

SIGMUND FREUD

*Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*

*I*

*Leonardo*

*e altri scritti*

BORINGHIERI

<i>Premessa dell'editore</i>	7
1. IMPRESSIONI GIOVANILI (1883)	
1. Il "Don Chisciotte" illustrato da Gustave Doré	11
2. La Pinacoteca di Dresda	12
2. BREVI ANALISI PER WILHELM FLIESS (1897-98)	
1. Poesia e "fine frenzy"	17
2. "Edipo re" e "Amleto"	17
3. "La giustiziera" e "Le nozze del monaco"	19
3. EDIPO E AMLETO (dall' <i>Interpretazione dei sogni</i> , 1899)	23
4. PERSONAGGI PSICOPATICI SULLA SCENA (1905)	33
[Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen (1906); nel vol. 2]	
5. RISPOSTA A UN QUESTIONARIO SULLA LETTURA E SUI BUONI LIBRI (1907)	43
6. IL POETA E LA FANTASIA (1907)	47
7. SIGNIFICATO OPPOSTO DELLE PAROLE PRIMORDIALI (1910)	61
Appendice: Il significato della successione delle vocali (1911)	71
8. UN RICORDO D'INFANZIA DI LEONARDO DA VINCI (1910)	73
Appendice: Annotazioni aggiunte da Freud alla seconda e terza edizione	149

9. IL MOTIVO DELLA SCELTA DEGLI SCRIGNI (1913)	159
10. LINGUISTICA, ESTETICA E PSICOANALISI (da <i>L'interesse per la psicoanalisi</i> , 1913)	
1. L'interesse linguistico della psicoanalisi	177
2. L'interesse estetico della psicoanalisi	180
11. IL MOSÈ DI MICHELANGELO (1913)	183
Poscritto del 1927	215
12. CADUCITÀ (1915)	217
13. ALCUNI TIPI DI CARATTERE TRATTI DAL LAVORO PSICOANALITICO (1916)	
1. Le "eccezioni"	226
2. Coloro che soccombono al successo	231
3. I delinquenti per senso di colpa	250
14. UN RICORDO D'INFANZIA TRATTO DA "POESIA E VERITÀ" DI GOETHE (1917)	253
15. IL PERTURBANTE (1919)	267
Appendice: Lettere ad Arthur Schnitzler	308
16. L'UMORISMO (1927)	311
17. DOSTOEVSKIJ E IL PARRICIDIO (1927)	321
Appendice: Lettere a Stefan Zweig e a Theodor Reik	344
18. PREMIO GOETHE 1930	
Discorso nella casa natale di Goethe a Francoforte	351
Appendice: Lettere su Shakespeare	357
19. ULTIME PAGINE (1931-34)	
1. Lettere a Yvette Guilbert e a suo marito sugli attori	363
2. Prefazione a "Edgar Poe: studio psicoanalitico" di Marie Bonaparte	366
3. Commento al progetto di Arnold Zweig di scrivere un libro sulla malattia di Nietzsche	367

## Premessa dell'editore

*Gli scritti qui raccolti sono in gran parte discussioni alla luce dei metodi e delle scoperte della psicoanalisi di creazioni artistiche, vite di artisti, problemi relativi all'arte e al linguaggio; in qualche caso sono anche semplici considerazioni di gusto o squarci ove rivivono i temi dei grandi maestri spirituali cui Freud attinse la sua moralità e il suo coraggio intellettuale.*

*Nel corpus freudiano non mancano altri passaggi su questi argomenti ma non hanno quella completezza che costituisce il criterio di questa raccolta e sono difficilmente separabili dalle discussioni là in corso.<sup>1</sup>*

*Come Freud stesso avverte più volte in questi saggi, il lettore non deve dimenticare che qualsiasi valutazione di essi non può prescindere da una comprensione generale dei fini e dei metodi della psicoanalisi, comprensione che d'altronde può essere ricavata in misura notevole dalla lettura di queste pagine. Non è necessario conoscere la dottrina in dettaglio, ma è necessario rendersi conto che essa poggia su un certo numero di scoperte e di tecniche specifiche, che qui vengono applicate. Esse sono state elaborate dalla psicoanalisi con una ricerca che non ha assunto a proprio parametro quella psicologia che è, per così dire, alla portata di tutti, ma si è avvalsa di un proprio metodo, avvicinato per quanto possibile a quello delle scienze naturali. Come il biologo non chiede al suo lettore alcuna "adesione", perché l'importanza di certi fattori evolutivi, genetici ecc. non è giustificata dall'opinione del lettore ma dal lavoro sperimentale che gli viene presen-*

<sup>1</sup> *L'esempio forse più citato è il brano sull'artista che ricorre nella lezione 23 della Introduzione alla psicoanalisi (Universale scientifica Boringhieri, NN. 39/40) pp. 339 sg., che giunge però a conclusione di tutto un filo di ragionamento.*

che non di rado trascina davvero il successo con sé. E Goethe avrebbe potuto a ragione porre come premessa alla sua biografia una osservazione del tipo: "le radici della mia forza stanno nel mio rapporto con mia madre".

15

Il perturbante

1919

#### AVVERTENZA EDITORIALE

Titolo originale: *Das Unheimliche*; traduzione di Silvano Daniele.

Fu riscritto da Freud nel corso del 1919, sulla base di un saggio, non conservatoci, che egli aveva tenuto nel cassetto per vari anni. Gli argomenti spaziano dalla linguistica e dall'estetica a questioni generali: infatti, nella revisione, Freud incluse anche accenni ai concetti teorici che andava elaborando in quegli anni.

#### I

È raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come la teoria delle qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell'animo — inibiti nella loro meta, sfumati, dipendenti da tante costellazioni concomitanti — che costituiscono perlopiù la materia d'indagine propria dell'estetica. A volte succede tuttavia ch'egli debba interessarsi di una sfera determinata dell'estetica, e si tratta allora quasi sempre di qualcosa di periferico, negletto dagli studi estetici specializzati.

Un caso del genere è rappresentato dal "perturbante" (*Unheimliche*). Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso. È lecito tuttavia aspettarsi che esista un nucleo particolare, che giustifichi l'impiego di una particolare terminologia concettuale. Ciò che vorremmo sapere è: che cos'è questo nucleo comune che consente appunto di distinguere, nell'ambito dell'angoscioso, un che di "perturbante"?

A questo proposito, nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti esposizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente — ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita — anziché dei sentimenti contrari, repellenti e penosi. Nel quadro della bibliografia medico-psicologica non conosco altro che il saggio, succoso ma non esauriente, di

Jentsch.<sup>1</sup> Devo peraltro confessare che — per ragioni facili a immaginare, dovute ai tempi attuali<sup>2</sup> — non ho indagato a fondo nella bibliografia attinente a questo piccolo contributo che qui offro, e specialmente nelle opere in lingua straniera; ragion per cui questo mio apporto si offre al lettore senza alcuna pretesa di priorità.

La difficoltà che emerge nello studio del perturbante, come sottolinea pienamente a ragione Jentsch, è che la sensibilità verso questa qualità del sentire è sollecitata in maniera tanto diversa nelle diverse persone. Anzi, l'autore del presente saggio deve accusare una sua particolare sordità in proposito, dove occorrerebbe invece una grande ricettività. Da parecchio tempo non ha sperimentato direttamente e non è venuto a conoscere nulla che potesse suscitare in lui l'impressione del perturbante, e deve perciò limitarsi a immedesimarsi in questo sentimento, a evocarne in sé la possibilità. Comunque, difficoltà di questo tipo si fanno sentire potentemente anche in molti altri campi dell'estetica: e quindi non bisogna disperare che anche a noi riuscirà di rilevare i casi nei quali il carattere in questione viene riconosciuto dalla maggioranza in maniera inequivocabile.

Le strade che possiamo imboccare sono due: esplorare il significato che l'evoluzione della lingua ha calato nel termine "perturbante", oppure collazionare ciò che, riferito a persone e a cose, a impressioni sensoriali, a esperienze e situazioni, evoca in noi il senso del perturbante, e dedurre il carattere nascosto del perturbante da un qualcosa di comune a tutti i casi. Voglio anticipare subito che entrambe le strade portano allo stesso risultato: il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare. Come questo sia possibile, in quali circostanze ciò che ci è consueto e familiare possa diventare perturbante, spaventoso, apparirà chiaro da quanto segue. Voglio far no-

<sup>1</sup> E. JENTSCH, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Psychiat.-neurol. Wschr., vol. 8, 195 (1906).

<sup>2</sup> [La prima guerra mondiale era appena terminata.]

tare ancora che questa ricerca in realtà ha preso le mosse da una serie di casi singoli, e soltanto in seguito è stata confermata dalle testimonianze dell'uso linguistico. La mia esposizione seguirà però il cammino inverso.

La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. Naturalmente però non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, la relazione non è reversibile; si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; vi sono cose nuove che sono spaventose, ma non certo tutte. Per renderlo perturbante, al nuovo e all'inconsueto deve aggiungersi prima qualcosa.

Jentsch tutto sommato si è fermato a questa relazione tra il perturbante e il nuovo, l'inconsueto. La condizione essenziale perché abbia luogo il sentimento perturbante egli l'individua nella incertezza intellettuale. Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. Quanto più un uomo è orientato nel mondo circostante, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi.

È facile giudicare che questo contrassegno non è esauriente, e cercheremo quindi di andar oltre l'equazione: perturbante = inconsueto. Esaminiamo in primo luogo lingue straniere. Ma i dizionari che andiamo sfogliando non ci dicono niente di nuovo, forse semplicemente perché noi stessi parliamo un'altra lingua. Anzi, l'impressione che ricaviamo è che in molte lingue manchi un termine che definisca questa particolare sfumatura dello spaventoso.

Devo alla cortesia del dottor Theodor Reik gli estratti seguenti:

LATINO (dizionario di K. E. Georges, 1898): un luogo "unheimlich", *locus suspectus*; in un'ora "unheimlich" della notte, *intempesta nocte*.

GRECO (dizionari di Rost e di Schenkl): ξένος, ossia straniero, estraneo.

INGLESE (dizionari di Lucas, Bellow, Flügel, Muret-Sanders): *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*; detto di una casa, *haunted*; detto di un uomo, *a repulsive fellow*.

FRANCESE (Sachs-Villatte): *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*.

SPAGNOLO (Tollhausen, 1889): *suspechoso, de mal aguero, lúgubre, siniestro*.

L'italiano e il portoghese sembrano accontentarsi di parole che definiremo piuttosto come circonlocuzioni. Nell'arabo e nell'ebraico perturbante coincide con demoniaco, orrendo.

Torniamo quindi alla lingua tedesca. Nel dizionario della lingua tedesca di Daniel Sanders troviamo alla parola "*heimlich*" i dati seguenti, che trascrivo qui integralmente e nei quali metterò in rilievo questo o quel passo ponendolo in carattere corsivo:<sup>1</sup>

*Heimlich*, aggettivo (sostantivo *Heimlichkeit*, plur. *Heimlichkeiten*):

1. Anche *heimelich, heimelig*, che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo, che richiama il focolare ecc.

a) (Obsoleto) appartenente alla casa, alla famiglia, oppure considerato come appartenentevi (cfr. lat. *familiaris*): *Die Heimlichen*, coloro che vivono nella stessa casa; *Der heimliche Rat* (*Genesi*, 41.45; 2 *Samuele*, 23.23; 1 *Cronache*, 12.25; *Sapienza*, 8.4), per il quale l'espressione consueta è *Geheimer Rat* [consigliere segreto].

b) Di animali: domestico, che si accosta fiducioso agli uomini, contrario di selvatico, per esempio: "Animali né selvatici né *heimlich*" ecc. "Animali selvatici... benché li si allevi *heimlich* e avvezzi alla gente." "Questi animalletti, allevati fin da cuccioli tra gli uomini diventano completamente *heimlich*, amichevoli" ecc. — E ancora: "Così *heimlich* è (l'agnello), che prende il cibo

<sup>1</sup> D. SANDERS, *Wörterbuch der Deutschen Sprachen* (Lipsia 1860) vol. 1, p. 729. [Nella nostra traduzione omettiamo alcuni dettagli, soprattutto fonti degli esempi citati. Per valutare il senso di tutto questo brano, il lettore non dimentichi che *unheimlich*, termine che abbiamo tradotto generalmente con "perturbante", è grammaticalmente il contrario di *heimlich*.]

dalla mia mano." "La cicogna resta pur sempre un bell'uccello *heimlich*."

c) Fidato, intimo, del focolare; il grato senso di quieto appagamento ecc., senso di agio, di tranquillità e di sicura protezione, come quello che suscita la casa comoda, raccolta nel suo recinto. "Ti senti ancora *heimlich* nel paese in cui gli stranieri dissodano i tuoi boschi?" "Essa non si sentiva troppo *heimlich* con lui." "Per un alto sentiero *heimlich*, ombroso... lungo il ruscello che mormorava, frusciava e gorgogliava nel bosco." "Distruggere la *Heimlichkeit* del paese natio." "Non ho trovato facilmente un posticino così appartato e *heimlich*." "Ce lo immaginavamo così comodo, così grazioso, così gradevole e *heimlich*." "In quieta *Heimlichkeit*, circondato da angusti limiti." "Una donna di casa avveduta, che con pochissimo sa creare una piacevole *Heimlichkeit* (intimità domestica)." "Tanto più *heimlich* gli riusciva ora l'uomo che poco prima gli era così estraneo." "I possidenti protestanti non si sentono... *heimlich* tra i loro sudditi cattolici." "Allorché ogni cosa diventa *heimlich* e sommessata, e la quiete serale soltanto spira alla tua cella." "Quietamente e *heimlich*, non potevano desiderare posto migliore per riposare." "Non si sentiva affatto *heimlich*." — Anche [nei composti]: "Il posto era così tranquillo, così solitario, così *schatten-heimlich* [raccolto all'ombra]." "Le onde che fluivano e rifluivano, sognanti e *wiegenlied-heimlich* [fidati come una ninna-nanna]." Confronta segnatamente *Unheimlich* [vedi sotto]. — Specialmente nella grafia sveva o svizzera, spesso trisillabico: "Come tornava a sentirsi *heimelich* Ivo alla sera, quando giaceva a casa sua." "Nella casa mi ha colto un tale senso *heimelig*." "La calda stanza, il meriggio *heimelig*." "Questo è il vero *heimelig*, quando l'uomo sente col cuore quanto egli è poca cosa, e quanto grande è il Signore." "Via via si diventò sempre più gioviali e *heimelig* l'uno con l'altro." "La cordiale *Heimeligkeit*." "In nessun luogo mi troverò più *heimelich* di qui." "Chi viene da lontano... non vive del tutto *heimelig* (a casa sua, in buon vicinato) tra la gente." "La capanna dove un tempo era stato spesso seduto così *heimelig*, in piena gioia, nella cerchia dei suoi." "Là il corno della guardia echeggia così *heimelig* dalla torre, là la sua voce invita con tono così ospitale." "Ci si addormenta là così soavemente nel tepore, così miracolosamente *heim'lig*." — Quest'accezione avrebbe meritato di diventare generale, per preservare il significato migliore del termine dal cadere in disuso per via del facile scambio con 2 [vedi sotto]. Confronta: "Gli *Zeck* [nome di una famiglia]

sono tutti heimlich' ([sornioni] nel senso 2). - 'Heimlich?... Che cosa intendete con heimlich?' - 'Ebbene... mi destano la stessa sensazione che provo di fronte a una fonte interrata o a uno stagno prosciugato. Non si può passarvi accanto senza aver sempre l'impressione che potrebbe tornare a comparire l'acqua.' - 'Noi lo chiamiamo unheimlich [infido (contrario del senso 1c)]; Lei lo chiama heimlich [sornione]. Dove trova Lei che questa famiglia abbia un qualcosa di nascosto, che non ispira fiducia?' (Gutzkow).

d) Specialmente nella Slesia: allegro, sereno, detto anche del tempo.

2. Nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare. Fare qualcosa heimlich (dietro le spalle di qualcuno); svignarsela heimlich [di nascosto]; convegni, appuntamenti heimlich; guardare con gioia maligna heimlich; sospirare, piangere heimlich; agire heimlich, come se si avesse qualcosa da nascondere; amore, amorazzo, peccato heimlich; parti heimlich (che la decenza impone di coprire) (1 Samuele, 5.6); lo stanzino heimlich (latrina) (2 Re, 10.27), anche: il seggio heimlich [la seggetta]; gettare in fosse, in Heimlichkeiten. - "Condusse heimlich [furtivamente] da Laomedonte le cavalle." - "Altrettanto chiuso, heimlich [sornione], insidioso e maligno verso signori crudeli ... quanto aperto, libero, partecipe e servizievole verso l'amico nel bisogno." "Devi ancora sapere ciò che per me è piú heimlich, sacrosanto." "L'arte heimlich" (la magia). "Là dove non è ammesso di ventilare le cose in pubblico, inizia la macchinazione heimlich." "Libertà è la parola sussurrata dai congiurati heimlich, il grido di guerra urlato dai rivoluzionari dichiarati." "Un'influenza santa, heimlich." "Ho radici che sono heimlich, sono piantato profondamente nella terra." "La mia malizia heimlich." "Se non lo accetta apertamente e in coscienza, può afferrarlo heimlich e senza scrupoli." "Fece montare telescopi acromatici in maniera heimlich e misteriosa." "D'ora in poi, voglio che non ci sia piú niente di heimlich tra noi." - Scoprire, manifestare, tradire le Heimlichkeiten di qualcuno. "Ordire Heimlichkeiten dietro le mie spalle." "Ai miei tempi badavamo assai alla Heimlichkeit [discrezione]." "La Heimlichkeit e i bisbigli coperti dalla mano." "Solo la mano del discernimento può sciogliere l'incantesimo impotente della Heimlichkeit (dell'oro nascosto)". "Di dove la nascondi ... in quale luogo di taciuta Heimlichkeit." "Voi api che impastate il chiavistello delle Heimlichkeiten" (la cera da sigillo). "Esperto in rare Heimlichkeiten" (arti magiche).

Per i composti vedi sopra 1c, e così anche in particolare per il contrario, "un-": disagevole, che suscita trepidante orrore. "Gli apparve unheimlich, come un fantasma." "Le ore unheimlich, trepidanti della notte." "Da tempo mi dava una sensazione unheimlich, anzi orripilante." "Ora comincio a diventare unheimlich." "Prova un orrore unheimlich." "Unheimlich e rigido come una figura di pietra." "La nebbia unheimlich chiamata fumo di capelli." "Questi pallidi giovani sono unheimlich e ordiscono Dio sa che guai." "Si dice unheimlich tutto ciò che dovrebbe restar ... segreto, nascosto, e che è invece affiorato" (Schelling). - "Velare il divino, circondarlo con una certa Unheimlichkeit." - Unheimlich è inconsueto come contrario del significato 2.

In questa lunga citazione, la cosa piú interessante per noi è che la parolina heimlich, tra le molteplici sfumature di significato, ne mostra anche una in cui coincide col suo contrario, unheimlich. Ciò che è heimlich diventa allora unheimlich; confronta l'esempio di Gutzkow: "Noi lo chiamiamo unheimlich; Lei lo chiama heimlich." In genere, siamo messi in guardia contro il fatto che questo termine heimlich non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato. Nell'uso corrente, unheimlich è il contrario del primo significato, ma non del secondo. Sanders non ci dice se non si debba tuttavia ipotizzare una relazione genetica tra questi due significati. La nostra attenzione percontro è attirata da un'osservazione di Schelling, che contiene un'affermazione completamente nuova sul contenuto del concetto dello Unheimlich, una novità che va certamente oltre la nostra aspettativa. Unheimlich, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato.

Parte dei dubbi così suscitati è chiarita dalle indicazioni contenute nel dizionario tedesco di Jacob e Wilhelm Grimm:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> J. e W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 4 (Lipsia 1877) pt. 2, pp. 873 sgg.



*Heimlich*, aggettivo e avverbio: *vernaculus, occultus*; medio-alto-tedesco, *heimellich, heimlich*.

(Pagina 874) In senso parzialmente diverso: "mi è *heimlich*, mi sta bene, non mi suscita paura"...

[3] *b*) *Heimlich* è anche il luogo libero dagli influssi dei fantasmi...

(Pagina 875:  $\beta$ ) Familiare, amichevole, cordiale.

4. Dal significato di "natale", "domestico", si sviluppa inoltre il concetto di: sottratto a occhi estranei, celato, segreto; concetto che si è venuto formando in molteplici relazioni...

(Pagina 876) "a sinistra del lago (...) nel cuore (*heimlich*) del bosco c'è un prato" (Schiller, *Wilhelm Tell*, atto 1, scena 4)... licenza inconsueta nell'uso linguistico moderno... *Heimlich* è congiunto a un verbo che indica l'azione del nascondere: "egli mi occulterà nel nascondimento (*heimlich*) del suo padiglione" (*Salmi*, 27.5)... Luoghi *heimlich* nel corpo umano, *pudenda*... "gli uomini che non morivano erano percossi sulle parti segrete (*heimlich*)" (1 *Samuele*, 5.12)...

c) Funzionari che impartiscono consigli importanti e da conservar segreti in affari di Stato si chiamano consiglieri *heimlich*, ma l'aggettivo nell'uso odierno è sostituito da *geheim* (segreti)... "Faraone pose nome a Giuseppe 'colui cui sono rivelati i segreti' (consigliere *heimlich*)" (*Genesi*, 41.45).

(Pagina 878) 6. *Heimlich* quanto alla conoscenza: mistico, allegorico; un significato "heimlich", *mysticus, divinus, occultus, figuratus*.

(Pagina 878) *Heimlich* ha diverso significato nell'accezione seguente: sottratto alla conoscenza, inconscio... *Heimlich* vale anche: chiuso, impenetrabile alla ricerca... "Anche tu l'hai notato. Non si fidano di noi; temono il vero (*heimlich*) volto del duca di Friedland" (Schiller, *L'accampamento di Wallenstein*, scena 2).

9. Il significato di "nascosto", "pericoloso", che affiora al numero precedente, si sviluppa ulteriormente, sicché "*heimlich*" assume il significato abitualmente proprio a "*unheimlich*": "a volte mi sento come un uomo che vaga nella notte e crede agli spettri; per lui ogni angolo è sinistro (*heimlich*) e dà i brividi" (Klinger, *Theater*, 3.298).

*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*. Paragoniamo questo risultato, non ancora completamente chiarito, con la definizione dello *Unheimlich* che dà Schelling. L'analisi singola dei casi in cui appare il "perturbante" ci renderà comprensibili questi accenni.

## 2

Se ora passiamo in rassegna le persone e le cose, le impressioni, gli eventi e le situazioni capaci di ridestare in noi con particolare forza e chiarezza il senso del perturbante, la prima esigenza è la scelta di un esempio pertinente. Jentsch ha rilevato come caso particolarmente adatto il "dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato", e si è richiamato all'impressione provocata da figure di cera, da bambole ingegnose e da automi. Egli fa rientrare in questa categoria l'elemento perturbante costituito dagli attacchi epiletici e dalle manifestazioni di pazzia, perché suscitano nello spettatore il sospetto che processi automatici, meccanici, possano celarsi dietro l'immagine consueta dell'animazione. Ora, pur senza essere convinti del tutto di questa opinione di Jentsch, vogliamo tuttavia ricollegarci ad essa per la nostra ricerca personale, perché in seguito egli richiama la nostra attenzione su un poeta che è riuscito come nessun altro a produrre effetti perturbanti.

"Uno degli artifici più sicuri per provocare effetti perturbanti mediante il racconto", scrive Jentsch, "consiste nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa, e precisamente nel fare in modo che questa incertezza non focalizzi l'attenzione del lettore, affinché questi non venga indotto ad analizzare subito la situazione e a chiarirla, perché in tal caso,

come abbiamo detto, questo particolare effetto emotivo scompare facilmente. E. T. A. Hoffmann ha realizzato a più riprese con successo questa manovra psicologica nei suoi racconti fantastici.”

Questa osservazione, senza dubbio esatta, si riferisce soprattutto al racconto *Il mago sabbiolino*,<sup>1</sup> che fa parte della raccolta dei *Notturmi*, dal quale la figura della bambola Olimpia è passata nel primo atto dell'opera di Offenbach *I racconti di Hoffmann*. Devo dire però — e spero che la maggior parte dei lettori di questo racconto condividano il mio parere — che il motivo della bambola dotata di vita apparente, cioè di Olimpia, non è affatto il solo al quale si debba attribuire l'effetto incomparabilmente perturbante del racconto, e neppure quello a cui far risalire principalmente tale effetto. Non giova neppure, a questo effetto perturbante, che lo stesso narratore imponga all'episodio di Olimpia una leggera svolta verso la satira, e che Hoffmann lo usi per beffeggiare la sopravvalutazione erotica cui soggiace il giovane protagonista. Al centro del racconto si trova piuttosto un altro elemento, che è poi quello che dà il titolo al racconto e che viene costantemente richiamato nei

<sup>1</sup> [*Der Sandmann* (1816). È una narrazione fantastica, in cui l'autore ci trasporta in un'Italia affatto immaginaria, dove la novella si svolge. Il titolo deriva dal fatto che il personaggio centrale della novella, il sensitivo e visionario Nathaniel, crebbe, nella sua desolata e cupa infanzia, sotto l'incubo di una fiaba narratagli dalla governante, secondo la quale un essere fantastico, il *Sandmann*, versa sabbia negli occhi dei bambini fino a quando gli occhi stessi, sanguinanti, balzeranno fuori dalle vuote occhiaie. Singolari circostanze spingono il bambino a identificare con il malefico essere un collaboratore di suo padre negli esperimenti di alchimia, Coppelius, il quale, a più riprese e in sempre nuovi aspetti, compare in seguito nella sua vita, in momenti eccezionali e sempre come nemico. In questa azione cornice è inserita l'azione centrale della novella: la strana storia d'amore di Nathaniel diventato studente all'università. Nella piccola città universitaria vive il grande scienziato italiano Lazzaro Spallanzani, il quale però compare qui in veste di mago della scienza, inventore e costruttore di una bambola, Olimpia, simile a persona umana, cui egli dà movimento e parola; l'inesperto Nathaniel se ne innamora come di persona viva e finisce, attraverso varie e fantastiche vicende, col perdere tragicamente la ragione. Ed è ancora Coppelius che provoca la sua fine: mentre un giorno Nathaniel, liberatosi finalmente dal mefifico fascino di Olimpia, contempla dall'alto di una torre la città sottostante, insieme con Clara, la tenera e idillica fidanzata della sua adolescenza, Coppelius lo ammalia con lo sguardo e lo spinge a precipitarsi nel vuoto. (Dal *Dizionario letterario Bompiani*, vol. 4, pp. 501 sg.)]

passi decisivi: il motivo del “mago sabbiolino” che strappa gli occhi ai bambini.

Nonostante la sua felicità attuale, lo studente Nathaniel (dai cui ricordi d'infanzia prende le mosse il racconto fantastico) non può liberarsi dai ricordi legati alla morte misteriosa e agghiacciante del padre amato. Certe sere la madre aveva l'abitudine di spedire i bimbi a letto di buon'ora con l'ammoneimento: “Arriva il mago sabbiolino”; e il bambino udiva davvero ogni volta il passo pesante di un visitatore che, per quella sera, si accaparrava il padre. Interpellata sul mago sabbiolino, la madre ne negava l'esistenza: “Non è che un modo di dire”, affermava. Ma c'era una bambinaia in grado di dare notizie più precise: “È un uomo cattivo che viene dai bambini quando non vogliono andare a letto e getta loro negli occhi manciate di sabbia, tanto che gli occhi sanguinanti balzano fuori dalla testa. Allora li getta nel sacco e li porta nella mezzaluna e li dà da beccare ai suoi piccoli, che stanno nel nido e hanno il becco ricurvo come le civette, col quale squarciano gli occhi dei bambini cattivi.”

Sebbene il piccolo Nathaniel fosse abbastanza alto e intelligente per respingere questi particolari orripilanti attribuiti alla figura del mago sabbiolino, tuttavia la paura di quest'ultimo si radicò profondamente in lui. Stabiliti di appurare che aspetto avesse, e una sera in cui il “mago” era atteso si nascose nello studio del padre. Allora riconobbe nel visitatore l'avvocato Coppelius, una personalità repellente che i bambini cercavano di evitare quando, di tanto in tanto, era ospite a pranzo, e identificò questo Coppelius con il temuto mago sabbiolino. Ai fini dell'esito ulteriore di questa scena, il poeta insinua già un dubbio: siamo di fronte a un primo delirio del bambino in preda all'angoscia o a un resoconto che, nel mondo ove si svolge il racconto, dobbiamo considerare reale? Il padre e l'ospite si danno da fare intorno a un fornello dalla brace fiammeggiante. Il piccolo, che sta spiando, ode Coppelius chiamare: “Occhi qui; occhi, qui!” Si tradisce con un grido ed è afferrato da Coppelius, che vorrebbe cacciargli negli occhi granelli incan-

descenti tratti dalla fiamma e poi gettarli nel fornello. Il padre implora che gli occhi del figlio siano risparmiati. Un profondo svenimento e una lunga malattia concludono l'episodio. Il lettore che condivide l'interpretazione razionalistica del mago sabbiolino non mancherà di riconoscere in questa fantasia del bambino l'influenza perdurante del racconto fatto dalla bambinaia. Anziché granelli di sabbia, sono granelli incandescenti che debbono venir gettati negli occhi del fanciullo: in tutti e due i casi, lo scopo è di far balzar fuori gli occhi. Durante una visita successiva del "mago", un anno dopo, il padre è ucciso da un'esplosione che ha luogo nello studio. L'avvocato Coppelius scompare senza lasciar tracce.

Divenuto ormai studente, Nathaniel crede di riconoscere la figura che aveva terrorizzato la sua infanzia in un ottico ambulante italiano, Giuseppe Coppola, che nella città universitaria gli offre in vendita occhiali da sole e, al suo rifiuto, ribatte: "Ah, niente occhiali, niente occhiali!... ho anche begli occhi, begli occhi!" Il raccapriccio provato dallo studente a questa offerta si placa allorché gli "occhi" si rivelano innocui occhiali da vista. Egli compra da Coppola un cannocchiale tascabile e comincia a spiare nella vicina abitazione del professor Spallanzani, dove scorge la bella figlia del professore, Olimpia, misteriosamente laconica e immobile. Ben presto se ne innamora così violentemente da dimenticare la sua saggia e prosaica fidanzata. Ma Olimpia è un automa nel quale Spallanzani ha inserito il meccanismo e Coppola — il mago sabbiolino — gli occhi. Lo studente arriva mentre i due stanno litigando per la loro opera. L'ottico è riuscito a impossessarsi della bambola di legno priva degli occhi, e il meccanico, Spallanzani, getta a Nathaniel sul petto gli occhi sanguinanti di Olimpia che giacevano al suolo, dicendo che Coppola li ha rubati a lui, Nathaniel. Lo studente viene colto da un nuovo attacco di follia e nel delirio il ricordo della morte del padre si lega con la recente impressione: "Oh-oh-oh! Cerchio di fuoco, cerchio di fuoco! gira, cerchio di fuoco, allegro, allegro! Bambolina di legno,

ehi, bella bambolina, gira!" E si getta sul professore, il presunto padre di Olimpia, con l'intenzione di strangolarlo.

Risollevatosi da una lunga, grave malattia, Nathaniel sembra finalmente guarito. Ha intenzione di sposare la sua fidanzata, che ha ritrovata. Un giorno attraversano la città: l'alta torre del palazzo comunale getta un'ombra gigantesca sulla piazza del mercato. La ragazza propone al fidanzato di salire sulla torre, mentre il fratello, che accompagnava la coppia, resta in strada. Giunti in cima alla torre, l'attenzione di Clara è attratta da un qualcosa di strano che si muove sulla strada. Nathaniel osserva la stessa scena col cannocchiale di Coppola, che s'è ritrovato in tasca, cade di nuovo in preda all'incoscienza e, gridando: "Bambolina di legno, gira!", vuol gettare la ragazza nel vuoto. Richiamato dal grido della fanciulla, il fratello la salva e si affretta a riportarla giù. In cima intanto il folle continua a gridare: "Cerchio di fuoco, gira!", frase di cui conosciamo l'origine. Tra le persone che si affollano in basso spicca l'avvocato Coppelius, riapparso improvvisamente. Possiamo ammettere che sia stata la vista della sua presenza a provocare lo scoppio di follia di Nathaniel. I presenti vogliono salire sulla torre per impadronirsi del folle, ma Coppelius ride: "Aspettate, aspettate, verrà giù da solo!" D'improvviso Nathaniel si arresta, si avvede di Coppelius e si getta dalla ringhiera con un grido acutissimo: "Begli occhi, begli occhi!" Quando giace sul lastrico della strada con la testa squarciata, il mago scompare nella folla.

Questo breve riassunto non lascia certo sussistere alcun dubbio sul fatto che il senso del perturbante è legato direttamente alla figura del mago sabbiolino, ossia all'idea di vedersi sottratti gli occhi, e che un'incertezza intellettuale nel senso dichiarato da Jentsch non ha niente a che vedere con questo effetto. Il dubbio concernente l'animazione, pur valido nel caso di Olimpia, la bambola, non entra minimamente in campo in quest'altro aspetto, più intenso, del perturbante. Certo, il narratore inizialmente produce in noi una sorta di incertezza impedendoci in un primo tempo e — va da sé — non senza inten-

zione di indovinare se ci introdurrà nel mondo reale o in un mondo fantastico di sua invenzione. Egli ha il diritto incontabile di fare o l'una o l'altra cosa, e se ha scelto per esempio di inscenare l'azione in un mondo popolato di spiriti, dèmoni e spettri, come ha fatto Shakespeare nell'*Amleto*, nel *Macbeth* e, in un altro senso, nella *Tempesta* e nel *Sogno d'una notte d'estate*, dobbiamo arrenderci alle sue intenzioni e considerare reale il mondo da lui prestabilito, per tutto il tempo in cui gli dedicheremo la nostra attenzione. Ma, nel corso del racconto hoffmanniano, questo dubbio scompare; ci accorgiamo che è intenzione del narratore di indurre noi stessi a guardare attraverso gli occhiali e il cannocchiale dell'ottico demoniaco, anzi, forse il narratore stesso in prima persona ha guardato attraverso tale strumento. La conclusione della storia chiarisce definitivamente che l'ottico Coppola è *realmente* l'avvocato Coppelius<sup>1</sup> e quindi anche il mago sabbiolino.

Una "incertezza intellettuale" qui non si dà piú. Sappiamo ora che ciò che ci si vuole rappresentare non sono le fantasie di un folle dietro le quali ci sia dato di riconoscere, nella nostra superiorità razionalistica, il fatto concreto; e tuttavia l'impressione perturbante non è minimamente diminuita da questa chiarificazione. Una "incertezza intellettuale" non contribuisce quindi per nulla alla comprensione di questo effetto perturbante.

Invece l'esperienza psicoanalitica ci avverte che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di danneggiare o perdere gli occhi. Questa paura sussiste in molti adulti, i quali non temono nessuna lesione organica quanto una lesione agli occhi. Del resto, non si usa forse dire che si custodirà qualcosa come la pupilla dei propri occhi? Lo studio dei sogni, delle fantasie e dei miti ci ha poi insegnato che la paura per gli occhi, il timore di perdere la vista, è abbastanza

<sup>1</sup> Sulla derivazione del nome, osserva la signora Rank che in italiano coppella = crogiuolo (le operazioni chimiche nel corso delle quali il padre subisce l'incidente), e coppo = cavità dell'occhio.

spesso un sostituto della paura dell'evirazione. Anche l'auto-accecamento del mitico Edipo coperto di crimini è soltanto un'attenuazione della pena dell'evirazione, la sola che — secondo la legge del taglione — sarebbe stata adeguata al suo caso.

Si può cercare di rifiutare per via razionalistica questo collegamento tra il timore per gli occhi e la paura dell'evirazione, e trovare comprensibile che un organo prezioso come l'occhio sia protetto da un grandissimo timore; anzi — facendo un altro passo avanti — si potrebbe affermare che dietro la paura dell'evirazione non si nasconde nessun segreto piú profondo e nessun altro significato. Ma, cosí facendo, non verremmo a capo della relazione sostitutiva che si manifesta nel sogno, nella fantasia e nel mito tra l'occhio e il membro virile, e non riusciremmo a cancellare l'impressione che un sentimento particolarmente intenso e oscuro sorga proprio contro la minaccia di perdere l'attributo sessuale, e che solo questo sentimento conferisca risonanza all'idea della perdita di altri organi. Ogni dubbio ulteriore scompare poi quando si vengono a conoscere, dalle analisi compiute su nevrotici, i dettagli del "complesso di evirazione" e ci si rende conto che esso ha una parte straordinaria nella loro vita psichica.

Non consigliererei poi a nessun avversario della teoria psicoanalitica di richiamarsi al racconto hoffmanniano del *Mago sabbiolino* per sostenere che la paura per gli occhi è un qualcosa di indipendente dal complesso di evirazione. Perché infatti, qui, questa paura viene posta in relazione strettissima con la morte del padre? Perché il mago sabbiolino compare ogni volta in veste di disturbatore dell'amore? Egli divide l'infelice studente dalla fidanzata e dal fratello di lei, che è il suo migliore amico, distrugge il secondo oggetto del suo amore, la bella bambola Olimpia, e quando il giovane sta per riunirsi felicemente con la sua Clara, che ha riconquistato, lo costringe al suicidio. Questi e molti altri tratti del racconto appaiono arbitrari e privi di un proprio significato se si respinge la relazione tra il timore per i propri occhi e l'evirazione, mentre diventano

estremamente significativi se al mago sabbiolino si sostituisce il padre temuto, dal quale ci si aspetta l'evirazione.<sup>1</sup>

Oseremmo quindi ricondurre l'elemento perturbante rappresentato dal mago sabbiolino all'angoscia propria del complesso di evirazione infantile. Ma non appena ci sfiora l'idea che un simile fattore infantile stia all'origine del sentimento perturbante, ci viene naturale tentare di attribuire la stessa

<sup>1</sup> In effetti l'elaborazione fantastica dell'artista non ha sconvolto gli elementi del racconto in maniera così radicale da rendere impossibile ricostruirne l'ordinamento originario. Nella storia infantile il padre e Coppélius rappresentano l'immagine paterna scissa in due contrasti dalla sua ambivalenza; uno minaccia l'accecamento (evirazione), l'altro, il padre buono, supplica che si risparmi gli occhi del figlio. L'elemento del complesso colpito più intensamente dalla rimozione, ossia il desiderio di morte contro il padre cattivo, trova la sua raffigurazione nella morte del padre buono, che viene addossata a Coppélius. A questa coppia di padri corrispondono nella biografia successiva dello studente il professor Spallanzani e l'ottico Coppola, dove il professore è di per sé una figura della serie paterna, mentre Coppola si identifica con l'avvocato Coppélius. Come prima i due avevano lavorato insieme al fornello misterioso, così ora hanno portato a compimento insieme la bambola Olimpia; il professore viene detto anche il padre di Olimpia. Attraverso questa doppia comunanza essi tradiscono la loro natura di scissioni dell'immagine paterna, ossia tanto il meccanico quanto l'ottico sono il padre sia di Olimpia che di Nathaniel. Nella tremenda scena dell'infanzia, Coppélius, dopo aver rinunciato ad accecare il piccolo, gli aveva svitato per prova braccia e gambe, ossia aveva agito come un meccanico con una bambola. Questo passaggio singolare, che esorbita completamente dalla cornice entro cui viene ritratto il mago sabbiolino, introduce nel gioco un nuovo equivalente dell'evirazione; ma rimanda anche all'identità interiore di Coppélius col suo futuro antagonista, il meccanico Spallanzani, e ci prepara all'interpretazione di Olimpia. Questa bambola automatica non può essere altro che la materializzazione dell'atteggiamento femminile di Nathaniel verso il padre nell'infanzia. I padri della bambola — Spallanzani e Coppola — non sono che nuove edizioni, reincarnazioni della coppia di padri di Nathaniel. L'affermazione di Spallanzani, altrimenti incomprensibile, secondo cui l'ottico avrebbe rubato gli occhi a Nathaniel (vedi p. 280) per darli alla bambola acquista così significato per l'identità di Olimpia e Nathaniel. Olimpia è per così dire un complesso distaccatosi da Nathaniel che si fa incontro allo studente come persona; quanto egli sia dominato da questo complesso è espresso nell'assurdo amore ossessivo per Olimpia. Possiamo ben definirlo un amore narcisistico, e comprendiamo che colui che ne è preda si estranei dall'oggetto reale del suo amore. Ma l'esattezza psicologica del fatto che il giovane fissato al padre dal complesso di evirazione diventa incapace di amare le donne è dimostrata da numerose analisi di malati, il cui contenuto è, si capisce, meno fantastico ma non meno triste della storia dello studente Nathaniel.

Hoffmann nacque da un matrimonio infelice. Quando aveva tre anni il padre si separò dalla famiglia e non tornò mai più a vivere con loro. Secondo i documenti apportati da E. Grisebach nell'introduzione biografica alle *Opere* di Hoffmann, la relazione col padre fu sempre una delle componenti più vulnerabili nella vita emotiva dello scrittore.

genesi anche ad altri aspetti del perturbante. Nel *Mago sabbiolino* si trova l'altro motivo della bambola che sembra viva, già rilevato da Jentsch. Secondo questo studioso, una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando predomina l'incertezza intellettuale se qualcosa sia o no vivente, o quando ciò che è inanimato spinge troppo oltre l'analogia con ciò che è vivo. Si vede subito, però, che con le bambole non ci allontaniamo dal mondo infantile. Ricordiamo che il bambino nei primi tempi in cui prende a giocare non distingue nettamente ciò che è vivo da ciò che è inanimato, e in particolare tratta volentieri la sua bambola come un essere vivente. Anzi, a volte, sentiamo raccontare da certe pazienti di essere state, fino all'età di otto anni, persuase che bastasse guardare le loro bambole in un modo particolare, con occhi quanto più possibile penetranti, perché si animassero. Anche qui è quindi facile dimostrare il fattore infantile; ma, cosa singolare, nel caso del mago sabbiolino si trattava del risveglio di una vecchia angoscia infantile, mentre nel caso della bambola vivente non si parla di angoscia, il bambino non s'è spaventato alla vista della bambola che si anima, e forse l'ha addirittura desiderato. La fonte del sentimento perturbante non sarebbe dunque in questo caso una paura infantile, bensì un desiderio infantile o anche semplicemente una credenza infantile. Sembra una contraddizione: è possibile che si tratti soltanto di una molteplicità, che potrebbe diventarci utile in seguito.

Hoffmann è il maestro ineguagliato del perturbante nella sfera poetica. Il suo racconto *Gli elisir del diavolo*<sup>1</sup> mostra tutto un intrico di motivi romanzeschi ai quali saremmo tentati di attribuire l'effetto perturbante che ne scaturisce. Il contenuto del racconto è troppo folto e complicato per tentare di darne un riassunto. Alla fine, quando si vengono a conoscere le premesse dell'azione che fino a quel momento erano

<sup>1</sup> [In questo racconto (del 1816) al protagonista, Medardo, si accompagna a un certo punto un sosia, carico degli stessi delitti e rimorsi.]