arch.» 34, 1930, 455 sgg. La bibliografia su questo argomento non sembra essere particolarmente estesa: oltre alle classiche voci di repertorio (Daremberg – Saglio II p. 1134 *Figlinum opus*; IV, pp. 768 sg. s. v. *Pupa*; vd. anche s. v. *Ludi*; Enc. art. ant. s. v. *Giocattoli*) si può vedere W. Deonna, *L'enfance antique et ses jeux* «Genava» 10, 1932, 113 sgg.; J.Dörig, *Von Griechischen Puppen*, «Ant.Kunst» 1, 1958, 41 sgg. (ma l'autore dimostra di avere troppo scarsa confidenza con i testi classici perché il suo lavoro possa risultare utile: purtroppo esso è entrato, creando confusione, nella bibliografia archeologica); A. Andrén, *Classical Antiquities in the Zorn Collection*, «Opusc. Arch.» 5, 1948, 61; M. R. Rinaldi, *Ricerche sui giocattoli nell'antichità, I, Le bambole*, «Epigraph.» 18, 1956, 104 sgg. (utile soprattutto per la diligente raccolta di notizie e segnalazioni parziali); A. Balil, *Muñecas antiguas en España*, «Arc. esp. arqu.» 35, 1962, 70 sgg.; U. Scamuzzi, *Studio sulla mummia di bambina (cosiddetta «Mummia di Grottarossa») rinvenuta a Roma sulla via Cassia 11 5. 2. 1964*, «Riv. st. class.» 12, 1964, 264 sgg., partic. l'*Appendice* sulla bambola rinvenuta nella tomba

(alquanto inaffidabile); M. Manson, *Histoire d'un mythe: les poupées de Maria femme d'Honorius*, «Mel. Ec. Fr. Rom.» 90, 1978, 863 (non ci risulta se sia stato poi pubblicato il lavoro complessivo sull'argomento che l'autore annunciava in nota); A. Mura Sommella, scheda *Bambola in avorio*, in *Crepereia Tryphaena*, cit., 49 sgg. (ricco di rimandi a pubblicazioni e cataloghi archeologici); R. Danese, *Intorno al latino 'pupa': linee per una ricerca*, «Stud. Urb.» 59, 1986 (utile in particolare per l'analisi delle testimonianze letterarie). Sui ritrovamenti archeologici di bambole (o figurine simili a bambole: resta a volte il problema di stabilire esattamente di che si tratta), oltre alla bibliografia citata sopra si veda soprattutto: H. B. Walters, *Catalogue of the terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, London 1903, 233, n. C 460 / C 462; D. Burr, *Terracottas from Myrina*, Vienna 1934, 30 sg.; D. Thompson, *Troy. The Terracotta Figurines of the hellenistic Period*, Princeton 1963, 89 sg.; E. Töpperwein, *Terrakotten von Pergamon*, «Pergam. Forsch.» 3, Berlin 1976, 56 sgg. (D. Thompson, «Am. Journ. Arch.» 83, 1979, 117 sg.). – Al Museo Archeologico di Siracusa si può vedere uno stampo usato per costruire bambole. – Sulla 'bambola' in generale, infine, breve ma assai denso il saggio di J. M. Lotman, *Le bambole nel sistema della cultura*, in *Testo e contesto*, tr. it. Bari 1984, 175 sgg. Sulla bambola nel folclore si può rimandare ad alcune pagine di V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it. Torino 1972, 317 sgg.

[9] Elderkin, op. cit.,; un solo caso di bambola- 'bambina' sembra esserci segnalato: Elderkin, op. cit. 468. Davvero singolare che U. Scamuzzi, op. cit., negasse la natura di «bambola» alla figurina trovata nella tomba di Grottarossa, proprio con l'argomento che essa raffigurava una «fanciulla» e non una «bambina».

[10] Così, a torto, Rinaldi, op. cit., 109. Inesatta è pure la sua interpretazione di Plutarco, *cons. ad ux.* 2. Non vi si parla di una bimba (la figlia di Plutarco) la quale «voleva che la nutrice desse il latte alla sua pupa»: ma si descrive il comportamento infantile della piccola la quale chiedeva alla nutrice di dare il seno «non solo ad altri bambini, ma anche alle sue supellettili e ai suoi giocattoli» (*skéy'esin... kaì paigníois*).

[11] cfr. *infra* pag. 16 sgg.

[12] Vedi soprattutto Platone *Alcib.* 1, 132e – 133a (della paternità platonica di questo dialogo si è a lungo discusso: cfr. P.Friedländer, *Plato 2*, New York 1964, 237 sgg. = *Platon II: die Platonischen Schriften, Erste Periode*, Berlin 1957). Socrate vuol dimostrare ad Alcibiade che l'anima (*psychê*), per conoscere davvero se stessa, ha necessità di specchiarsi in un'altra anima, e si serve della *kóre* e della sua nascita come di un paragone: «hai notato che la figura di colui che guarda nell'occhio di un altro appare nella vista (*ópsis*) di colui che gli sta di fronte, come in uno specchio? cosa che noi chiamiamo *kóre*, e che è l'immagine (*éidolon*) di colui che guarda... Per cui un occhio che guarda un altro occhio, e dirige il suo sguardo verso la parte più importante di esso, quella tramite cui guarda, in questo modo potrebbe vedere se stesso... Ma se rivolgesse il suo sguardo verso un'altra parte del corpo umano, o verso qualche altra cosa diversa da ciò per cui esso è simile all'altro occhio, allora non potrà vedere se stesso». La *kóre* dunque, la «fanciulla dell'occhio», è l'immagine di colui che *guarda l'altro*: alla sua esistenza si richiede reciprocità, incontro di *due* organi visivi che – specchi privilegiati – concorrono a formare il *prósopon* del «guardante», in forma di *éidolon*/«fanciulla», nell'occhio del «guardato». L'azione, naturalmente, va immaginata come reciproca: al momento in cui si crea una *kóre* nell'occhio di uno, si crea necessariamente un'altra *kóre* nell'occhio dell'altro. Può però capitare – e qui entreremmo nel territorio meraviglioso delle credenze sulla «fanciulla dell'occhio» – che non la *kóre* gentile, ma l'orribile figura della Gorgone compaia al centro dell'occhio (J.P.Vernant – P. Vidal Naquet, *Mythe et tragédie deux*,

Paris 1982, 28; F. Frontisi-Ducroux, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio, il ritratto*, a cura di M. Bettini, Bari 1991): ovvero, che l'occhio dell'altro possegga pupille sdoppiate, figure animalesche (Plin *nat.hist.* 7, 16 sgg.: cfr. K.F. Smith, *Pupula duplex*, in *Studies in Honor of B.L.Gildersleeve*, Baltimore 1902, 287 sgg.), o inversamente che non possegga in sé *nessuna* pupilla: a significare la sua morte imminente (Jul. Cap. *Pert.* 14). Si è dunque pensato alla esistenza di una vera e propria «anima pupillina»: cfr. E. Monseur, *L'âme pupilline*, «Rev. hist. de Rel.» 51, 1905, 1 sgg.; W. Deonna, *L'âme pupilline et quelques monuments figurés*, «L'antiq. class.», 26, 1957, 59 sgg.;id. *Le symbolisme de l'oeil*, Paris 1965, 28 sgg. G. Guidorizzi, *Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni*, in *La maschera, il doppio, il ritratto*, op. cit.

[13] *Il.* 14, 494; *Od.* 9, 390. Cfr. Soph. *Oed. rex* 1277; Artem. *oneir.* 2, 39; Rufin. *onom.* 24, cfr. Poll. 2, 70

[14] *Il.* 8, 164. Cfr. W. Leaf, *The Iliad*, I, London 1900, 343.

[15] Cfr. Hesych. s. v. *gléne*, schol. *Il.* 24, 192, p. 552 Erbse; cfr. Ruf. *onom.* 24 (e Poll. 2, 70).

[16] *Il.* 24, 192; Ap. Rhod. 4, 424.

[17] P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la langue Grecque*, I, Paris 1968, 227.

[18] Cfr. p. es. *anth. Pal.* 14, 52 e (forse) Sen. *resp. Lac.* 3, 4 sg. Su questo cfr. L. Spina, *L'incomparabile pudore dei giovani Spartani*, «Quad. Urb. cult. class.» 19, 1985, 167 sgg.

[19] Elderkin, op. cit., 456; Rinaldi, op. cit., 104 sgg.

[20] L. Pirzio Biroli Stefanelli, scheda *Anellino d'oro con chiave*, in *Crepereia Tryphaena*, op. cit., 65

[21] Elderkin, op. cit., 456; Andrén, op. cit., 64; di altro avviso Burr, op. cit., 30, secondo cui anche le normali statuine votive potrebbero essere fornite di arti snodabili: ma la spiegazione che viene fornita è solo quella, ripresa da una vecchia tesi di Heuzey, che gli arti mobili potessero accrescere «the religious or magical potency of the figures». Si rammentino invece i *paígnia kampesígyia*, i «giocattoli dalle pieghevoli membra» che un testo orfico (fr. 34 Kern) mette fra i giocattoli di cui i Titani si servirono per attirare il piccolo Dioniso.

[22] Elderkin, op. cit., passim

[23] Elderkin, op. cit., passim

[24] A. Mura Sommella, op. cit., 50

[25] Elderkin, op. cit., passim

[26] *anth. Pal.* 6, 280 (cfr. *infra* pag. 17 sgg.). Non ci risulta che Saffo, in Athen. *deipn.* 9, 410e, parli di un'analoga offerta di vestitini di bambola ad Afrodite (così invece Manson, cit.): il testo (fr. 101 Lobel Page) è gravemente corrotto, e l'unica cosa un po' più probabile – perché lo dice Ateneo commentando il luogo di Saffo – è che vi si parla di «veli per coprirsi la testa» (*cheirómaktra*: questa inesattezza è passata anche nella scheda di A. Mura Sommelli, op. cit., 50).

[27] Elderkin, op. cit., 460

[28] Elderkin, op. cit., 459

[29] Com'è noto, abbiamo peraltro testimonianza di statue «vestite». Sulla difficile interpretazione della statua della Fortuna al foro Boario, coperta da due toghe, cfr. J. Champeaux, *Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde Romain*, Roma 1982, 274 sgg. Per altre statue 'vestite' Paus. 1, 8, 15 e 7, 25, 2. Per la cura di statue 'spogliate' e lavate (o i lavacri di statue di divinità) cfr. Frazer ad Ov. *fas.* 4, 136. Vedi anche P. Boyancé in «Revue de l'histoire des Religions» 147, 1955, 183 sgg.

Per ciò che riguarda in generale il problema del simulacro *divino*, si è discusso a lungo, com'è noto, se una volta consacrato esso implicasse o meno una qualche 'presenza' della divinità. Il problema è troppo vasto per essere affrontato qui, ed esula dalla nostra prospettiva. Cfr. però le interessanti riflessioni di C. Brillante, *Metamorfosi di un'immagine*, in *Il sogno in Grecia*, a cura di G.Guidorizzi, Bari 1988, 17 sgg. (con bibl. e discussione delle testimonianze). Per il versante cristiano, cfr. p. es. Minucio Felice *Oct.* 24, 8: *Quando igitur hic [deus] nascitur? Ecce funditur, fabricatur, sculpitur: nondum deus est; ecce plumbatur,construitur, erigitur: nec adhuc deus est; tunc postremo deus est, cum homo illum voluit et dedicavit*. Vd. anche l'importante frammento del filosofo Heraiskos riportato in Suida s.v. *Heraiskos* 579 sg. Adler.

[30] Notiamolo per inciso, ma siamo tornati, con i capelli, al ritrovamento del sarcofago di Crepereia: non fu forse l'involontaria simulazione della sua chioma di capelvenere il tratto più impressionante nella mitologia archeologica del ritrovamento? I capelli ondeggianti chiamano vita.

[31] Su questo aspetto dello statuto della bambola vedi soprattutto Lotman, op. cit.

[32] *sat.* 2, 69 sg.: *...in sancto quid facit aurum? / nempe hoc quod Veneri donatae a virgine pupae* (cfr. *infra* pag. 18). Il testo citato da Lattanzio (*div. inst.* 2, 4, 12) è parzialmente prosastico e parafrasato: *hoc esse aurum in templis, quod sint Veneri donatae a virgine pupae*. Vorrei anzi notare che, nella sostituzione di *in sacro* con *in templis*, esso sembra risentire della tradizione esegetica antica al testo di Persio: cfr. lo scolio ad loc., in cui la più difficile espressione metaforica *in sancto*, usata dal poeta, è glossata proprio da *in templis*.

[33] *div. inst.* 2, 4, 12 sgg.: *quas ille ob minutiem fortasse contempserit. Non videbat enim simulacra ipsa et effigies deorum Polycleti et Euphranoris et Phidiae manu ex auro atque ebore perfectas nihil aliud esse quam grandes pupas non a virginibus, quarum lusibus venia dari potest, sed a barbatis hominibus consecratas... Ergo his ludicris et ornatis et grandibus pupis unguenta et tura et odores inferunt, his opimas et pingues hostias immolant, quibus est quidem os, sed carens officio dentium, his peplos et indumenta pretiosa, quibus usus velaminis nullus est, his aurum et argentum consecrant, quae tam non habent qui accipiunt quam qui illa donarunt*. J. Dörig, op. cit, 41, fraintendeva completamente il testo, e pensava che Lattanzio si riferisse al fatto che nei templi ci fossero delle bambole onorate da uomini barbuti (cosa che costituiva per lui una riprova del fatto che le bambole avevano contenuto non solo ludico ma anche religioso).

[34] *Nam cum Iovi Olympio aureum amiculum detraxisset, laneum iussit imponi dicens aestate grave esse aurum, hieme frigidum, laneum vero utrique tempori aptum*. Cfr. Cic. *nat. deor.* 3, 34, 83; Val. Max. 1, 1 ext. 3; Arn. 6, 21.

[35] XV, 486 sgg. Marx: *ut pueri infantes credunt signa omnia aena / vivere et esse homines: sic istic omnia ficta / vera putant, credunt signis cor inesse in aenis. / Pergula pictorum, veri nihil, omnia ficta*. Il frammento luciliano è citato da Lattanzio stesso in 1, 22, 13 (cfr. anche Nonio 56, 7), ma si tratta di un testo non privo di difficoltà, e probabilmente già corrotto al momento in cui Lattanzio lo leggeva. Da questo punto di vista poco aiuta la nota complementare di F.Charpin, *Lucilius. Satires, Livres IX – XXVIII*, Paris 1979, 246 sg., e bisogna ancora ricorrere a F. Marx, *C. Lucilii Carminum Reliquiae*, II, Lipsiae 1904, 180 sgg. Cfr. J.J. ÒHara, *Somnia ficta in Lucretius and Lucilius*, «Class. Quart.» 37, 1987, 517 sgg.; G.Mazzoli, *Reale, verum, pictum, falsum in Lucilio*, in *Il meraviglioso e il verisimile*, a cura di D. Lanza e O. Longo, Firenze 1989, 113 sgg.

[36] E.T.A. Hofmann, *L'uomo della sabbia*, in *Opere*, trad. it. Torino 1968. Cfr.

H.Grob, *Puppen, Engel, Enthusiasten*, Bern 1984, 70 sgg. (sugli «Androiden» in Hoffmann).

[37] E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, «Psychiatr.-neurol. Wochenschr.» 8, 1906, 195.

[38] *De automatis*, in W. Schmidt, *Herons von Alexandria Druckwerke und Automatentheater*, Leipzig 1899, 338 sgg. Sulla tradizione occidentale degli *automata* cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento*, I, Milano 1989, 249 sgg. (e note relative); E. Losano, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Epoque*, Torino 1990.

[39] *arch.* 9, 8, 5 e 10, 7, 4. Si tratta, sembrerebbe, di figurine di animali. Cfr. L. Callebat, *Vitruve. De l'architecture livre X*, Paris 1986, 159 sg. Su gli *automata* di Vitruvio ed Erone cfr. H.Diels, *Antike Technik*, Leipzig 1914, 54 ssg.

[40] Her. *de autom.* 22.

[41] 6. Il passo è tradotto *ad verbum* da Apuleio in *de mundo* 27; cfr. anche Tert. *de an.* 6, 3 e il *sigillarius motus* di cui si parla in contesto del tutto analogo (questo testo era completamente frainteso da Scamuzzi, op. cit., che vi vedeva un accenno ai *sigilla* che si donano ai bambini per la festa dei *sigillaria*).

[42] Anche H. von Kleist, nel suo *Sul teatro di marionette*, tr. it. in *Opere*, Firenze 1981, 845 sgg. (= *Aufsatz Über das Marionettentheater*, in *Werke und Briefe*, 3, Berlin 1978), farà spiegare al signor C..., primo ballerino dell'opera ed esperto in marionette, che non si deve «immaginare che ogni membro [della marionetta] singolarmente venisse fissato e tirato dal macchinista, nei diversi momenti della danza. Ogni movimento ha un centro di gravità: basta governare quel centro, nell'interno della figura e le membra, che non sono altro che pendoli, seguono, senz'altro concorso, in una maniera affatto meccanica, da se'«. Anche per Kleist il moto della marionetta si distingue dunque per estrema ecomomicità di meccanica. Benché poi, com'è noto, in questo singolare saggio il burattino sia preso come simbolo della massima innocenza e spontaneità, quella posseduta da tutto ciò che è «inconsapevole»: paradiso perduto, la cui porta principale è stata serrata in antico, e di cui non resta che cercare un qualche ingresso posteriore.

[43] Eust. ad *Il.* p. 457, 38 (= 1, 723 van der Valk): «l'arte del burattinaio non è arte dignitosa».

[44] *leg.* 1, 644e. Sull'uso metaforico del *neuróspasma*, specie in contesto di dibattito filosofico, vedi H. O. Schröder, *Marionetten. Ein Beitrag zur Polemik des Karneades*, «Rhein. Mus.» 126, 1983, 1 sgg.

[45] *sat.*2, 7, 80 sgg.: *nempe / tu mihi qui imperitas alii servis miser atque / duceris ut nervis alienis mobile lignum.*

[46] *noct. Att.* 14, 1, 23: *ludicra quaedam et ridenda neurospasta*. Cfr. anche Persio 5, 129 sgg.; Marc. Aur. 7, 3; 10, 38; etc. Altri raffronti in G. Herzog-Hauser, *Neurospasta*, R. E. 17, 162 sg. – Erodoto (1, 48) ricorda *neuróspasta* rigidi ma con fallo mobile che le donne egiziane portavano in processione alle feste di Dioniso; mentre in Eu. *Phoen.* 1123 sgg. lo scudo di Polinice porta, come *epísema*, le cavalle di Glauco: rese mobili tramite «perni» che si comandavano dall'interno dello scudo, in modo da apparire furiose.

[47] Proprio la malcelata «meccanicità» della vita stava per Bergson, com'è noto, all'origine di tutto ciò che produce un effetto «comico» (H. Bergson *Il riso*, tr. it. Milano 1961, 37 sgg. = *Le rire*, in *Oeuvres*, Paris 1963)

[48] *Satyr.* 34, 8: *potantibus ergo et accuratissime nobis lautitias mirantibus larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. Hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, et*

catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit: «eheu nos miseros, quam totus homuncio nihil est!...

[49] cfr. Manson, op. cit.

[50] Pers. sat. 2, 69 sg., e *schol.* ad loc. (p. 291 sg. Jahn); schol. Hor. *sat.* 1, 5, 65; *anth. pal.* 6, 280. Cfr. forse Plat. *Phaedr.* 230b; *anth. Pal.* 9, 326. Sulle testimonianze letterarie vd. soprattutto Danese, cit.

[51] Elderkin, op. cit., 455: bambole sono state rinvenute in templi di Afrodite, Artemide, Atena e Demetra. Per i ritrovamenti di bambole nel tempio di Artemide ad Efeso H. B. Walters, *Catalogue of the terracottas* etc., *op. cit.*; per i recenti ritrovamenti, a Lavinio, di «mani» di offerenti che stringono una palla cfr. AA. VV. *Enea nel Lazio: archeologia e mito*, catalogo della mostra, Roma 1981, 218; cfr. A. Mura Sommelli, scheda *Bambola in avorio*, in *Crepereia Tryphaena*, cit., 51.

[52] A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, tr. it. Torino 1981, 113 (= *Les rites de passage*, Paris 1909).

[53] *supra* pag. 11.

[54] p. 291 sg. Jahn: *quibus diis tam sunt opes supervacaneae quam veneri puppae, quas virgines nubentes donant. Solebant enim virgines antequam nuberent quaedam virginitatis suae dona Veneri consecrare. Hoc et Varro scribit.*

[55] Si veda anche Schol. Cruq. ad Hor. *sat.* 1, 5, 69: i ragazzi «usciti dalla fanciullezza e già presa la toga virile consacravano agli dei penati le loro *bullae*, così come le ragazze le loro bambole» (*egressi annos pueritiae iam sumpta toga dis Penatibus* [*apud Lares* Porphyrion] *bullas suas consecrabant, ut puellae pupas*). Cfr. E. Tabeling, *Mater Larum*, Frankfurt a. M. 1932 (= New York 1975), 16 sgg.

[56] *anth. pal.* 6, 280: discussione in Manson, cit. Completamente frainteso il testo, al solito, da J. Dörig, op. cit., 44. Su questo specifico testo, e in generale sul carattere «adolescenziale» del culto rivolto ad Artemide Limnatide, cfr. soprattutto C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I, Roma 1977, 257 sgg. Cfr. anche Varrone *Sesculixes* fr. 463 Buecheler.

[57] Manson, op. cit.

[58] Oltre a Persio, cit., e relativo scolio (*supra*, n. 25b) vd. p. es. schol. Clem Alex. *protr.* 45, 22, p. 314 Staehlin: *anecd. Graeca* p. 102 Bekker; schol. Theocr. 2, 110, p. 288 Wendel; etc.

[59] Per l'uso di *pupa* nel senso di «fanciulla» cfr. Danese, cit. (che attinge alle schede del *Thesaurus linguae Latinae*, non ancora edite). Non molto utile, dal nostro punto di vista, J.A.Davison, *Meanings of the Word «kóre» I. Plato rep. III 404 c –e; Plut. mor. 528 e*, «Class. Rev.» 16, 1966, 138 sgg.

[60] Cfr. p. es. Men. *her.* 24, 36; *Sam.* 285; etc.

[61] schol. Theocr. 2, 110, p. 288 Wendel.

[62] Liddell- Scott-Jones, suppl., s.v.

[63] L'espressione *kósmia* è usata infatti da Leonida di Taranto (*anth. Pal.* 9, 326) per indicare un insieme di oggetti collocati dentro una fontana, presso cui si ergono le statue delle ninfe (cfr. Plat. *Phaedr.* 230b). C'è un forte gioco di parole col vocativo *koûrai* che segue immediatamente dopo, «o ninfe», per cui sembra probabile che il poeta alluda a *korokósmia*, «bambole» o «figurine», offerte «in gran numero» (*myría*) alle ninfe stesse chiamate *koûrai* (l'interpretazione risale a Meineke: cfr. A.S.F. Gow – D.L.Page, *The Greek Anthology*, II, Cambridge 1965, 314). Che le ninfe fossero oggetto di un particolare culto da parte delle fanciulle è sin troppo noto (basterebbe richiamare il *Dyscolos* di Menandro): per cui, si può pensare che il nome *korokósmia* per indicare le «bambole» derivi proprio dalla loro caratteristica di og-

getto destinato ad essere dedicato alle *kórai*, alle ninfe, per «adornare» i luoghi dedicati al loro culto.

[64] Non possiamo fare a meno di notare che Persio, il quale disprezzava quest'uso, forse esagerava nel suo desiderio di mostrarsi grossolano.

[65] Così Danese, cit. Impressionante, da questo punto di vista, l'analogia con quanto descritto da A. Van Gennep ne *I riti di passaggio*, tr. it. Torino 1981 (= *Les rites de passage*, Paris 1909), 51 sgg., a proposito dei riti di separazione dall'infanzia in Cina.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI URBINO
"CARLO BO"
Centro Internazionale di Studi Interculturali
di Semiotica e Morfologia
RS 1980

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive
Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse
Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-li
Socio-sémiotique
(socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethn
Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore;
poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore
poétique.
Literary Semiotics;
Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche uditive.
Sémiotiques auditives
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-vi
Visual and audio-visual Semiotic

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

RIVSEM DOCBT 193

Working Papers

and pre-publications

Richard W. Janney & Horst Arndt

Some Biological Aspects of Polite Interaction

Università di Urbino
Italia

206 *settembre 1991*

serie C