

Il perturbante è l'identità divisa Un'interpretazione di *Der Sandmann*

Giovanni Bottioli
Università degli Studi di Bergamo

Abstract

Il saggio di Freud sul perturbante ha offerto molti stimoli agli studi letterari e a quelli sul cinema: è stato commentato e discusso molte volte. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, sembra essere stato letto frettolosamente: ci si è soffermati sulla tesi più evidente, che stabilisce un nesso tra perturbante e angoscia di castrazione, e sono state trascurate le affermazioni relative al problema dell'identità.

Eppure, proprio in relazione a *Der Sandmann* Freud offre riflessioni di straordinaria importanza. Questo articolo si propone anzitutto di restituire al saggio di Freud la sua complessità: vengono messi in luce, ad esempio, i fraintendimenti e le forzature della critica femminista (Sarah Kofman). E, soprattutto, propone una nuova interpretazione del racconto di Hoffmann, a partire dal concetto di 'identità divisa'.

L'identità si dice in due modi fondamentali, la coincidenza e la non-coincidenza con se stessi. Ogni soggetto sperimenta il conflitto tra questi due modi. Nel racconto di Hoffmann, il protagonista (Nathaniel) viene trascinato al di là di se stesso, verso la fatale coincidenza con *das Ding*. E questa la fonte essenziale della sua angoscia. *Der Sandmann* è la storia di un'attrazione inesorabile, rallentata da entità che svolgono una funzione-schermo: nel rapporto con la bambola Olimpia emergono tutti i paradossi che determinano la fragile identità di Nathaniel.

Poiché il perturbante appartiene al campo dell'angoscia, non sarebbe stato possibile ignorare il *Seminario X* di Lacan, così come le riflessioni di Heidegger. Quest'articolo propone una revisione della concezione di Lacan: l'angoscia più devastante non deriva tanto da un eccesso di presenza (ciò che Lacan chiama «la mancanza della mancanza») quanto dallo svanire della non-coincidenza. Perturbante è la sensazione di un collasso logico-ontologico, a causa del quale il soggetto viene come incellofanato in se stesso, imprigionato nelle sue aporie.

Parole chiave

Perturbante, identità, angoscia, narcisismo

Contatti

giovanni.bottioli@unibg.it

1. Difficoltà e primi chiarimenti

Sarebbe questa, dunque, la migliore tra le definizioni del *perturbante*? Qualcosa che «appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che genera angoscia e orrore», ma che, secondo Freud, andrebbe circoscritto con maggior precisione: perturbante non equivale genericamente ad *angoscioso*. Sembra più corretto utilizzare questo termine per riferirsi soltanto a un «nucleo particolare» nell'ambito dell'angoscia, a una sfumatura non facilmente definibile (*Il perturbante* 81-82). La ricerca appare dunque irta di ostacoli.

Il primo è rappresentato da un soggettivismo mai completamente eliminabile, cioè dalle differenze di sensibilità rispetto a situazioni in cui *dovrebbe* prodursi universalmente un effetto, che si verifica invece solo in alcune persone. Così Freud si sente in dovere di

«accusare una sua particolare sordità in proposito, laddove occorrerebbe invece una ricettività particolarmente acuta» (*Il perturbante* 82). Ma il dilagare del soggettivismo potrebbe venire notevolmente ridotto, se si arrivasse a concordare su alcune distinzioni e se venissero acquisite alcune precisazioni. Anzitutto, va respinta la tentazione di individuare situazioni (reali o finzionali) in cui l'effetto dovrebbe prodursi irresistibilmente: non esiste nulla di perturbante *in sé*. Ciò che suscita orrore e angoscia in un determinato contesto può risultare privo di ogni potenzialità orrorifica in un contesto diverso, fiabesco oppure comico. Determinante è la collocazione nella realtà oppure nella finzione e, se si tratta di finzione, nel genere letterario: ad esempio, il ritorno dei morti è un'eventualità tra le più perturbanti, ma non vi è nulla di perturbante nella resurrezione di Biancaneve (*Il perturbante* 82).¹

Alla luce di questa precisazione, si dovrebbe escludere ogni lettura 'tematica' dei testi, ad esempio i racconti di Hoffmann, in cui compaiono elementi collocabili nella sfera del perturbante. Non esisterebbe la possibilità di individuare una causa di questa peculiarità angosciata, prescindendo da determinate condizioni (contesto, genere). Ma da tale impossibilità non deriva forse un'obiezione alla tesi enunciata nel titolo? Neanche le scissioni dell'identità producono automaticamente un effetto *unheimlich*: non più di altre cause, come quella indicata da Freud, la minaccia di evirazione, metaforizzata dall'angoscia di perdere la vista. Vale la pena però di soffermarsi su questo punto: è davvero questa la tesi di Freud? Sembra che tutti ne siano convinti; chiunque legga il saggio del 1919 non può ignorare affermazioni come le seguenti, che si riferiscono a *Der Sandmann*:

Questo breve riassunto non lascia certo sussistere alcun dubbio sul fatto che il senso del perturbante sia legato direttamente alla figura del *Sandmann*, ossia all'idea di vedersi sottratti gli occhi.

L'esperienza psicoanalitica ci avverte [...] che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di un danno agli occhi o della loro perdita.

Non consiglieri comunque a nessun avversario della concezione psicoanalitica di richiamarsi proprio al racconto hoffmanniano del *Mago sabbiolino* per sostenere che la paura per gli occhi è qualcosa di indipendente dal complesso di evirazione. (*Il perturbante* 91-93)

Sembra però che i lettori di Freud – quelli benevoli così come quello quelli più faziosi – abbiano trascurato di leggere una lunga Nota, in cui Freud si dimentica quasi completamente della minaccia di evirazione, e formula alcune tesi sull'identità dei protagonisti. Su ciò torneremo tra poco.

Tra le distinzioni a cui non si dovrebbe rinunciare vi è quella a cui Freud approda esplicitamente solo nell'ultima parte del suo saggio, tra il *ritorno del rimosso* e il *ritorno del superato*. Nel primo caso l'effetto perturbante è legato alla sfera del desiderio, nel secondo alla sfera delle credenze. A riaffiorare attraverso il prefisso negativo *Un-* di *das Unheimliche* sarebbero, nel secondo caso, credenze a cui abbiamo rinunciato – noi, l'umanità in generale, nel corso dei secoli e in virtù del progresso scientifico, e ciascuno di noi, singolarmente, allontanandosi dall'infanzia e diventando adulto. Le credenze nell'onnipotenza dei pensieri, e in altri fenomeni di magia, nell'esistenza di forze occulte, nei fantasmi, nel ritorno dei morti, sono state superate: «Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare»; ma non tutti nella stessa misura. Aggiunge Freud: «non appena

¹ A questo esempio Freud aggiunge il ridestarsi dei morti nelle storie miracolose del Nuovo Testamento.

nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra convalidare questi antichi convinimenti ormai deposti, ecco che nasce in noi il senso del perturbante» (*Il perturbante* 109).

Abbiamo dunque trovato due spiegazioni per la diversità delle reazioni soggettive. Il ritorno del superato risulterà destabilizzante nella misura in cui *non* ci siamo sbarazzati di determinate credenze; siamo nel dominio delle variabili soggettive. Quanto al ritorno del rimosso, esemplificato nel racconto di Hoffmann, appare decisiva la scelta di una prospettiva di genere: il lettore che privilegia gli aspetti fiabeschi del *Sandmann* – e innegabilmente ve ne sono – rimarrà estraneo all'*Unheimlichkeit*. Riprendendo un concetto a cui non viene più dedicata molta attenzione, potremmo dire che soltanto il Lettore Modello di *Der Sandmann* ne percepisce l'effetto perturbante: qui con l'espressione *lettore modello* si vuole indicare quantomeno la necessità di non inchinarsi a ogni ricezione empirica. Dunque: non si può che approvare Freud quando scrive «non dobbiamo rinunciare alla speranza di trovare dei casi in cui tale carattere (l'effetto perturbante) viene riconosciuto dalla maggioranza della gente in maniera inequivocabile» (*Il perturbante* 82). E a chi oppone la propria sordità soggettiva si potrà proporre questa spiegazione: 'forse non percepisci l'effetto perturbante in questo testo perché non lo leggi nella maniera giusta: la tua percezione potrebbe essere inibita da un'errata prospettiva di genere oppure da altri pregiudizi'. A chi crede nella possibilità di un'ampia concordanza resta però l'onere della buona interpretazione.

2. Ciò che ha detto veramente Freud – Alcuni dubbi sul *Seminario X*

C'è almeno un pregiudizio che sbarrà la via a una buona interpretazione di *Der Sandmann*, ed è prodotto dall'interpretazione che viene attribuita a Freud. Come si è già detto, Freud sintetizzerebbe il suo punto di vista nell'equivalenza tra timore di perdere gli occhi e paura dell'evirazione. Questa è senza dubbio la tesi più esplicita: tuttavia in una zona 'marginale' del suo saggio, e cioè in una Nota, Freud introduce alcune osservazioni che finiscono con il sovvertire la meccanicità della sua interpretazione – un esempio indiscutibilmente datato di 'psicoanalisi applicata' – e intraprende, sia pure in maniera estremamente concisa, una vera e propria analisi testuale, che si articola in tre tesi. Va rilevato che tutte e tre riguardano l'identità dei personaggi:

(a) il racconto presenta una *scissione* dell'immagine paterna in due personaggi, il padre buono, che corrisponde al padre reale, e il padre cattivo, che corrisponde a Coppelius;

(b) questa coppia di padri viene successivamente *duplicata* nelle figure di Spallanzani e di Coppola. Entrambi sono i costruttori, e dunque i padri di Olimpia; date le somiglianze tra Olimpia e il protagonista (ad esempio Coppelius svita braccia e gambe a Nathaniel, come si farebbe con una bambola), si può affermare che i due sono anche i padri di Nathaniel;

(c) l'amore di Nathaniel per Olimpia è un amore narcisistico. Si può anzi sostenere che essi sono *la stessa persona*: «L'affermazione di Spallanzani, altrimenti incomprensibile, secondo cui l'ottico avrebbe rubato gli occhi a Nathaniel per metterli alla bambola acquista così un significato, giacché testimonia l'identità di Olimpia e Nathaniel» (*Il perturbante* 94).

C'è da chiedersi perché questa proposta di analisi sia stata completamente ignorata, e non solo da chi accusa Freud di essersi limitato a una lettura tematica e applicativa, fondata sul complesso di castrazione, ma anche da Lacan. Il *Seminario X* non offre, come sarebbe stato lecito attendersi, un'analisi del testo di Hoffmann; forse perché Lacan intende formulare una concezione dell'angoscia che ribalta, e in ogni caso amplia notevolmente, quella di Freud e non trova l'occasione per circoscrivere la peculiarità di quella forma

di angoscia che è il perturbante. C'è da rammaricarsene, perché, se esso svanisce in uno sfondo più generale, potrebbe venire meno la curiosità di approfondire ciò che vi è di più enigmatico nell'*Unheimliche*, e la cui enigmaticità è confermata dal racconto di Hoffman.

Il *Seminario X* si apre con una situazione emblematica dell'angoscia: il soggetto posto di fronte all'Altro, al desiderio dell'Altro, come davanti a una mantide religiosa (un insetto dotato di straordinaria voracità, e che divora i maschi dopo l'amplesso). Immaginiamo che l'insetto abbia dimensioni gigantesche, e che il soggetto indossi una maschera, che lo raffigura come un maschio: in questa situazione di totale inermità, e dipendenza dal volere dell'Altro, l'angoscia del soggetto sembra destinata a crescere illimitatamente. Ma questa metafora, diventata subito celebre, è davvero calzante? Oppure a venire descritta qui è una condizione psichica in cui l'angoscia si trasformerà in terrore puro? Forse non tutte le forme di angoscia sono 'sottili' come quella che stiamo cercando di definire. Senza dubbio, il rapporto tra il soggetto e la mantide religiosa è congruente con quello tra Nathaniel e Coppelius, nella scena – la più traumatica del racconto – in cui l'altra metà del Padre si dispone a strappargli gli occhi. Qui il soggetto è totalmente in balia dell'Altro.

Situazione tremendamente angosciata: ma è questo il perturbante? Nei giorni in cui sto scrivendo queste riflessioni (marzo 2015) la cronaca ci informa di un episodio che sembra avere delle analogie con l'inizio del *Seminario X*: un aereo, l'Airbus 320 della Germanwings diretto a Düsseldorf, si è schiantato sul versante di una montagna; le vittime sono centocinquanta; dall'esame delle scatole nere è emersa un'ipotesi scioccante, e cioè che l'incidente sarebbe stato provocato deliberatamente da uno dei due piloti, rimasto solo nella cabina di comando. La discesa è durata otto minuti, durante i quali i passeggeri avrebbero avuto il tempo di rendersi conto di quanto stava accadendo: una scatola nera ha registrato le loro urla. Ebbene, anche in questo caso vi sono dei soggetti la cui vita si trova totalmente in balia dell'Altro, e certamente la loro reazione emotiva iniziale di fronte alla consapevolezza di uno schianto imminente e inesorabile può venir definita come angoscia: un'angoscia però che si è presumibilmente trasformata in terrore. Qualcosa di diverso dal perturbante.

Esitiamo a chiamare *unheimlich* un affetto che, appartenendo alla sfera dello spaventoso, cresce iperbolicamente. Ma questo dubbio non potrebbe essere avanzato anche nei confronti di Freud? La tremenda angoscia infantile di perdita degli occhi (o di castrazione) non è forse paragonabile per intensità alla reazione di fronte a un Altro, da cui il soggetto si attende con terrificante certezza di essere annientato? Se consideriamo questi casi con attenzione, tuttavia, una differenza inizia ad emergere: nei termini più concreti, essa consiste nella differenza tra perdere la vita e perdere una parte di se stesso – una parte preziosa e così importante da modificare profondamente il seguito della nostra vita, ma la cui perdita non implica l'annientamento.

L'angoscia è sempre angoscia di una perdita: e il *Seminario X*, che sembra procedere a un ribaltamento di Freud, in realtà contribuisce, e con grande acutezza, a riscriverne la tesi fondamentale. Si tratta dunque di comprendere che cosa si teme di perdere nell'angoscia: su questo punto Freud è stato troppo frettoloso. In effetti, non basta dire che l'angoscia è angoscia di separazione: da che cosa, esattamente?

Dobbiamo fare un passo indietro e considerare un topos che Lacan ha il merito di problematizzare: da Kierkegaard in poi, la differenza tra *paura* e *angoscia* viene ricondotta alla determinatezza di un pericolo oppure all'indeterminatezza. Menzionando un racconto di Čechov, *L'angoscia*, Lacan intravede una forma di paura causata dall'incertezza, da indizi misteriosi. Dunque in questo caso la paura sarebbe in rapporto con qualcosa di sconosciuto. Ma perché chiamare paura, e non angoscia, la reazione del protagonista di

fronte a inquietanti apparizioni? Perché, come osserva Recalcati, «in nessuna di queste apparizioni il soggetto si sente implicato e toccato nella parte più intima di sé». Questo sembra essere davvero il punto decisivo: «il problema nella definizione psicoanalitica dell'angoscia non consiste tanto nella determinazione o indeterminazione dell'oggetto, ma in come il soggetto si riconosca implicato nell'oggetto che causa la sua angoscia» (381).

Ma questo induce a ridimensionare l'apologo della mantide religiosa: in quel caso, come nella terrificante situazione dei passeggeri dell'aereo, la causa dell'angoscia, o meglio del terrore, è qualcosa di esterno, qualcosa in cui il soggetto non si sente implicato. E ciò in cui il soggetto potrebbe sentirsi implicato non si troverà necessariamente nella dimensione del desiderio? Dunque Freud ha dei buoni motivi per distinguere tra rimosso e superato, tra desiderio e credenza. Ma, si potrebbe obiettare, nella mantide, o in ciò che la mantide raffigura metaforicamente, c'è una volontà di godere, c'è un desiderio. Sì, ma un desiderio che generalmente non condivido: anche quando desidero la *jouissance* (tramite l'Altro, o Altra Cosa), non desidero morire. Il desiderio di *jouissance* – una combinazione, un annodamento, che merita di essere messo a fuoco – consiste nel rasentare la distruzione (negli sport estremi, nel sesso estremo), ma nel rasentarla soltanto.

3. Che cosa si perde nell'angoscia?

Consideriamo ancora una volta i primi risultati, e riformuliamo le nostre ipotesi:

(i) L'angoscia non è un affetto causato da una fonte esterna, dunque la causa principale dell'angoscia si trova dentro di noi. Nell'angoscia il soggetto si sente *implicato* – in un oggetto? Non sarebbe più corretto dire che è implicato in una *relazione*? Una *relazione congiuntiva*, un rapporto rispetto al quale il soggetto non può mai 'esteriorizzarsi', cioè porsi in una posizione di autonomia. Quella relazione lo costituisce nella sua identità.

Nell'angoscia, il soggetto si percepisce come 'non separato' e 'non-separabile'.²

(ii) Così ritroviamo, o meglio riformuliamo, la tesi di Freud: l'angoscia è comprensibile solo nella prospettiva di una perdita. Come valutare allora il ribaltamento proposto nel *Seminario X*? Per Lacan, l'angoscia nascerebbe non dalla separazione ma dalla presenza, non dalla mancanza bensì da una mancanza della mancanza. In questa formulazione c'è tuttavia qualcosa che lascia insoddisfatti: ad essere precisi, l'angoscia è l'effetto di una *impossibilità di separazione* (Recalcati 378).

Dunque non si tratta di contrapporre un eccesso di presenza a un difetto, a un'assenza, perché l'angoscia non sorge direttamente dall'eccesso di presenza. Piuttosto, nell'eccesso di presenza, la perdita si manifesta come una *possibilità* – non una possibilità astratta, non una possibilità paragonabile a quelle che incontriamo nella realtà effettuale (*Wirklichkeit*), ad esempio, 'domani potrebbe piovere', e non una possibilità nell'accezione della logica separativa.

La logica separativa è un modo di pensare che si riferisce sempre a enti già separati e comunque separabili (senza lacerazioni, senza conflitti, senza traumi).

(iii) Ciò che viene perduto quando la perdita (o soltanto la prospettiva della perdita) causa angoscia è qualcosa di 'eccessivo'. Sì, ma in che senso? Ad esempio, la madre che si prende eccessivamente cura del bambino, e lo espropria della sua autonomia (Lacan, *Seminario X*). L'angoscia non sorge direttamente dalle cure ma dal pensiero (non necessariamente esplicito) di che cosa accadrebbe se queste cure venissero a mancare.

²L'angoscia è, si potrebbe dire, il privilegio dei non-separabili.

Ogni felicità, ha detto Proust, è un'angoscia virtuale. La felicità più grande è potenzialmente l'angoscia più grande. E ciò sembra dipendere dal fatto che la felicità non è semplicemente euforia: nella felicità si va oltre se stessi. In questo senso la felicità è eccessiva. In essa il soggetto sperimenta la possibilità di identificarsi con ciò che ne è la causa: ma *identificarsi* significa 'non-coincidere più con se stessi'.³

Nella felicità manchiamo di cautela: entriamo in *liaisons dangereuses* come sono tutte le relazioni congiuntive.

(iv) Prende forma così la tesi che vorrei approfondire e mettere alla prova, mediante una lettura del racconto di Hoffmann: se la felicità più grande nasce dalla possibilità di non-coincidere con se stessi, l'angoscia più grande non sorgerà inevitabilmente dall'impossibilità di non-coincidere? O, se si preferisce, dalla perdita della possibilità di oltrepassare se stessi?

L'angoscia sorge quando manca la mancanza: nel senso che viene a mancare la possibilità di non-coincidenza. E il reale non sarebbe forse uno dei nomi di questa impossibilità?

4. *L'uomo della sabbia* tra sfera mimetica e realtà psichica

Possiamo finalmente iniziare un'analisi del *Sandmann*, recuperando le tesi contenute nella Nota di Freud. Le abbiamo già ricordate, sfrondandole da alcuni elementi che ci distrarrebbero dal problema principale, l'identità dei personaggi. Anzitutto, quella del padre o dei padri: «nella storia infantile il padre e Coppélius rappresentano l'immagine paterna che si è scissa, a causa dell'ambivalenza del bambino, in due personaggi opposti: uno minaccia l'accecamento (evirazione), l'altro, il padre buono, supplica che si risparmino gli occhi del figlio» (*Il perturbante* 93). Quale significato va attribuito a *scissione*? La separazione in due parti, certamente: ma non allo stesso modo in cui, tagliando una torta, la si divide in due metà. La scissione tra padre buono e cattivo è una scissione congiuntiva, vale a dire che essi costituiscono pur sempre 'la stessa persona'. Ecco un'affermazione incomprensibile per la logica disgiuntiva, al pari di quella, che dovremo esaminare tra poco, secondo cui il racconto mostra «l'identità [Identität] di Olimpia e Nathaniel» (*Il perturbante* 94). Abbiamo imparato da Heidegger che c'è una differenza tra il medesimo (*das Gleiche*) e lo stesso (*das Selbe*) – una differenza che peraltro Heidegger non ha mai sviluppato adeguatamente dal punto di vista logico. In ogni caso, non stiamo asserendo che i due padri sono la medesima persona. È evidente che non lo sono.

In che consiste allora l'identità dell'immagine paterna? Sarebbe formata da due parti complementari, e sia pure opposte, conflittuali, diversamente dalle due metà di un oggetto empirico? Non sembra che sia così: ciascuna delle due parti tende infatti ad assorbire l'altra, e dunque a ricomporre l'unità infranta; ma la parte dominante è quella 'cattiva'. Lo si può verificare nel testo di Hoffmann, là dove Nathaniel vede il vecchio padre chinarsi sul fuoco: «il suo volto mi parve completamente trasformato! Un dolore orribile, convulso pareva che avesse sconvolto i suoi lineamenti dolci e sinceri trasformandoli in un'orribile maschera diabolica. Assomigliava a Coppélius» (Hoffmann 10). Dunque: saremmo tentati di affermare che ciascuna delle due metà è se stessa e l'intero, se la storia non testimoniava il prevalere di una delle due metà sull'altra. Ciò non esclude rovesciamenti parziali e temporanei: nella seconda fase, la figura del padre buono, incarnata nel

³ Con una duplice possibilità: non sostare mai in nessuna identificazione, oppure appagarsi dell'identificazione raggiunta.

professor Spallanzani, appare dotata di maggior prestigio rispetto a quella del meccanico piemontese Coppola. Resta però l'alleanza tra le due metà dell'immagine, e il progetto comune di costruire un automa: pertanto, sembra più corretto dire che una delle due metà dell'immagine paterna è se stessa e l'intero. Il padre buono ha un'identità debole, instabile, tende ad essere assorbito dal suo partner.⁴

Esaminiamo adesso il segmento narrativo dedicato alla duplicazione. Non c'è dubbio, i due padri ritornano: l'automata dev'essere completato («Occhi ci vogliono», aveva detto Coppelius – Hoffmann 10), e gli occhi destinati a terminare la bambola sono quelli di Nathaniel. Colui che li strappa ha trovato un collaboratore presumibilmente più ricco di competenze che non il padre reale di Nathaniel. A questo proposito, sono almeno due i punti da chiarire: quando avviene la sottrazione degli occhi? E come spiegare la modalità in cui ciò avviene, come è possibile che il protagonista non se ne renda conto? Alla feroce minaccia di Coppelius subentra l'azione di un personaggio non privo di tratti comici (parla un tedesco storpiato), e che tuttavia ottiene ciò che era sfuggito al suo precursore.

Per rispondere a queste domande è necessario svincolarsi da categorie angustamente descrittive, prive di forza concettuale, come quelle di *realismo* e di *fantastico* (o *meraviglioso*). In esse si manifesta tutta la miseria della critica letteraria, incapace di affrontare la complessità modale della letteratura. Nella mia prospettiva, sarebbe necessario riferirsi a una nuova teoria delle modalità;⁵ ma sarà sufficiente richiamarsi alle categorie modali classiche, come le espone Kant nella prima Critica, per avere una visione non del tutto inadeguata del problema. Per Kant, e per la dottrina classica, le categorie modali sono tre – oppure sei, in una presentazione che comprende i rispettivi opposti:

possibilità – impossibilità
esistenza – inesistenza
necessità – contingenza.

È sufficiente uno sguardo a questo gruppo di categorie per accorgersi che una discussione circoscritta alle nozioni di *realismo* e di *meraviglioso* implica una riduzione inaccettabile di quello che chiameremo lo 'statuto modale della letteratura'. Riduzione, è appena il caso di ricordarlo, che ha alimentato un'infinità di dibattiti insulsi. In questo momento, non posso che ribadire in maniera perentoria ciò che ho cercato di esporre altrove in maniera più ampia: la letteratura non va giudicata in rapporto a un mondo esistente oppure in rapporto a un mondo inesistente, cioè governato da leggi diverse da quelle che sperimentiamo nella vita quotidiana; e neanche in rapporto a un mondo che suscita esitazione rispetto al suo statuto ontico.⁶ Ci rifiutiamo di restringere lo spazio letterario a quello indicato dalla seconda coppia delle categorie modali. La letteratura è la messa in scena di possibilità esistenziali, e la letteratura che ammiriamo di più e che chiamiamo grande è quella che spinge all'estremo l'elaborazione delle nostre possibilità.

Dobbiamo quindi assegnare il giusto peso ad alcune affermazioni di Freud, che non può non sfiorare il dibattito sui generi: «È vero, il narratore inizialmente desta in noi una sorta di incertezza impedendoci in un primo tempo, e certamente non senza intenzione,

⁴ Spallanzani risulterà più debole di Coppola, che gli strapperà la bambola e la porterà via; ma lasciando gli occhi che il professore getterà, con gesto di atroce derisione, sul petto di Nathaniel.

⁵ Mi permetto di rinviare al primo capitolo di Bottioli, Giovanni. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.

⁶ Sarebbe questa la caratteristica del fantastico nell'accezione di Todorov (*La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977).

di indovinare se ci introdurrà nel mondo reale o in un mondo fantastico di sua invenzione» (*Il perturbante* 91-92). Può darsi che questa perplessità sia affine all'incertezza intellettuale che, secondo Jentsch, sarebbe la fonte del perturbante: in tal caso, saremmo propensi a collocarla nella sfera del ritorno del superato; eravamo convinti, diventando adulti, che avremmo sempre saputo distinguere tra realtà effettuale e irrealtà; e questa nostra capacità avrebbe dovuto applicarsi ad ogni tipo di narrazione, anche a quella letteraria e a quella filmica. Dovremmo essere capaci di distinguere tra l'imitazione della realtà e i mondi fantastici, che sono invenzione dell'artista. Ma ci sono opere che ci mantengono nell'esitazione, in una condizione di ambiguità non risolvibile; e questo ci può inquietare.

Può darsi che *Der Sandmann* sia perturbante in una doppia prospettiva, quella del rimosso e quella del superato (per limitarci ai concetti di Freud): ma dopo aver letto il racconto siamo pervenuti alla certezza che il perturbante in questo racconto riguarda principalmente la dimensione del desiderio, e dell'identità; e non la dimensione delle credenze.

È questa certezza che può spiegare la sicurezza con cui Freud giunge ad un'affermazione almeno in parte sconcertante: «La conclusione della storia chiarisce definitivamente che l'ottico Coppola è realmente [*wirklich*] l'avvocato Coppelius e quindi anche il mago sabbiolino» (*Il perturbante* 31). Sconcertante è che siano tre, e non due, i personaggi demoniaci. Prendendo alla lettera quest'affermazione, dovremmo attribuire a Freud un giudizio di genere che colloca *Der Sandmann* nell'ambito del meraviglioso (o del fantastico, in un'accezione ampia). In tal caso, però, sarebbe difficile considerare questo racconto come esemplare per il fenomeno del perturbante. Come Freud preciserà più avanti, molti eventi che sarebbero angosciosi nella vita reale, non lo sono affatto nel contesto di una fiaba, di una narrazione dominata dalla fantasia.

Ma l'affermazione di Freud va presa alla lettera? Come si spiega che nella Nota i tre personaggi diventino soltanto due? Ogni riferimento al Sandmann, alla creatura favolosa che terrorizzava l'infanzia di Nathaniel, è scomparso. C'è duplicazione (Coppelius – Coppola) e non triplicazione. Sembra lecito formulare questa ipotesi: nell'affermazione che ci sconcerta Freud sta facendo della narratologia *sans le savoir*, e sta utilizzando la distinzione, di cui si serviranno in seguito i narratologi, tra *attente* e *attore*. Insomma, sta distinguendo tra *funzione* e *personaggi empirici*. Nella vita di Nathaniel, la funzione *padre cattivo* si è incarnata in tre attori diversi: l'uomo della sabbia, Coppelius e Coppola; ma il primo appartiene unicamente all'immaginazione del protagonista.

Ciò non implica che la distinzione tra attante e attore, tra funzione e forma empirica, sia in grado di risolvere i complessi problemi dell'identità: tutt'altro. Risulta però confermata la nostra tesi, e cioè che questo racconto non può venir compreso ignorando o aggirando i meccanismi identitari. Viene da pensare, inoltre, che anche Nathaniel sia dotato di una competenza narratologica intuitiva: egli sa che il Sandmann non esiste, e tuttavia sa (o sente) che c'è qualcosa del Sandmann in Coppelius e Coppola. Ciò che ha fatto irruzione nella sua infanzia possiede una 'realtà' che inutilmente egli si sforza di esorcizzare. Da bambino, non si stancava mai di disegnare l'uomo della sabbia «nella figura più stravagante e repulsiva sugli armadi e sulle pareti con il gesso o il carbone» (Hoffmann 7). Tornato da Clara, dopo l'incontro con Coppola, cade in preda a fantasie angoscianti, che dispiacciono molto alla fidanzata. E quando decide di scrivere una poesia il cui tema è «il fosco presentimento che Coppelius potesse distruggere il suo amore felice», non può fare a meno di confondere il ripugnante e malvagio individuo di cui era succube il padre empirico con la figura del Sandmann: il pugno nero (*schwarze Faust*) che penetra nella vita di Nathaniel e di Clara appartiene all'avvocato Coppelius; ma i poteri sovrumani di cui egli appare dotato, quando «tocca i dolci occhi di Clara; questi cadono sul petto di Na-

thaniel come scintille sanguinanti», e quando «lo spinge in una ruota di fuoco», fanno riaffiorare il personaggio descritto dalla nutrice (Hoffmann 21). Dunque, in Nathaniel vi è la certezza, sia pure intervallata da resistenze, che la triplicità delle attorializzazioni presuppone un unico attante (psichico). È in questo senso che andrebbe intesa l'affermazione di Freud.

Pertanto, l'avverbio realmente (*wirklich*) riguarderebbe non la realtà materiale o empirica, bensì la realtà psichica: ed evocerebbe anche la distinzione, poi introdotta da Lacan, tra *realtà* e *reale*. Il legame che unisce l'uomo della sabbia, Coppelius, e Coppola, appartiene al reale; per contro, è possibile che Coppola sia un travestimento di Coppelius, e che il riconoscimento operato da Nathaniel («quel mercante di barometri non era altro che l'infame Coppelius», Hoffmann 12) sia corretto: appartiene alla realtà, sia pure nelle coordinate del racconto.

5. Modi di identità

Tutte queste considerazioni sono ispirate a un atteggiamento metodologico che vale la pena di esplicitare. Un'indagine sui meccanismi di identità in un testo narrativo conferisce il primato alle relazioni, intersoggettive e intrasoggettive: privilegia il punto di vista logico rispetto a qualunque altro, compreso quello enunciazionale, se per *enunciazione* si intende il gioco delle voci. Perciò qui si intende sperimentare la validità euristica della concezione relazionale dell'identità, intrecciata con quella modale.⁷ Dunque, la 'logica' del racconto non è ciò che intendevano studi ormai datati (e orientati semplicemente alle strutture narrative). Dal punto di vista logico, l'identità può essere pensata nel modo della coincidenza oppure in quello della non-coincidenza: in base a una logica disgiuntiva oppure a una logica congiuntiva.

Soltanto per mezzo di questi concetti si può chiarire quella che in Freud rimane un'intuizione: l'identità tra Clara e Nathaniel. Evidentemente non si tratta di una 'medesimezza' (*das Gleiche*): dal punto di vista del *principium individuationis*, la bambola è la bambola e Nathaniel è Nathaniel. E tuttavia i due sono *das Selbe*, la stessa persona o la stessa cosa: qui l'opzione tra il personale e l'impersonale è decisamente significativa.

Dobbiamo procedere pazientemente: per Heidegger, *das Selbe* è l'identità che include la differenza, dunque una capacità di metamorfosi. Proprio Heidegger ha affermato che un filosofo pensa sempre lo stesso pensiero: lo stesso, non il medesimo. Questo primo chiarimento è senz'altro importante, ma occorre spingersi oltre. Potrebbe spiegare l'identità tra Coppelius e Coppola, non quella tra Nathaniel e Clara.

Non dovremmo mai dimenticare che l'identità è una relazione: nella versione canonica, $A = A$. Perché tendiamo a dimenticarlo? Probabilmente, perché le concezioni dell'identità generate (o generabili) a partire da $A = A$ sono concezioni disgiuntive: l'individuo appare nella sua autonomia, cioè indipendente da relazioni con altri. Appare come un ente *indiviso*, il che non vuol dire inarticolato; e infatti sono almeno due le concezioni dell'identità personale derivabili dalla versione canonica: quella *propriataria* e quella *mereologica* (l'individuo definito da un insieme di proprietà o, rispettivamente, da un insieme di parti).

È comprensibile che queste due concezioni, in quanto *non-relazionali*, tendano a oscurare lo statuto relazionale dell'identità: per il suo carattere tautologico, $A = A$ si restringe

⁷ Cfr. Bottioli, *La ragione flessibile* (in particolare i modelli di identità nel terzo capitolo).

ad *A*, all'individuo che, per quante relazioni possa intrattenere, non viene mai trascinato al di là delle proprie frontiere – mai dal punto di vista ontologico/identitario, e non per quanto riguarda il suo vissuto concreto. Insomma, ogni individuo coincide con se stesso, per quanto numerosi siano o possano essere i suoi cambiamenti.⁸

La tradizione logico-filosofica dell'Occidente, da Aristotele a Frege e alla moderna logica simbolica, ha sempre trascurato un'altra possibilità, che pure si iscrive nel quadro dell'identità/coincidenza: la possibilità di una coincidenza *assoluta*, sciolta da ogni legame con l'alterità; la possibilità dell'Uno inarticolato, collassato, informe. Da un po' di tempo questa possibilità ha fatto il suo ingresso in filosofia, grazie a Bataille, e alla nozione lacaniana di *reale*.⁹ Ma la novità maggiore della psicoanalisi, anche dal punto di vista filosofico, per quanto riguarda i problemi dell'identità, è la *concezione relazionale*: l'identità come identificazione, cioè come non-coincidenza con se stessi.

Come avviene l'*identificazione*? Il punto di vista modale va a integrare e a riscrivere quello relazionale: l'identificazione può essere confusiva, il modello può aspirare completamente o quasi il soggetto (si pensi alla funzione esercitata dagli eroi della cavalleria su Don Chisciotte) oppure distintiva (Napoleone per Julien Sorel). Ma, quando è confusiva, l'identificazione riporta il soggetto nella coincidenza: nella coincidenza con *alter*, nell'oltrepassamento di sé senza possibilità di altri oltrepassamenti, e soprattutto senza capacità di interpretazione. Nell'identificazione confusiva il soggetto è totalmente 'assoggettato', assoggettato.

Qui non possiamo descrivere adeguatamente le possibilità e le forme dell'identificazione: ma solo ricordare le distinzioni maggiori, e tra di esse quella tra identificarsi con un modello (come nel caso dei personaggi appena menzionati) e identificarsi con un oggetto. È il caso di Nathaniel e di tutti gli innamorati.

Più precisamente, per Freud nell'amore l'investimento oggettuale e l'identificazione si intrecciano e tendono a confondersi: e il desiderio di essere congiunge il soggetto con ciò che egli desidera avere (*Psicologia delle masse e analisi dell'Io*).

Tanto più intenso sarà il desiderio di essere nei confronti di qualcuno che suscita un amore narcisistico, e ne è l'occasione e il supporto. Tornando al racconto di Hoffman, è questa l'indicazione di Freud: ciò che Nathaniel prova per Olimpia è un sentimento narcisistico (*Il perturbante* 94). Dobbiamo approfondire questa problematica. Che significato assume l'aggettivo *narcisista* in una teoria dell'identità? Indica una proprietà, come sarebbe ovvio per la concezione non-relazionale del soggetto, oppure una relazione? In base alla psicoanalisi di Freud e di Lacan, questo aggettivo indica la relazione tra l'Io e l'Io ideale (tra *a* e *a'*, nello schema *L*).

Soltanto in una prospettiva relazionale si può comprendere il versante tragico del narcisismo, così ben rappresentato in Ovidio, e cioè l'impossibilità di coincidere con se stessi. Nella distanza dalla propria immagine il soggetto scopre la scissione che lo costituisce come un essere relazionale: questa distanza è invalicabile, e tuttavia suscita una tensione paradossale: «Desiderio inaudito per uno che ama, vorrei che la cosa amata fosse più di-

⁸ Una certa vaghezza o porosità dei confini è ammissibile anche per le concezioni del soggetto indiviso (ad esempio in Daniel Dennett).

⁹ Dunque lo schema che ho presentato nella seconda Appendice di *La ragione flessibile* andrebbe ampliato così: anzitutto, bisogna distinguere tra soggetto *indiviso* e *diviso*. A sua volta l'indiviso può presentarsi come *articolato*, secondo la concezione proprietaria o quella mereologica, oppure come *inarticolato*: l'assolutamente indiviso, il coincidente nella sua totale compattezza, il pieno. Quanto al soggetto diviso, esso risulterà accessibile tramite la prospettiva relazionale e quella modale.

stante [Votum in amante novum: vellem, quod amamus abesset!]]» (Ovidio, l. III, v. 468).¹⁰ O meglio (dal punto di vista logico): vorrei un diverso *modo* di distanza, una distanza separativa, come tutte quelle spaziali, e non una distanza scissionale-congiuntiva, perché è un eccesso di vicinanza che mi divide da me stesso.

La mia immagine (perfetta, narcisistica) è un «territorio straniero interno» (Freud), è un' «estimità» (Lacan). Vorrei che l'oggetto amato fosse 'più distante', cioè interamente staccato da me: così lo potrei raggiungere. Ma ciò sarebbe possibile in un mondo separativo, popolato da esseri indivisi: non quando la separazione (la divisione) mi congiunge a ciò che sono.

Ci troviamo in una dimensione totalmente imperniata su paradossi, vale a dire su legami congiuntivi (non necessariamente reciproci). L'amore è la scoperta che siamo soggetti divisi, non (soltanto) mereologicamente, come nel mito dell'androgino, bensì nel modo d'essere. Perciò il mito di Narciso è più potente e più vero che non quello dell'androgino in Platone: nel *Simposio* viene messo in scena un soggetto mereologico, nelle *Metamorfosi* un soggetto relazionale.¹¹

6. L'identità tra Olimpia e Nathaniel

La passione di Nathaniel per Olimpia, pur collocandosi sul versante tragico, presenta qualche tratto comico: è pur sempre l'amore per una bambola. Questa mescolanza, o vicinanza, tra due sfere che per il senso comune sono totalmente opposte, non è affatto rara, nella vita come nell'esperienza letteraria: d'altronde, anche il mito dell'androgino, esaminato nei suoi dettagli, presenta dei contatti, delle intersezioni, tra il comico e il tragico. La distanza tra queste due modalità dell'esperienza sembra essere minore di quanto generalmente si pensa, come se anch'esse fossero divise, analogamente a Narciso e alla sua immagine, da un sottile velo d'acqua («Exigua prohibemur aqual», Ovidio, l. III, v. 450).

A questo punto siamo forse in grado di chiarire l'intuizione di Freud sull'identità tra Nathaniel e Olimpia. Lo sfortunato giovane e la bambola sono la stessa persona: non la medesima persona, e neanche la stessa persona se intendiamo la *stessità* come inclusione di differenze e impulso alla metamorfosi. La distinzione di Heidegger tra *das Gleiche* e *das Selbe* non è sufficiente. In termini più precisi: Olimpia è Nathaniel in quanto è il suo Io ideale – la materializzazione del suo Io ideale –, e Nathaniel è Olimpia in quanto è l'Io di Olimpia. I due formano un'unità, da intendersi come una relazione. Un'unità divisa. Sono la stessa persona dal punto di vista della realtà psichica (evidentemente non per la realtà materiale), così come ciascuno di noi è una relazione tra Io e Io ideale. Ciascuno di noi è un 'fascio di relazioni',¹² e Nathaniel esemplifica la relazione narcisistica (il narcisismo come relazione), che determina aspetti fondamentali della nostra esistenza.

La relazione tra Nathaniel e Olimpia è imperniata su un'impossibilità di coincidenza non soltanto materiale, ma essenzialmente logico-ontologica. Tuttavia: nella realtà materiale i due sono interamente separati, in quella psichica sono essenzialmente congiunti.

¹⁰ Mi permetto di rimandare a Bottioli, Giovanni. "Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica". *La psicoanalisi* 36 (2004).

¹¹ L'inesistenza del rapporto sessuale, teorizzata da Lacan, può venir compresa anche in questa prospettiva logica: un soggetto relazionale non può raggiungere una condizione non-relazionale, come quella follemente auspicata dall'amore e dal desiderio erotico.

¹² E non semplicemente di percezioni, come afferma Hume.

Tra i poteri della letteratura vi è quello di mostrarci le verità psichiche attraverso una narrativizzazione, che, almeno in prima istanza, ci fa apparire i congiunti come separati. Così, nel racconto di Hoffman, l'Io e l'Io ideale vengono materializzati in due individualità diverse: e tuttavia la narrazione riuscirà a mostrare la loro unità, anche per mezzo di un intreccio e di zone d'intersezione tra storia mimetica e storia fantastica.

L'identità tra Nathaniel e Olimpia, osserva giustamente Freud, è testimoniata dall'«affermazione di Spallanzani, altrimenti incomprensibile, secondo cui l'ottico avrebbe rubato gli occhi a Nathaniel per metterli alla bambola» (*Il perturbante* 94). Perché Freud dice *altrimenti incomprensibile*? Il furto degli occhi non potrebbe venire spiegato semplicemente con la necessità di completare l'automa? Certamente, ma tutto il racconto verrebbe banalizzato: meglio ancora, collaserebbe. Non ci sarebbe alcun bisogno di scrivere *Der Sandmann*, se l'obiettivo fosse quello di narrare una vicenda imperniata sulla costruzione di un automa da parte di due individui, non privi di tratti diabolici. L'inserimento di occhi umani nella bambola potrebbe giustificarsi con la necessità di perfezionare l'effetto ingannevole: occhi meccanici non basterebbero a sostenere l'illusione del vivente. Ma come è possibile che gli occhi di Nathaniel, dopo essere stati staccati dalle orbite, conservino le loro proprietà? Dunque Freud non ha torto quando sostiene che il furto degli occhi diventa comprensibile, acquista un significato – un significato da interpretare, e non una mera funzionalità narrativa –, solo in quanto testimonia l'identità tra Olimpia e Nathaniel.

Hoffmann non ha scritto un racconto lineare, tra il magico e il fiabesco, in cui l'identità dei personaggi risulterebbe del tutto analizzabile mediante una concezione non-relazionale. In tal caso, ci avrebbe proposto una di quelle storie, alimentate unicamente dal ritorno del superato, che possono appagare temporaneamente chi è rimasto più fissato a credenze infantili: difficilmente questo tipo di storie raggiunge un elevato grado di elaborazione artistica. Torniamo dunque a esaminare il testo di Hoffman per quello che è, nella sua complessità.

Non stiamo forse dimenticando qualcosa? Un personaggio già dimenticato da Freud, secondo la requisitoria di Sarah Kofman. Qual è il ruolo di Clara? Una figura la cui complessità sarebbe stata ingiustamente trascurata, a favore del personaggio maschile, dello sguardo maschile? Per la Kofman, Freud avrebbe condotto una lettura esclusivamente tematica e si sarebbe limitato a indicare nell'angoscia di castrazione la fonte dell'*Unheimliche*, sminuendo l'incertezza intellettuale. Avrebbe trascurato molti aspetti del racconto, ad esempio il fatto che si compone in parte di uno scambio epistolare, in cui risulta più evidente quel carattere di incrocio tra prospettive che peraltro sarebbe dominante in *Der Sandmann*. Trascurando la pluralità dei punti di vista, Freud privilegia quello di Nathaniel: e questa è forse la sua colpa più grave per la Kofman. Bisognerebbe invece riconoscere: (a) che è la pluralità dei punti di vista a creare l'incertezza intellettuale, e che il racconto resta indecidibile (sarebbe così per Hoffmann, ma non lo è per Freud);¹³ (b) che un personaggio 'prospettivista' è più complesso di un personaggio sottomesso a una costrizione interna. Ne risulta indiscutibilmente «la supériorité de Clara sur Nathanaël» (Kofman 153).

Ma questo è solo l'inizio di una vera e propria requisitoria nei confronti di Nathaniel, di cui viene evidenziato lo sfrenato narcisismo (ciò che egli pretende, da Clara e da Olimpia, «c'est qu'elles se prêtent docilement et passivement à l'écoute de ses poèmes», Kofman 157), ma anche l'atteggiamento sadico: sembra che egli provi piacere a tormentare Clara con le sue morbose fantasie. Anche il lapsus iniziale (la lettera per Lotario spe-

¹³ «Dans l'indécidabilité voulue par Hoffmann, il tranche en faveur de Natanaël» (Kofman 152).

dita a Clara) sarebbe un indizio di sadismo: «Il vise, par sa lettre, à effrayer, à persécuter Clara, à rompre ses fiançailles, à apporter le chagrin et la mort» (Kofman 155).

Quanto siano fragili, e in parte scorrette, le affermazioni di Sarah Kofman, non c'è bisogno di evidenziarlo: tutto ciò che è stato detto finora rende palese la parzialità di una lettura del saggio di Freud, talmente frettolosa da cancellare l'intera, lunga Nota in cui Freud presenta il nucleo della propria analisi. Indubbiamente, l'analisi di Freud è soltanto abbozzata, non si sviluppa con l'ampiezza e la ricchezza delle interpretazioni dedicate alla *Gradiva* di Jensen e al *Mosè* di Michelangelo. Ma dobbiamo colpevolizzare un autore perché, nel momento in cui cita dei testi letterari, non ci offre sempre delle adeguate analisi testuali? Chi sfuggirebbe a tale critica? E dovremmo colpevolizzare uno scrittore, in questo caso Hoffmann, perché non ha elaborato una figura femminile con la stessa passione e con lo stesso talento con cui ha lavorato alla creazione di un personaggio maschile? La letteratura ha creato, di volta in volta, personaggi complessi, che appartengono all'uno o all'altro sesso.

In questo racconto è un personaggio maschile a raggiungere la dimensione della complessità; non resta che prenderne atto, anziché tentare di attribuire a Clara una ricchezza psicologica che esiste solo nella faziosità femminista della Kofman. Clara sarebbe un personaggio più prospettivista di Nathaniel perché sa distinguere tra realtà interna ed esterna? Ciò significa piuttosto che Clara è un personaggio che appartiene interamente e rigidamente al regime separativo, e sa utilizzare soltanto distinzioni accettate all'interno di quel regime.¹⁴ Perciò è un personaggio semplice. Quanto a Nathaniel: se tormenta Clara, è perché è un tormentato, un lacerato. Nelle righe conclusive, viene definito «der im Innern zerrissene [l'internamente lacerato] Nathanael» (Hoffmann 36). Il suo lapsus iniziale non andrebbe forse inteso come una richiesta di aiuto? Clara, a cui non osa subito rivolgersi, potrebbe aiutarlo assai più di Lotario. Ma Clara, diversamente da *Gradiva*, non dispone di alcuna attitudine terapeutica nei riguardi di quelli che potrebbero essere – e talvolta sono – i deliri del suo fidanzato (Freud, *Il delirio e i sogni nella Gradiva di W. Jensen*).

Quando si sceglie la via della faziosità, si arriva a un completo fraintendimento dei testi. Ecco un esempio di particolare rilievo: secondo la Kofman, nella scena finale sul campanile, emergerebbe tutto l'odio di Nathaniel per Clara: entrando nel campo visivo di Nathaniel, filtrato dal cannocchiale di Coppola, la ragazza scatena la sua furia. Rileggiamo anzitutto il testo di Hoffmann, a partire da quando Clara indica a Nathaniel uno strano ciuffo grigio che sembra venire direttamente verso di loro: «Nathanael fasste mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase! – Da zuckte er krampfhaft in seinen Pulsen und Adern».¹⁵

Nella traduzione francese il passo è presentato così: «Nathanaël porta machinalement la main à sa poche, il y trouva la lorgnette de Coppola et regarda de ce côté. Clara se tenait dans le champ de la lorgnette». Per la Kofman, Clara occuperebbe interamente il campo visivo, e dunque sarebbe la sua immagine, sia pure deformata, a provocare la furia del fidanzato: «À travers la lorgnette c'est le visage de Clara, qu'il croyait enfin pouvoir

¹⁴ Non ha torto Nathaniel a esprimere la sua delusione perché Clara si serve di distinzioni scolastiche (Hoffmann 15), cioè di uno stile logico rigido e inadeguato.

¹⁵ Bisogna correggere la traduzione pubblicata da Einaudi, imprecisa e manchevole in questo come in altri punti. Una traduzione corretta dovrebbe suonare così: «Nathaniel mise meccanicamente una mano in tasca; vi trovò il cannocchiale di Coppola, guardò lateralmente – Clara venne a trovarsi davanti alle lenti! – Immediatamente senti come una convulsione nelle vene e nei polsi...» (Hoffmann, p. 35 dell'edizione italiana).

épouser, qui lui apparaît, effrayant, véritable tête de méduse: tel qu'il l'avait imaginé dans son poème. D'où son désir de la précipiter dans le vide».

Ma è davvero Clara a determinare il desiderio di Nathaniel? Oppure lo strano ciuffo grigio che si sta avvicinando e prendendo forma? Come intendere il punto esclamativo che la traduzione francese ha eliminato? Probabilmente, in rapporto all'avverbio: Nathaniel viene attratto da una forma indistinta in cui si sta precisando l'immagine di Coppelius – il suo sguardo scivola *seitwärts* (lateralmente) – perché Clara si è interposta, compiendo un estremo tentativo di fungere da schermo. Ma l'attrazione esercitata dalla Cosa (Coppelius – il Sandmann) è troppo forte: Nathaniel vuole congiungersi con *das Ding*, infrangendo ogni possibilità e ogni barriera di protezione.

7. La funzione-schermo e le sue materializzazioni

Ci sono tre possibilità fondamentali di identificazione, e Freud, nell'opera del 1921, sembra averne indicate soltanto due: l'identificazione con un modello (che si vuole assorbire, emulare, anche sostituire e distruggere) e quella con un oggetto (cioè la persona amata). Possiamo aggiungerne una terza, con Lacan, e cioè l'identificazione con *das Ding*.¹⁶ I primi due tipi riguardano la sfera dell'articolato, il terzo tipo indica l'attrazione mortifera causata dall'inarticolato. Ed è quest'ultima modalità a determinare la personalità di Nathaniel. Sin dall'inizio, egli è destinato a precipitare verso il Sandmann. Ma per precipitare non c'è bisogno di lanciarsi in un abisso, e comunque nel vuoto: a Nathaniel, la prima volta, è sufficiente gettarsi ai piedi di Coppelius. Si rammenti la scena in cui il protagonista si è nascosto in un armadio per spiare il visitatore misterioso. Come rispondendo all'appello dell'altro («Occhi ci vogliono, occhi ci vogliono! – gridò Coppelius», Hoffmann 10), Nathaniel si offre al feroce antagonista: «Lanciai un urlo, in preda al più terribile spavento e ruzzolai fuori dal mio nascondiglio, sul pavimento» (Hoffmann 10). In seguito l'attrazione assumerà la forma di un vortice; nella poesia che decide di scrivere «Coppelius lo afferra e lo spinge in una ruota di fuoco che gira con la rapidità della bufera» (Hoffmann 21). Infine, come già ricordato, egli si lancia nel vuoto – verso lo sguardo di Coppelius, ai piedi del campanile.

Non è che l'estrema conseguenza di un'invasione/attrazione esercitata fin dal racconto traumatizzante della nutrice: esiste una creatura che strappa gli occhi ai bambini disubbidienti, che non vogliono andare a dormire. Nathaniel è un bambino che vuole tenere gli occhi aperti. Per quale motivo, non è lecito dirlo: sarà bene non psicoanalizzare un personaggio, sulla base di troppo pochi indizi testuali. Sta di fatto che egli cede alla curiosità di sapere se vi sia una relazione tra i mutamenti d'umore del padre, la tristezza della madre, il passo lento e pesante che rimbomba per le scale nelle sere in cui il padre rimane sdraiato nella sua poltrona, muto e immobile (*stumm und starr*), avvolto nelle nuvole di fumo della sua pipa (Hoffmann 6). Il racconto della balia apre uno squarcio nelle sue barriere di protezione: il Sandmann vi fa ingresso, nella prima delle sue incarnazioni, quella fiabesca e tuttavia orribile. E Nathaniel finirà con l'identificarsi in lui: ne assumerà la voce, mentre rilegge la poesia che ha scritto («si sentì rabbrivire per un cieco spavento e gridò: “Ma di chi è questa voce raccapricciante?”», Hoffmann 21). Indosserà il suo sguardo.

¹⁶ Ma nel cap. 9 di *Psicologia delle masse e analisi dell'io* viene ripresa la figura del padre come capo dell'orda, ciò che i figli desiderano essere: la Cosa paterna?

Ciò che nel racconto appartiene a una dimensione magica e soprannaturale, cioè il furto degli occhi, non è che un processo di identificazione 'narrativizzato'. Guardare attraverso il cannocchiale di Coppola/Coppelius non è forse l'equivalente di una identificazione confusiva? Dunque è l'identificazione, non una castrazione, a privare Nathaniel dei suoi occhi. Sappiamo che il furto degli occhi avviene in occasione della visita di Coppola, che gli offre degli occhi – nel suo tedesco storpiato «Sköne Oke [Bei oci]» (Hoffmann 24). Gli offre occhi, un altro sguardo, in cambio dei suoi. Si ricorderà che Nathaniel, dopo aver acquistato il cannocchiale, ha la sensazione di aver pagato un prezzo troppo alto. Come è possibile che egli sia stato così incauto? All'operazione magica corrisponde l'esito (quasi) terminale del processo di identificazione, che si è svolto a lungo, nel tempo, e soltanto adesso raggiunge un punto decisivo: a partire da questo momento, Nathaniel può innamorarsi di se stesso come bambola.

Cerchiamo di ricostruire i passaggi che sono stati condensati ed esposti troppo velocemente. Dobbiamo ricordarci che un soggetto è composto da relazioni: Nathaniel è scisso tra l'attrazione verso Coppelius, o il Sandmann, insomma verso le incarnazioni di *das Ding*, e l'attrazione verso il suo Io Ideale. In questo luogo si susseguono tutte le figure, e anche le cose materiali, che svolgono una funzione protettiva, una 'funzione schermo'. È grazie ad esse che Nathaniel non si trova immediatamente esposto, completamente indifeso, come una preda allo sguardo di un rapace. Proviamo a elencarle:

- la prima è rappresentata da quella difesa dell'occhio che è la palpebra. Sarebbe sufficiente abbassare le palpebre, andare a dormire quando la mamma lo ordina, per evitare che l'uomo della sabbia possa colpire i suoi occhi («getta loro pugni di sabbia negli occhi, e glieli fa cadere insanguinati fuori dalla testa, ecc.», Hoffmann 7).

- La seconda dalla tenda dietro cui il protagonista si nasconde per spiare la scena; una barriera davvero fragile, di cui è lo stesso Nathaniel a privarsi, quasi strappandola via, rotolando ai piedi dell'altro. È allora che comincia a perdere gli occhi? Non a causa di una luce accecante che penetra nella coppa dell'occhio causando lesioni, ma per la vicinanza delle fiamme del braciere e dei granelli incandescenti; benché non attuata, la minaccia è così forte da ingigantire l'effetto traumatico già prodotto dal racconto della balia. È come se ci fosse uno scarto tra il tempo logico del racconto e il tempo empirico, cioè narrativo: accadrà ciò che è già accaduto.

- Vi è poi lo schermo indicato da Freud, il padre buono che difende il figlio dall'evirazione. Dominato e quasi assorbito da Coppelius, torna a scindersi da lui e invoca pietà per Nathaniel.

- Vi è anche Clara, naturalmente, con il suo razionalismo, e con il primato dell'occhio sullo sguardo. Ma, a causa della sua reticenza anche solo ad ascoltare le angosce del fidanzato, la sua funzione si indebolisce: lo schermo si buca. Nella poesia scritta da Nathaniel si fa strada il presentimento che la barriera sia troppo fragile: «appare lo spaventoso Coppelius che tocca i dolci occhi di Clara; questi cadono sul seno di Nathaniel come scintille sanguinanti» (Hoffmann 24). Ma l'angoscia viene momentaneamente superata: in mezzo agli ululati della tempesta, egli ode la voce di Clara che lo rassicura, e gli dice: «Li ho i miei occhi; guardami dunque». Una frase il cui sottinteso non può essere che questo: «Io non sono Olimpia». Questo sottinteso appartiene al tempo logico.

Noi, che rileggiamo e interpretiamo il testo, siamo in grado di vederne la logica, e di considerare come un'anticipazione ciò che si chiarirà nel corso del racconto. Sembra difficile negare che qui affiori un paragone tra Clara e Olimpia, un confronto: ma un paragone implica una base di somiglianza. In che consiste la somiglianza tra le due figure femminili? Soltanto nell'essere l'oggetto dell'amore di Nathaniel? Se si prescinde da ciò,

esse appaiono del tutto opposte. Ma forse non è così, nella percezione del protagonista. Quando tra i due scoppia un litigio, e Clara lo invita a buttare via quella che considera «una favola assurda, pazzesca», egli si sdegna e la respinge chiamandola «Maledetto automa senza vita! [Du lebloses, verdammtes Automat!]

Se così fosse, l'amore per Olimpia sarebbe la ripetizione, esasperata, dell'amore per Clara. E poiché Nathaniel è a sua volta una bambola – come dimostrato dalla scena in cui Coppelius, dopo aver rinunciato ad accecarlo, gli svita per prova braccia e gambe –, ecco che l'amore per la prima fidanzata rivela una componente narcisista che poi dilagherà nel rapporto con Olimpia.

Riflettiamo: quali sono le caratteristiche (o i tratti semantici) della bambola, così come vengono enfatizzati nel testo di Hoffmann? Principalmente due: la possibilità di venire smontata, cioè ridotta a pezzi senza che venga compromessa irreversibilmente la sua identità (la si può rimontare, si possono sostituire le parti danneggiate), ed è ciò che succede a Nathaniel in balia di Coppelius; e la rigidità, perché una creatura meccanica non può raggiungere la fluidità del vivente, anche se può gareggiare con un corpo vivente per diversi aspetti. È proprio questo che gli amici di Nathaniel trovano *unheimlich* in Olimpia: con le parole di Sigismondo, «Per il nostro gusto [...] c'è parsa un troppo rigida e senza spirito [starr und seelenlos] potrebbe passare per una vera bellezza se i suoi occhi non fossero così senza vita, starei per dire senza sguardo [ohne Lebensstrahl (...) ohne Sehkraft]. E poi cammina a passi misurati: ogni movimento che fa sembra che sia regolato dalle rotelle di un meccanismo» (Hoffmann 29). Ma allora esistono effettivamente delle somiglianze tra le due figure femminili: Clara non è forse contrassegnata dalla rigidità, e dunque dalla meccanicità? Come si è già detto, essa appartiene integralmente al separativo, che è il regime della razionalità rigida: e con gli strumenti della razionalità rigida non vi è alcuna possibilità di capire l'identità scissionale di Nathaniel. Di ciò il protagonista diventa improvvisamente consapevole. Per il lettore che giunge anch'egli a questa consapevolezza, Clara e Olimpia non risultano così diverse: di entrambe si può dire «maledetto automa senza vita» (Hoffmann 22) – parole rivolte a Clara, ma che valgono evidentemente anche per Olimpia.

Ancora un'osservazione sulla poesia di Nathaniel: si è detto che lo schermo rappresentato da Clara viene bucato; egli viene incendiato dagli occhi/scintille sanguinanti di Clara, e sospinto in una ruota di fuoco. Poi Clara riafferma la sua identità, la tempesta si placa; ma alla fine, quando Nathaniel la guarda negli occhi «è la morte che con gli occhi di Clara amorosamente lo guarda» (Hoffmann 21). La poesia si conclude con una sintesi instabile, con una formazione mista. D'altronde, tutto ciò che adempie alla funzione-schermo si rivela inadeguato, e facile da varcare. Alla fine, sul campanile, Clara agisce ancora una volta come uno scudo – si interpone tra il fidanzato e l'avvicinarsi di Coppelius: ma lo sguardo di Nathaniel scivola *seitwärts* (lateralmente).

8. Olimpia

L'elenco degli oggetti e delle figure che materializzano la funzione-schermo è conclusa? Non esattamente, perché resta l'ultima barriera di protezione, rappresentata da Olimpia. Una barriera ambigua – la possibilità che le protezioni si rivelino ambigue sarà confermata dal ruolo finale di Clara sul campanile: tenterà di coprire la Cosa che si sta avvicinando, ma dopo che è stata proprio lei ad averla indicata a Nathaniel. In Olimpia l'ambiguità raggiunge l'apice: e non potrebbe essere altrimenti, a causa della relazione paradossale

che unisce il protagonista alla bambola. Come si è detto, l'identità tra Nathaniel e Olimpia è una materializzazione del rapporto tra l'Io e l'Io ideale, cioè tra *a* e *a'* nello schema *L*: una relazione di co-appartenenza scissionale. Un'identità effettiva e tuttavia impossibile: non posso che essere e non essere il mio Io ideale.

L'Io ideale mi cattura con la sua fascinazione (si pensi alla reazione di Dorian Gray quando si vede per la prima volta nella perfezione del suo ritratto). Mi rivela ciò che sono? Sì, e ciò che non posso essere completamente; di qui il carattere derisorio che può assumere. Ma senza dubbio ha la forza della rivelazione, mi mostra ciò che già ero: innamorandosi di Olimpia, identificandosi in Olimpia, Nathaniel diventa la bambola che già era – nella camera del padre, quando Coppelius gli svita le mani e i piedi. Nell'amore il soggetto scopre ciò che già era. Lo scricchiolio delle giunture di Nathaniel, quando Coppelius lo afferra, è un indizio della sua insufficiente saldatura. Su ciò torneremo.

Olimpia rivela lo statuto fondamentalmente narcisistico di ogni schermo. Senza la mia immagine, conquistata allo specchio, *nella relazione con una forma grazie a cui scopro di poter essere una forma*, tornerei verso il caos da cui provengo, e che potenzialmente continuo ad essere. Bisogna introdurre a questo punto una riflessione, che purtroppo in questa sede non potrà venire adeguatamente sviluppata: nel registro dell'Immaginario tutto oscilla permanentemente, a causa di una duplice attrazione. Da un lato, l'attrazione dell'amorfo, dall'altro la disponibilità a venire stabilizzato dal Simbolico. Potremmo dire che l'Immaginario non è mai il Due se non grazie all'alleanza con il Tre: privato di quest'alleanza, viene sospinto verso l'Uno.

Isolato nella sua purezza, l'Immaginario è come il filo di un rasoio su cui il soggetto non può camminare troppo a lungo. Questa è sempre stata la situazione di Nathaniel: il Simbolico non gli ha mai offerto un sostegno sufficiente. I suoi disegni quando è bambino, i testi che scrive in seguito, sono comunque un tentativo di trovare una distanza, di elaborare il trauma; sta di fatto che i suoi sforzi falliscono. Così si ritrova a un passo dal reale: perché Olimpia è sia un'immagine narcisistica sia la soglia oltre cui vi è soltanto la Cosa.

La duplicità di Olimpia sta anche, evidentemente, nell'essere una creatura che è stata completata grazie a un'atroce sottrazione: lei lo guarda con i suoi occhi, rubati da Coppola. A questo proposito, sono opportune alcune considerazioni. La prima è che l'immagine allo specchio, intesa come Io ideale, non dovrebbe guardarmi: dovrebbe avere la fedeltà di un riflesso. Dopo aver svolto la sua azione morfogena, è e deve restare la mia immagine. Nel momento stesso in cui appare autonoma – mi guarda e potrebbe non guardarmi –, diventa *unheimlich*: è la situazione di cui parlano i racconti incentrati sul Doppio, sul *Doppelgänger*. Nella sua potenziale autonomia, è come se l'immagine speculare rivendicasse il proprio potere causativo: solamente perché siamo stati l'oggetto di quell'immagine, stiamo diventando (e in parte siamo diventati) un soggetto. L'autonomia dell'immagine speculare ci riporta alla condizione di oggetto.

Tuttavia, Olimpia guarda soltanto Nathaniel – perlomeno, guarda soltanto lui come oggetto d'amore: e così gli restituisce un'apparenza di autonomia, e di soggettività. Quanto sia fragile questa condizione, non c'è bisogno di sottolinearlo. Quella di Nathaniel è una situazione supremamente narcisistica: si guarda e si ama attraverso quelli che sono letteralmente i suoi occhi. Ma i suoi occhi non sono più suoi, in quanto collocati nella bambola. O forse i suoi occhi sono dentro-fuori: un esempio di *extimite*?

Il rapporto del protagonista con Olimpia è quantomai duplice, instabile, e paradossale. Non è curioso che, per gli amici di Nathaniel, gli occhi di Olimpia siano come privi di sguardo? Inoltre, per Sigismondo non sembrano esservi dubbi sul fatto che Nathaniel sia

provvisto di occhi, e della capacità visiva. Dunque? La spiegazione va cercata nei diversi regimi a cui appartengono i personaggi del racconto: Sigismondo si serve di una logica separativa, in base alla quale ciascuno possiede i propri occhi; pur non essendo consapevole di ciò che Olimpia è realmente, egli percepisce la stranezza di quegli occhi meccanici (e li definisce privi di sguardo, senza forza visiva, *ohne Sehkraft*). Invece la logica di Nathaniel è scissionale e congiuntiva: ha ceduto a Olimpia il suo sguardo, l'autonomia del suo sguardo, e sia pure nel conforto di un patto silenzioso: Olimpia guarderà con amore solamente lui (avrà sguardi soltanto per lui). È scisso da se stesso, e contemporaneamente congiunto a se stesso: relazione di identità divisa.

L'identità tra i due è tale che quando Olimpia verrà straziata, nel corso della lite furibonda sulle scale dell'abitazione di Spallanzani, anche l'identità di Nathaniel non potrà che andare in frantumi. L'ultimo schermo narcisista si dissolve. Lo sguardo di Olimpia impedisce, e nasconde, quello del Sandmann. È Nathaniel la bambola, che gira nella ruota di fuoco di Coppélius. «Gira, marionetta! – Girati, bambola di legno!» (Hoffmann 35): queste parole vengono pronunciate da Nathaniel, ma, dal punto di vista dell'enunciazione, appartengono a Coppélius. Nathaniel si ritrova nella condizione di oggetto: ciò che è sempre stato (afferrato dalle mani di Coppélius, smontato, sospinto nel vortice).

9. Il soggetto e la Cosa

Abbiamo detto che ci sono tre tipi fondamentali di identificazione: con un modello, con un oggetto, e con la Cosa. Si noti che non c'è corrispondenza meccanica tra questi tre tipi e i tre registri (e ovviamente neanche con i regimi che scindono il Simbolico). Nella mia prospettiva, i processi di identificazione vanno esaminati come forme di conflitto tra desiderio di coincidenza e di non-coincidenza.

In questo conflitto va riconosciuta la condizione di possibilità di un *soggetto*. Si diventa un soggetto tramite la non-coincidenza con stessi. Non esiste altra via, per l'ente che noi stessi siamo: la nostra natura, che Freud chiama «plastica», e che qui viene indicata come 'flessibile', esige il rapporto con un'alterità modellizzante. Il caos che noi stessi siamo (Nietzsche) può trovare solo esteriormente una forma di organizzazione: con il rischio, evidentemente, di rimanere imprigionato nell'alterità. Ad essere precisi, la possibilità di coincidenza si sdoppia: perché l'uomo, *il non-coincidente*, può restare bloccato in una forma rigida, in una delle forme codificate dal Grande Altro, dalla società; oppure può rifiutare ogni alterità e volere la coincidenza con *das Ding*. Per comprendere questo potere di attrazione dobbiamo però evitare di porre *das Ding* soltanto sul versante del 'fuori' o del 'davanti' a noi.

Un'impressione a cui è difficile sfuggire leggendo il *Seminario VII*, in quanto la Cosa si mostra in una collezione (le scatole di fiammiferi, raccolte e disposte in una lunga scia nella casa di Prévert), e nella Dama dell'amor cortese, oltre che nel corpo insepolto di Polinice. E che anche la nostra analisi probabilmente avrà suscitato: non abbiamo forse descritto la vicenda di Nathaniel come il precipitare verso *das Ding*, un movimento ostacolato e rallentato da barriere di protezione troppo fragili? Lo si potrebbe schematizzare linearmente:

il soggetto > la funzione-schermo > *das Ding* (der Sandmann, Coppélius, Coppola)

Questo schema è però fuorviante, almeno in una certa misura, perché fa apparire *das Ding* come totalmente esterna al soggetto. Certamente, la Cosa viene da fuori – con il passo pesante dell'avvocato Coppelius, ecc. –, ma anche da dentro. È la *spinta*, e non soltanto la *meta*. Dovremmo pensarla secondo uno schema circolare, così:

das Ding – il soggetto – das Ding

La Cosa aspira a coincidere con se stessa, per mezzo dei 'soggetti' che essa abita, e che si trovano perciò 'spaesati', non padroni a casa propria, invasi e dominati dalla sensazione di *Unheimlichkeit*. La Cosa è volontà di coincidenza spinta all'estremo – diversamente da come si manifesta nella mediocrità di individui stereotipati, che il Simbolico ha storpiato, anziché dotare di nuove risorse. Infine, la Cosa è una possibilità essenziale per il soggetto, in quanto costituito dal conflitto tra due modi dell'identità. Non meno essenziale, però, è la possibilità di non-coincidenza: anzi, a rigore, se per soggetto intendiamo un insieme di processi di soggettivazione, solo nella non-coincidenza restiamo fedeli alle nostre possibilità. Si noterà che stiamo usando un linguaggio heideggeriano: anche se Heidegger non parla mai o quasi mai di desiderio, la fedeltà alle proprie possibilità – che non sono mai semplicemente date, e a cui si può avere accesso solo tramite l'interpretazione – non è diversa dalla fedeltà al proprio desiderio, che Lacan presenta nel *Seminario VII* come l'unico precetto dell'etica psicoanalitica.

La tesi di Lacan *il desiderio viene dall'altro, il godimento viene dalla Cosa*, va dunque intesa come 'il desiderio desidera la non-coincidenza con stessi (cioè l'identità nel modo della non-coincidenza), il godimento desidera la coincidenza'. Dovremmo quindi evitare di porre l'accento sul limite, che impedisce al desiderio di collassare nel godimento. Una corrispondenza tra desiderio e limite, e tra godimento e illimitato, non è corretta, al di là delle connotazioni involontariamente moralistiche che finisce con l'assumere.

Il desiderio è 'eccessivo' quanto la *jouissance*, ma lo è in modo diverso: è volontà di oltrepassare i limiti, anche quel limite rappresentato dalla Cosa in quanto coincidenza. Questa è la verità a cui si giunge se si analizza il desiderio non immediatamente in rapporto alla legge, ma nel suo statuto logico.¹⁷

10. Una teoria dell'angoscia, da oggettuale a relazionale

Vale la pena di riflettere ancora un istante su questo punto, prima di tornare alla concezione generale dell'angoscia e alla peculiarità del perturbante. Sembra esserci una lacuna nelle differenti versioni del desiderio elaborate da Lacan: in nessuna di queste versioni – il desiderio di riconoscimento, l'inseguimento dell'oggetto nella sua fuga metonimica, il desiderio d'Altra Cosa – troviamo il desiderio di non-coincidenza. O quantomeno, non lo troviamo in maniera esplicita.

Né la nozione di *desiderio* né quella di identità vengono elaborate adeguatamente dal punto di vista logico: ne consegue, in maniera del tutto inaspettata e sconcertante, un offuscamento del concetto fondamentale della psicoanalisi, cioè il *soggetto diviso*. Nella rela-

¹⁷ In questa prospettiva, per un'etica della flessibilità o della non-coincidenza, non c'è bisogno di vietare gli 'eccessi' (nell'accezione più comune): ci sono esperienze che appariranno poco desiderabili in quanto ridurrebbero l'elasticità del soggetto, spegnerebbero la sua volontà di oltrepassamento. Non si tratta però di contrapporre desiderio e godimento, quanto piuttosto di annodarli (è la tesi di Massimo Recalcati).

zione di marca hegeliana su cui è imperniata la dialettica del riconoscimento, i soggetti sono interdipendenti ma restano indivisi; nella sudditanza agli oggetti parziali, troviamo un soggetto prevalentemente 'mereologico' – anche se sarebbe ingiusto attribuire alla psicoanalisi una concezione semplicemente mereologica di ciò che viene chiamato *parziale*. Sembra comunque di dover constatare un'oscillazione tra il desiderio, pensato in relazioni intersoggettive, e il desiderio, orientato all'oggetto. Faticiamo a ritrovare il soggetto diviso.

Ma questa sensazione di sconcerto non risulterà facilmente superabile? Non stiamo dimenticando le scissioni tra registri, essenziali nella teoria lacaniana? A ciò si lega anche la distinzione (scissione) tra desiderio e godimento. Abbiamo appena visto, però, che questa distinzione rischia di smarrire la sua forza, se viene riportata su un terreno principalmente etico, e condizionato dalla nozione di *limite*.

Non è facile – anche dal punto di vista psicologico – esprimere la propria insoddisfazione verso una teoria a cui ci si sente molto vicini, e di cui si condividono molte affermazioni fondamentali. Ma qualche motivo di insoddisfazione sembra davvero esserci. Cerchiamo allora di sintetizzare il nostro punto di vista, riproponendo alcune riserve sul *Seminario X*. Si potrebbe forse compendiare tutta la riflessione sinora svolta in due tesi:

(a) la prima è di carattere fenomenologico-descrittivo: *l'angoscia riguarda la perdita di barriere protettive*. Il soggetto si trova totalmente esposto alla Cosa. Bisogna tuttavia precisare che *das Ding* non è un ente intramondano (come direbbe Heidegger), e in questo senso l'esempio della mantide religiosa suscita delle riserve: nella Cosa il soggetto deve sentirsi implicato (Nathaniel è implicato nella Cosa paterna).

(b) La seconda tesi riguarda lo statuto logico-ontologico del soggetto e del desiderio. Tale statuto è conflittuale: *l'impulso a coincidere lotta contro quello a non-coincidere con se stessi*. Ma – lo ribadiamo un'ultima volta – non-coincidere con se stessi non è semplicemente modificare e sostituire alcune proprietà o alcune parti del proprio Sé (in tal caso, il soggetto resta indiviso); in senso eminente, la non-coincidenza è relazionale, cioè si esprime in un processo di identificazione. Assimilando *alter*, tuttavia, si rischia di diventarlo (identificazione confusiva). Occorre dunque che il soggetto abbia la forza di oltrepassare qualunque identificazione – occorre che la confusività sia desiderata solo come temporanea, e solo in rapporto all'oggetto amato (amore osmotico, estasi erotica).¹⁸ Imperdonabile è invece ogni identificazione confusiva con un modello, perché il soggetto vi perderebbe la sua forza oltrepassante, si conformerebbe a ciò che già esiste. Rinuncerebbe alle proprie possibilità per omaggiare, nella sua stessa forma di esistenza, un elemento della *Wirklichkeit*. Nella personalità creativa, l'assimilazione dei modelli, dei maestri, è sempre un esercizio della distanza: lo è fin dall'inizio, anche se la distanza emergerà vittoriosamente solo nel tempo.

La nostra concezione si è dunque precisata. E poiché abbiamo distinto tre tipi fondamentali di identificazione (con un modello, con un oggetto, con la Cosa), vale la pena di aggiungere che anche l'identificazione con la Cosa non può essere cercata incondizionatamente: può essere sperimentata, rasentata. L'arte autentica si avvicina alla Cosa; la vita autentica non può mirare a spazi completamente protetti.

Possiamo riproporre adesso una concezione dell'angoscia dal punto di vista logico-ontologico. *L'angoscia emerge quando manca la possibilità di non-coincidere, cioè la possibilità (la forza) di oltrepassamento: essenzialmente in rapporto a se stessi*. La mancanza della mancanza, indicata da Lacan, andrebbe intesa come mancanza della non-coincidenza.

¹⁸ Beninteso, il desiderio non implica la possibilità di attuazione.

Immobilizzato, incapsulato in se stesso (vedremo tra poco di aggiungere altre caratteristiche descrittive): il soggetto si trova totalmente in balia dell'Altro, che si manifesta come potenza a lui impotente. Perciò la presenza dell'altro cresce smisuratamente: il soggetto è circondato, assediato. L'effetto di paralisi si riscontra anche nella paura, nel sentimento di terrore: ma in tal caso a produrla è qualcosa che appartiene alla realtà effettuale (e può trattarsi di un ente intramondano). Nell'angoscia, invece, la paralisi può essere causata da un non-ente, da un vuoto.

Non il vuoto in cui si è spinti da una vertigine, ma, per riprendere la metafora di Lacan, il vuoto di una finestra il cui interno era occupato da un quadro, che adesso è svanito.¹⁹ Lo spazio incorniciato era la realtà effettuale, il quadro era la barriera di protezione, troppo fragile per impedire una di queste due eventualità: l'infiltrazione o l'irruzione di *das Ding*, ad esempio i flussi di sangue che il piccolo Danny vede arrivare come le onde di un torrente in piena nei corridoi dell'Overlook Hotel (in *Shining* di Kubrick); ma questo sembra appartenere alla dimensione del terrore; oppure il vuoto che non cessa di fluire nello spazio incorniciato. Da quella soglia non irrompe *niente* – niente di effettuale. Il soggetto continua a fissare una finestra vuota, i cui margini, la cui intelaiatura, è un resto che indica una relazione collassata: quella relazione di non-coincidenza, da cui il soggetto è stato come espulso. A essere stato svuotato non è il mondo esterno, ma il soggetto stesso. Donde un effetto di *bêtise* nell'angoscia: il soggetto si sente istupidito, la sua mente è immobile.

11. La pelle aporetica

Il quadro piazzato nel telaio di una finestra svolge, secondo Lacan, fondamentalmente una funzione di copertura: permette di non vedere ciò che si vedrebbe dalla finestra. Poco importa, dunque, ciò che vi è dipinto. Sembrano importanti, invece, i modi in cui esso fallisce nella sua funzione di schermo: ne abbiamo già distinti due, ma probabilmente ve ne sono altri. Esaminandoli con attenzione potremmo distinguere differenti versioni o forme di angoscia, e forse mettere a fuoco la peculiarità del perturbante.

Può accadere che il quadro venga perforato, bucato, ecc.: tutta una serie di eventi traumatici, in cui prevale la disgregazione. Ritorno del corpo in frammenti. Oppure il quadro si dissolve, e resta la presenza del vuoto. Oppure – e questa possibilità sembra la più pertinente per il racconto di Hoffmann – il quadro retrocede fino allo specchio, e mostra l'immagine narcisista da cui il soggetto dipende. Angosciosa è la possibilità che il riflesso diventi autonomo, che la direzione dello sguardo venga invertita, che sia esso a guardarmi. In Hoffmann, tuttavia, lo sguardo di Olimpia – e che solo Nathaniel percepisce – rimane vincolato alla reciprocità. I due si guardano e si amano. Troviamo qui un perfetto esempio di quello che Lacan ha chiamato «un chiuso mondo a due». Questo mondo è troppo fragile per non venire spezzato.

Ciò accade nella maniera più atroce, nella scena in cui Nathaniel vede Spallanzani e Coppola che si contendono il corpo di Olimpia: «Infiammato, accecato dall'ira voleva strappare la sua amata ai due litiganti inferociti; ma nello stesso momento Coppola, gi-

¹⁹ «La metafora di cui mi sono servito, quella di un quadro che viene a piazzarsi nel telaio di una finestra. Tecnica assurda senza dubbio, se si tratta di vedere meglio quello che c'è sul quadro, ma non si tratta di questo. Quale che sia il fascino di ciò che è dipinto sulla tela, si tratta di non vedere ciò che si vede dalla finestra» (Lacan, *Seminario X* 80).

randosi con una forza da gigante, strappò la figura dalle mani del professore e gliela diede in testa con un colpo così terribile che quello ricadde all'indietro sul tavolo dove stavano le fiale, le storte, le serpentine, i cilindri di vetro. [...]. Allora Coppola si gettò la figura sopra le spalle e con una orribile risata stridente si precipitò giù per le scale sicché i piedi della figura che gli penzolava tristemente sulla schiena urtavano sugli scalini con un rumore di legno, facendoli rimbombare. Nathaniel era rimasto di pietra. Aveva visto anche troppo chiaramente: il viso di Olimpia, pallido come la cera, come la morte, non aveva più gli occhi, ma invece due occhiaie vuote e nere; – era una bambola inanimata» (Hoffmann 32). Ciò che conta maggiormente in questa scena – e comunque non meno importante delle orbite vuote di Olimpia – è Coppola che se ne va trascinando la bambola sulle spalle. L'Altro se se va, portando sulle spalle, come un trofeo, la mia immagine narcisista, il 'doppio' che mi aveva protetto e che avrebbe potuto ancora proteggermi. La mia immagine non mi appartiene: non abbastanza. È come se fosse rimasta incollata all'altro, a cui aderisce nel suo movimento di separazione (di lacerazione, dovremmo dire). E quando l'altro se ne va con la mia immagine, si apre questo scenario: io resto senza pelle – non necessariamente senza forma. Questa è una delle versioni dell'angoscia; la sensazione di essere come incellofanato – avvolto da un'altra pelle, mortifera, senza pori, che è subentrata a quella tramite cui il mio corpo respirava. Una pelle *a-poretica*.

La perdita del doppio produce in Nathaniel un effetto più catastrofico, perché Olimpia non gli viene semplicemente rapita: alla bambola vengono strappati gli occhi («Allora Nathaniel vide che due occhi insanguinati erano sul pavimento e lo fissavano»), Spallanzani li raccoglie e glieli getta addosso colpendolo in mezzo al petto: «Allora la follia lo afferrò con i suoi artigli incandescenti» (Hoffmann 32).

Nella vita quotidiana, l'angoscia non conduce alla follia, bensì alla paralisi. Non all'immobilità dell'individuo terrorizzato da qualcosa che potrebbe togliergli la vita, sbranarlo, inghiottirlo, ecc., bensì all'immobilità solitaria. Certamente, anche la solitudine è una relazione: e, in questo senso, l'altro è iper-presente (manca la sua mancanza). Ma questo effetto di pienezza deriva dalla peggiore delle perdite – assai più grave che non la separazione dalla madre o da un oggetto parziale. Ciò che manca più di tutto, ciò che il soggetto ha perduto, è la possibilità di non-coincidenza.

Il soggetto è come inchiodato a se stesso, incellofanato, affacciato alla finestra del niente. Paralizzato dall'impossibilità di svincolarsi da relazioni adesive di dipendenza. Separato (o staccato) rispetto a ciò, da cui gli è impossibile separarsi. Esiste una via di salvezza dall'angoscia?

12. L'angoscia in Heidegger e Lacan

Questa via può consistere unicamente nella possibilità di ritrovare la non-coincidenza. Di non essere più schiacciato dall'impossibile, dunque nel ritrovare se stesso come possibilità: e ciò avviene proprio nell'ambito dell'angoscia. 'Fatelo respirare, dategli delle possibilità', questa la terapia suggerita da Kierkegaard. Che l'angoscia, nei suoi effetti devastanti, sia superabile unicamente con una modifica della sua forma (o del suo modo), è Heidegger a indicarlo.

Per Heidegger e per Lacan l'angoscia è legata allo sprofondare – di che cosa? Della realtà strutturata dal Simbolico, del mondo in cui siamo gettati: ma essi descrivono questo movimento, per così dire, in due direzioni opposte, e comunque divergenti. Per Lacan, l'angoscia viene causata dallo sprofondare della realtà nel reale, dall'irruzione del reale. Per Heidegger, dallo sprofondare dell'effettualità e dall'emergere del possibile.

Limitiamoci a ricordare i punti più salienti della concezione esposta nel paragrafo 40 di *Essere e tempo*:

(a) «Nell'angoscia ci si sente 'spaesati' [In der Angst ist einem 'unheimlich']». L'essere «assume il 'modo' esistenziale del non-sentirsi-a-casa-propria [des *Un-zuhause*]]» (230).

(b) La minaccia che si percepisce nell'angoscia non proviene mai da un ente intramondano (diversamente da quanto accade nella paura). Nell'angoscia l'ente intramondano diventa «irrilevante»: la totalità costituita dagli utilizzabili e dalle semplici-presenze perde ogni importanza: «Sprofonda in se stessa [Sie sinkt in sich zusammen]» (227).

(c) Il minaccioso non è in nessun luogo: «esso è così vicino che ci opprime e ci mozza il fiato, ma non è in nessun luogo» (228). Nell'angoscia si rivela il nulla – non un nulla totale, bensì il nulla di utilizzabilità nel mondo. Dunque, «ciò davanti a cui l'angoscia è tale, è l'essere-nel-mondo stesso» (228-229).

(d) L'angoscia apre – e il titolo del paragrafo infatti suona così: «La situazione emotiva fondamentale dell'angoscia come apertura eminente dell'Esserci» (225). Poiché nell'angoscia l'ente intramondano sprofonda (*versinkt*), l'Esserci rinuncia a comprendersi deiettivamente a partire dalla stato interpretativo pubblico. Viene riportato alle proprie possibilità: «L'angoscia isola l'Esserci nel suo essere-nel-mondo più proprio, il quale, in quanto comprendente, si proietta essenzialmente in possibilità» (229). Così l'Esserci viene esaltato nel suo statuto ontologico-modale.

(e) «L'angoscia isola e apre l'Esserci come *solus ipse* [Die Angst vereinzelt und erschliesst so das Dasein als *solus ipse*]]» (228). Ma in questa condizione di solitudine, che peraltro è rara, l'Esserci non è incapsulato in se stesso, e meno che mai è in balia dell'Altro. Il che non significa che esso sia «un soggetto-cosa isolato nell'innocua vacuità di una presenza senza mondo» (230), bensì che l'Esserci non è più deiettivamente immedesimato: non è più assorbito nella realtà effettuale, non si trova più nella familiarità dei rapporti in cui dominava il Si.

Così, grazie all'angoscia il soggetto scopre (riscopre) il suo poter-essere, la sua possibilità più alta, quella di non-coincidere: né con realtà né con il reale.

La concezione di Heidegger e quella di Lacan sembrano avere poco in comune, tranne (come si è già detto) il punto di partenza, rispetto a cui divergono: per il *Seminario X*, la realtà si disfa nel reale; per *Essere e tempo* la realtà sprofonda in un dimensione di insignificatività che però fa emergere la costituzione del soggetto, in quanto interprete delle proprie possibilità. Ma, si potrebbe chiedere, c'è ancora qualcosa di angoscioso nell'angoscia di Heidegger? La versione esistenziale, potremmo chiamarla così, non è incommensurabile con la versione clinica? L'ontologizzazione dell'angoscia non fa dileguare eccessivamente la sua concretezza psichica? Chiarire il rapporto tra queste concezioni, spesso confrontate in modo affrettato e impreciso, è inevitabilmente uno dei nostri obiettivi.

Riconsideriamo l'analisi di Heidegger. Lo spalancarsi dell'angoscia non implica alcuna euforia: al contrario, l'Esserci ha perduto i legami con la quotidianità, le abitudini del senso, le direzioni del prendersi cura e dell'aver cura (degli altri e delle cose, secondo la distinzione heideggeriana). Sono scomparse le barriere domestiche: nell'angoscia ci si sente minacciati. E benché il minaccioso non sia intramondano – o proprio per questo motivo –, «esso è così vicino che ci opprime e ci mozza il fiato» (228). Sembra che questo sia necessariamente l'effetto iniziale, e non si può escludere che sia l'effetto permanente: l'incontro con le proprie possibilità conduce alla sospensione di ogni euforia narcisista. Essere all'altezza delle proprie possibilità – questo desiderio non ci conduce forse di

fronte all'impossibile? Alle possibilità perdute, non recuperabili, non più realizzabili? E lo sguardo più minaccioso e insopportabile non potrebbe essere quello delle possibilità non realizzate, che ci guardano?

Il soggetto rischia di venire paralizzato: l'angoscia è apertura, e l'apertura è il contrario della chiusura. Che cosa accade però se ciò che si spalanca davanti a noi rimane *rigidamente aperto*? Immortale, per noi mortali. Non realizzabile. Allora nel soggetto può scatenarsi l'impulso a chiudere l'aperto – il rigidamente aperto: fino a gettarsi ai piedi della Cosa, per eliminare una distanza intollerabile, una non-coincidenza intollerabile. Il soggetto agisce come un tappo per quel buco che è *das Ding*, e che tornerà a bucarlo.

Dunque l'esperienza dell'angoscia è conflittuale: solamente nel conflitto – nella forza di riaccendere il conflitto – va individuata la possibilità di un esito non devastante. In questo senso andrebbe pensata e accettata la finitudine (non semplicemente nell'essere mortali, e nell'esserne consapevoli, come vogliono le più stucchevoli interpretazioni di Heidegger). L'unico precetto di un'etica nietzscheano-heideggeriana consiste nel ricordarsi che la vita è possibilità di oltrepassamento.

13. Le scissioni con cui viviamo

Le concezioni dell'angoscia in Heidegger e in Lacan possono integrarsi, e comunque illuminarsi reciprocamente? Sembra di sì. Il filo conduttore delle nostre riflessioni è comunque rappresentato dalle relazioni (di coincidenza e non), dunque dallo statuto relazionale del soggetto: una prospettiva che viene almeno in parte celata se si privilegia il rapporto con l'oggetto dell'angoscia, la sua determinatezza o indeterminatezza, ecc. Inoltre, l'angoscia si è manifestata in una pluralità di versioni, forse non riducibile.

Tra le situazioni (o rappresentazioni) paradigmatiche, non ci è sembrato di poter privilegiare quella della mantide religiosa. Piuttosto, il cedimento del quadro collocato nel telaio della finestra: ma, anche in questo caso, si dovrebbero riconoscere differenti possibilità, che vanno dall'irruzione, più o meno violenta, di qualcosa che il quadro nascondeva, fino allo sguardo che rimane fissato, come in uno stato di ipnosi, alla finestra vuota. E poi vi è lo sprofondare della realtà effettuale, e l'emergere delle possibilità. Se queste sono forme dell'angoscia (ma una di esse non appare più distinguibile dal terrore puro), come individuare la peculiarità del perturbante?

Nell'intreccio tra angoscia clinica (cioè clinicamente descritta) e angoscia esistenziale (in un'accezione heideggeriana), si fa strada quest'ipotesi: il quadro alla finestra sono io, e l'Io (*moi*) è il pavimento che può cedere da un momento all'altro, facendomi sprofondare, o affondare in una viscosità che, senza inghiottirmi, rimane incollata ai miei piedi e mi incolla ad essi, mi costringe a sforzi sproporzionati per compiere ogni passo. Ma forse c'è qualcosa di peggio della possibilità di sprofondare, ed è quella di *non sprofondare*, di non ritrovarsi mai nell'instabilità di cui siamo fatti. Insomma di rimanere affezionati a una forma di vita che non conosce alcuna apertura, alcuna inquietudine.

Nel perturbante ritorna, riaffiora, la nostra fragilità – non quella ontica, ma quella ontologica. Ritorna l'oscura sensazione di un soggetto sospinto al di fuori di se stesso da forze che gli appartengono e nello stesso tempo non gli appartengono, familiari e non familiari. Perturbante è la congiunzione (scissionale) tra gli opposti. Senza dubbio, non ogni congiunzione scissionale è perturbante. Occorrono determinate condizioni. Nel perturbante riaffiora l'estraneità che noi stessi siamo, la divisione che ci costituisce: quell'estraneità arriva da fuori, sembra arrivare da fuori, ma il soggetto si sente implicato in essa. Le forme che essa assume nell'immaginario popolare sono tanto spettacolari

quanto ingenua: difficilmente, lo si è detto, il ritorno del superato (spettri, zombi, ecc.) raggiunge effetti estetici di grande valore; inoltre, non contribuisce all'arricchimento psichico. Solo nelle forme più sottili il perturbante ci riporta a un «territorio straniero interno» (Freud), e soprattutto a un'estraneità che non potrà mai essere portata interamente a trasparenza: le divisioni che ci fanno esistere come soggetti divisi. Le divisioni, non scelte da noi e tuttavia interpretabili, con cui viviamo. Dunque non aveva torto Freud quando aggiungeva la psicoanalisi, cioè la teoria del soggetto diviso, alla sfera dell'*unheimlich*.

14. Bibliografia

Bottioli, Giovanni. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.

---. "Narciso senza specchio. Un esercizio di tri-logica". *La psicoanalisi* 36 (2004). Stampa.

Freud, Sigmund. "Il delirio e i sogni nella *Gradiva* di W. Jensen". *Opere*. Vol. V. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Stampa.

---. "Il perturbante". *Opere*. Vol. IX. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. Stampa.

---. "Psicologia delle masse e analisi dell'Io". *Opere*. Vol. IX. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Stampa.

Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. A cura di Franco Volpi. Milano: Longanesi, 2005. Stampa.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. "L'uomo della sabbia". *Racconti notturni*. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.

Kofman, Sarah. "Le double e(s)t le diable". *Quatre romans analytiques*. Paris: Galilée, 1973. Stampa.

Lacan, Jacques. *Seminario VII. L'etica della psicoanalisi*. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.

---. *Seminario X. L'angoscia*. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.

Ovidio, *Metamorfosi*. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.

Recalcati, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Cortina, 2012. Stampa.

Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977. Stampa.