

Simone Zacchini

Apollineo, dionisiaco, perturbante. L'estetica di Nietzsche e il paradosso dell'automa

Abstract

This article aims to explore the meaning of the notion of the “uncanny” in Nietzsche’s Birth of tragedy. To read today this work is to encounter a text that has preserved intact the force of its philosophical message: man is such only in the alternance and coexistence of health and illness, Apollonian and Dionysian, art and life. The role of Socrates’ philosophy in Nietzsche’s The birth of tragedy, however, needs to be reconsidered. Socrates is also, according to this reading, an “uncanny” figure. This article is dedicated to an analysis of the aesthetical leitmotif of Nietzsche’s philosophy and a comparison between The birth of tragedy and Hoffmann’s Der Sandmann. Topics are the complex relationship between health and illness and the difference between humankind and mechanical robots or automata.

Keywords

Tragedy, Uncanny, Robot

Received: 23/06/2023

Approved: 28/10/2023

Editing by: Giulia Zerbinati

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
simone.zacchini@unisi.it (Università di Siena)

1. *Tambora*

Sumbawa, Indie orientali olandesi, oggi Indonesia, 1812. Un vulcano che forma la penisola di Sanggar, il Tambora, considerato estinto se non addirittura un “non vulcano”, sembra tornare in vita facendo sporadicamente uscire fumo e cenere (Oppenheimer 2003). Tre anni dopo, mercoledì 5 aprile 1815, una prima serie di eruzioni confermano a tutti i testimoni che il vulcano si è svegliato dalla sua lunga quiescenza. Alle ore 19 locali del 10 aprile 1815, come racconta nelle sue memorie il luogotenente britannico Sir Thomas Stamford Raffles (Raffles 1830: 249), inizia una delle più impressionanti e potenti eruzioni vulcaniche mai registrate dall’era glaciale: un edificio vulcanico che raggiungeva quota 4300 m viene ridotto alla metà, dopo tre ore di una colonna eruttiva che sale fino a 43 km di altezza e con esplosioni udite fino a 2000 km di distanza. Oltre alle vittime e alla devastazione locale, pressoché totale, questa eruzione avrà conseguenze imprevedibili anche a livello planetario.

La prima è quella sul clima mondiale, dagli Stati Uniti all’Europa intera (Wirakusumah, Rachmat 2017); la memoria collettiva ricorda il 1816 come *l’anno senza estate*. Persistenti nebbie secche, nevicate fino a giugno, gelate notturne per tutto luglio e agosto; spesse coltri di nuvole e tramonti dai colori quasi mistici, dovuti all’aerosol denso di zolfo, fanno dell’estate di quell’anno un caso unico nella storia climatica moderna. Ne resta memoria nei colori e nelle ombre dei cieli dipinti da William Turner e Caspar David Friedrich tra gli anni 1816 e 1818.

Questi eventi meteorologici ebbero poi devastanti conseguenze nella vita quotidiana dell’epoca. Quell’anno è anche ricordato come *l’anno della fame*: raccolti di frumento, mais e cereali furono quasi azzerati, con conseguente aumento dei prezzi e carenza alimentare. Il che comportò, inevitabilmente, anche una caduta a livello igienico e sanitario, scatenando una delle più importanti epidemie di tifo della modernità. Allo stesso evento si attribuisce anche, almeno in parte, la prima ondata di colera giunta in Europa e originatasi nel Bengala tra il 1816 e il 1817. L’Europa che era appena uscita dalle guerre napoleoniche si trova a vivere un anno difficile e cupo, per umore collettivo e tonalità climatica.

Nel maggio del 1816, una giovane donna inglese di diciannove anni, con un figlio da poco nato da una relazione clandestina, parte da Londra alla volta dell’Italia insieme ad alcuni amici. Giunta in Svizzera, la compagnia si ferma presso la località di riviera di Montalègre e affitta Villa Diodati. Tra il 16 e il 17 giugno, in una notte buia e fredda, e non solo come espediente letterario, questa donna scrive il primo abbozzo di

un'opera destinata a diventare immortale: *Frankenstein, o il moderno Prometeo*. Quell'estate così anomala, passata davanti al caminetto anziché a passeggiare, le cui neviccate estive impediranno alla compagnia (Lord Byron, che a sua volta scriverà il poema *Darkness*, Percy Bysshe Shelley, Claire Clairmont e quel Polidori che nella stessa notte darà al mondo letterario *Il vampiro*, capostipite del genere) di attraversare le Alpi e giungere in Italia, porta alcuni frutti inattesi, come un racconto nato quasi per gioco ma dai contenuti estremamente in sintonia con il clima plumbeo scatenato dal Tambora.

In quello stesso anno, a Berlino, un uomo instabile e nervoso, eccentrico e inquieto, un uomo indeciso ancora tra pittura, musica, letteratura e che ha fatto di tutto, dal giurista al recensore musicale, dal regista allo scenografo, pubblica una serie di "racconti notturni", *Nachtstücke*, tra i quali brilla per temi e modernità *Der Sandmann*. Dell'anomalia climatica resta traccia in numerosi passaggi dove il destino del protagonista Nathanael è spesso associato al cielo di quell'anno, dominato da "un'ombra di nuvole nere, impenetrabile ad ogni amico raggio di sole", o quando dice a se stesso che "un'oscura fatalità ha veramente teso un fosco velo di nubi sopra la mia testa" (Hoffmann 1969: 653 e 659).

Tra Mary Shelley e E.T.A. Hoffmann, tra il Tambora e Victor Frankenstein o il professor Spallanzani non c'è una relazione evidente, e forse neppure lontana. Ancora più distante se coinvolgiamo in questa discussione, come il titolo del presente articolo suggerisce, *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. Almeno in superficie. Forse, però, è possibile individuare una traccia, un filo da seguire e da dipanare al di là delle suggestioni climatiche o delle relazioni effettive. Proveremo a percorrerne un tratto.

2. *La fanciulla dagli occhi di smalto*

Coppelia, o la fanciulla dagli occhi di smalto (1870) è un balletto in tre atti su libretto tratto dal celebre racconto di Hoffmann *Der Sandmann* con musiche di Léo Delibes. È una delle prime rivisitazioni del capolavoro hoffmanniano, che ha avuto, nel tempo, riscritture sinfoniche, operistiche e infine cinematografiche. Questo racconto, tuttavia, non è uscito dalle pagine del narratore tedesco per ramificarsi soltanto in altri generi artistici. *L'orco Insabbia* (o *Mago Sabbiolino*) è anche al centro di due letture cruciali che hanno segnato il corso di molte interpretazioni successive: una psicologica e l'altra psicanalitica; si tratta di due fondamentali ricognizioni sul

significato recondito di questo enigmatico testo per opera di Ernst Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche* (1906), e di Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919). Entrambe mettono al centro la parola chiave che diverrà poi una categoria psicologica indipendente del pensiero, anzi, una vera e propria "categoria dello spirito occidentale" (Antonelli 2010: 154): *unheimlich*, che in questa sede lasceremo nella traduzione problematica ma di uso comune di *perturbante*.

È Freud a dirci, in apertura del suo contributo, che il perturbante è un concetto che appartiene all'ambito dell'estetica. Anche se marginale, almeno all'epoca, il perturbante si coniuga a tematiche esistenziali ed estetiche, o meglio, è espressione di fondamentali vissuti esistenziali compresi ed espressi in un quadro estetico. Così il perturbante, come ciò che non è familiare (*unheimlich*), come "ciò che è genericamente angoscioso" (Freud 1977: 81), diventa anche il lato oscuro della vita quotidiana, la sua cifra ambigua, la sua alterità notturna.

La sofisticata lettura freudiana del racconto hoffmanniano è, come noto, basata su un'interpretazione del Mago Sabbiolino e del suo motivo fondamentale: strappare "gli occhi ai bambini" (Freud 1977: 89). Si tratta di un passaggio simbolico centrale di tutta l'opera (anche se in un'importante nota Freud presenta un ampliamento fondamentale dei temi del suo intervento; cfr. su questo Bottiroli 2015: 207). Proprio dal tema degli occhi, infatti, la disamina si sposta verso percorsi strettamente psicanalitici all'interno dei quali la loro perdita sottolinea "una tremenda angoscia infantile [...] sostituito della paura dell'evirazione" (Freud 1977: 92). In ultima battuta, il perturbante è l'elemento angoscioso che torna dal rimosso, acquisendo così il carattere del familiare e non familiare allo stesso tempo. Si comprende, allora, "perché l'uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, l'*Unheimliche*" (Freud 1977: 102).

Con questa precisa posizione teoretica, Freud prende le distanze da Jentsch, che invece aveva legato il senso del perturbante all'incertezza intellettuale, in particolare al "dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un soggetto privo di vita non sia in qualche modo animato" (Jentsch 1983: 404). Jentsch ritiene non a caso Olimpia, il personaggio al centro del racconto di Hoffmann, una figura apparentemente viva e dotata di intelligenza mentre in realtà è un automa, un meccanismo che simula la vita e proprio per questo crea un effetto perturbante:

Uno dei mezzi artistici più sicuri per provocare facilmente con un racconto degli effetti *unheimlich* consiste nel lasciare il lettore nell'incertezza se la figura che ha davanti sia una persona o un automa e precisamente nel lasciarlo in uno stato in cui questa insicurezza non sia direttamente al centro della sua attenzione. (Jentsch 1983: 406)

Non è questa la sede per una discussione più approfondita dei due testi, che del resto vantano una lunga bibliografia di analisi e sviluppo di molte implicazioni (a partire dal fondamentale Berto 1999). Né, nel corso di questo scritto, si virerà per l'uno o l'altro dei due celebri interpreti del perturbante. Il discorso che verrà svolto è sostanzialmente differente, ma da entrambi verranno ripresi alcuni spunti importanti il cui debito va chiarito subito. Si è in parte d'accordo con Jentsch nel considerare Olimpia una figura centrale, il personaggio attorno al quale ruota tutto il senso profondo del perturbante. Ma, a differenza di Jentsch, ciò non tanto per un dubbio intellettuale, per un'alterazione della percezione, quanto perché, come sosteneva Freud, essa costituisce un sorprendente doppio simbolico, un sosia, uno sdoppiamento di cui quest'opera è ricca e piena (Freud 1977: 96). Freud è tutto rivolto nella sua analisi dei doppi verso la figura del padre, di volta in volta rintracciata in Coppelius, Spallanzani, Coppola. Nella presente lettura, invece, la coppia perturbante principale, che sarà messa al centro di queste analisi, è quella di Clara e Olimpia, in un senso che andrà indagato a fondo, uscendo per questo sia dai limiti letterari del racconto di Hoffmann, sia dagli studi classici sul perturbante. Qui ci verrà in soccorso *La nascita della tragedia*, come essenziale riferimento per una visione genealogica del perturbante stesso.

Clara raramente è stata messa al centro dell'analisi del racconto hoffmanniano (ma cfr. Kofman 1973 per un'analisi di Clara in chiave femminista, molto lontana dalle presenti riflessioni). Eppure, si tratta di una figura determinante nella sua semplicità e linearità. È il primo nome (e l'ultimo) che compare nel testo, evocata fin da subito nella prima lettera di Nathanael a Lothar. Viene descritta dal protagonista come "la mia dolce immagine angelica (*Engelsbild*)" (Hoffmann 1969: 653) ed è colei che, rispondendo a Nathanael dopo aver letto la lettera, esprime l'unico punto di vista razionale dell'intera opera. Clara rappresenta la vita razionale e l'esistenza tranquilla in un mare di personaggi inquieti e instabili, allucinati e misteriosi, spaventosi e spaventati. Clara è una donna con "un cervello lucido e bene equilibrato. Gli amanti delle ombre e delle nebbie non avevano fortuna con lei" (Hoffmann 1969: 667). Proprio per questo, nel quadro di un universo sfasato come quello descritto da Hoffmann, Clara diventa

nella sua linearità cartesiana qualcosa di anomalo, una luce accecante nella penombra e, come cercherò di dimostrare, il fulcro stesso del perturbante. Clara incarna quel pensiero binario e automatico che può benissimo essere immaginato anche come la vita spirituale che manca al suo doppio meccanico: Olimpia.

Un passaggio della lettera di Clara assume la valenza filosofica del senso complessivo del suo ruolo:

Perciò ti voglio dire senza reticenze che sono persuasa che tutte le cose orribili e paurose delle quali tu parli, sono avvenute solamente dentro di te, ma che il mondo esteriore, vero e reale (*wahre wirkliche Außenwelt*), vi abbia poca parte. (Hoffmann 1969: 661)

Questa interpretazione razionalista dell'angoscia di Nathanael, questa distinzione, che qui compare solo per bocca sua, tra un presunto mondo vero e uno allucinato è il cuore stesso di una declinazione del perturbante che non tocca semplicemente le turbe psicologiche dei personaggi, ma rappresenta anche, ontologicamente, una sorta di irruzione del *logos* in una scena mitica. Si tratta dello stesso effetto, per anticipare il tema centrale di questo articolo, dell'apparire del socratismo nel cuore stesso della tragedia attica nell'interpretazione che ne ha dato Nietzsche. Il perturbante, infatti, non va inteso solo in senso psicologista, come un'immagine inquietante in un mondo normalizzato da una visione razionale; come in questo caso, al contrario, può essere anche uno sguardo razionalista in un contesto alieno al *logos*, ovvero il socratismo che entra a turbare la dialettica tra apollineo e dionisiaco nel contesto del mito e del tragico. Clara ne incarna l'atteggiamento mentale e teoretico, così come Olimpia ne fornisce il doppio simbolico a livello somatico. Vediamo più da vicino questo passaggio.

Nella sua sicura distinzione tra realtà e immaginazione, tra naturalismo e idealismo, Clara spezza l'incanto allucinato e misterioso del mondo di Nathanael per riportarlo al disturbo psichico, che poi, così tradotto, diventa il cuore dell'interpretazione freudiana. Tuttavia, come scrive Nietzsche, "la nostra odierna venerazione del naturale e del reale" ci porta dritti "nel paese dei musei di figure di cera" (Nietzsche 1972: 53; sul tema cfr. anche Conte 2015 e Palma 2018). Freud, "figlio" di Clara, legge l'opera con i suoi occhi e vede in Nathanael solo il disturbo psichico. Noi, lettori di Nietzsche, entriamo nel racconto come spettatori della tragedia attica, vediamo la scena originaria di Nathanael e cogliamo l'alterità perturbante rappresentata dal socratismo e dal binomio Clara-Olimpia.

Clara, infatti, non è un personaggio singolo, ma sdoppiato. Sarebbe una semplice e petulante filosofa, una sorta di grillo parlante, se non avesse un doppio inquietante, un sosia che incarna la dimensione più spaesante del perturbante stesso, che è appunto, come correttamente ha visto Jentsch, la bambola Olimpia. Jentsch, tuttavia, pensando a Olimpia come individualità, ne ha colto solo la parzialità meccanica e ne ha fatto un semplice gioco di Spallanzani e Coppola. Il perturbante, invece, agisce nella duplicità. La bellezza immacolata di Clara, la sua limpida visione del mondo, la sua sicura distinzione tra realtà e immaginazione nulla sarebbero senza il suo paradossale “corpo meccanico”. I pensieri automatici e binari di Clara sono i pensieri che appartengono di diritto a Olimpia: due automi in uno, una mente e un corpo apparentemente distinti e lontani ma che funzionano all’unisono, per meccanismi dialettici e chiara, *clara (nomen omen)* razionalità. La loro fissità si riassume negli occhi, che tanta parte hanno nell’intera opera; quelli di Clara, innocenti, “chiari e sorridenti di bambina” (Hoffmann, 1969: 663) e quelli di Olimpia, a volte spenti, altre volte fiammeggianti. Entrambe, tuttavia, descritte come bellezze angeliche, eteree, impalpabili, prive di corpo vivente e pulsionale. E dove Olimpia rappresenta la fissità somatica, Clara incarna quel pensiero categoriale senza ombre che tiene lontana ogni forma di magia, illusione, fantasia, oscuro presentimento. Lo spirito illuminista di Clara accende dunque di luce il corpo di Olimpia per farne così la sua carne di legno, una dimensione che è *heimlich* e *unheimlich* nello stesso tempo.

Nel corso del racconto si accentua sempre di più la distanza tra Nathanael, fosco, trasognato, preda di oscure potenze ed esaltazione mistica (Hoffmann 1969: 667) e il socratismo della fidanzata che interpreta tutto questo non come influsso magico di qualcosa di potente che dall’esterno condiziona l’interiorità del giovane fidanzato, ma come una sua turba mentale. La possessione diabolica di un invasato seguace di Dioniso lascia dunque il posto alla malattia mentale. Fredda e lucida, la diagnosi di Clara è spietata: “Solo la tua fede crea la sua potenza (*Macht*)” (Hoffmann 1969: 667; sono molte le occorrenze nel testo tedesco di *Macht*, spesso preceduto dall’aggettivo *dunkle*, in un caso si legge *unheimliche Macht* e ogni volta a pronunciare la parola è sempre Clara). La distanza tra i due diverge sempre più e arriva al suo culmine quando Nathanael, che aveva trasformato in arte la sua tragica storia, non si sente compreso mentre le declama una sua allucinata e delirante creazione poetica; e nel momento in cui Clara lo invita a bruciare i suoi versi folli, lui le urla: “Maledetto automa senza vita!” (Hoffmann 1969: 670).

Da questo momento in poi l'automa del pensiero (Clara) viene sostituito dall'automa del corpo (Olimpia) che entra in scena prepotentemente. Ignorando tutti i segni dell'artificiale, Nathanael si innamora della bambola meccanica, la corteggia, la bacia fino a dimenticare tutto il mondo precedente, anche se, in realtà, sta continuando la sua storia d'amore con Clara attraverso il suo doppio. E mentre Spallanzani è trionfante per il successo del suo esperimento, Nathanael sprofonda nella passione più cieca che arriva anche questa volta al parossismo e al crollo psichico. La lite tra Spallanzani e Coppola per la paternità della bambola fa sì che il povero studente innamorato assista allo smembramento di Olimpia da parte dei due uomini, perdendo del tutto il lume della ragione nel momento in cui si rende conto del fantasma senza vita di cui si era innamorato; è lo stesso fantasma, Clara, che in precedenza non era riuscito a comprendere la sua creazione artistica. Il crollo è dunque totale.

La storia, "l'avventura dell'automa", come viene chiamata da Hoffmann, si diffuse in tutti gli ambienti vicini all'università e al professor Spallanzani, creando nelle persone "una sfiducia piena di ribrezzo contro le figure umane", tant'è che ogni spasimante, da quel momento in poi, chiederà una prova di "umanità", cioè un errore, una fallibilità, un'imperfezione alla propria amata, per esser infine sicuro che si tratti di un essere umano e non di uno artificiale (Hoffmann 1969: 681). La sottile ironia di questo passaggio copre il suo senso profondo: l'umano non è perfetto, la perfezione non appartiene al mondo dei vivi, il miraggio di una salute senza malattia o di una vita senza mistero trasforma l'uomo in una macchina senza spirito vitale.

La fine del racconto è ben nota nella sua tragicità e torna sullo sdoppiamento tra Clara e l'automa. Nel culmine di un'instabile e precaria ritrovata serenità, in cima a una torre, Nathanael rivede ancora le ombre del suo passato nelle sembianze del Mago Sabbiolino. Clara ancora una volta si sovrappone a Olimpia e in un allucinato gioco di rappresentazioni ("Gira, gira marionetta! – Girati bambola di legno!", Hoffmann 1969: 683) tenta di ucciderla, prima di porre fine alla sua stessa vita.

Il rapporto tra il socratismo di Clara e un concetto di perturbante così declinato ci permette un'analogia con la filosofia espressa da Nietzsche ne *La nascita della tragedia* e con la tesi della fine della tragedia per mano di Euripide. La scena che fa da teatro alla vicenda di Nathanael ha tutte le caratteristiche del tragico e la sua stessa persona riassume, mostrandone l'alternanza, il gioco e la lotta tra apollineo e dionisiaco. Perturbante, infatti, non significa "tragico". Non è Nathanael e tutto il suo oscuro mondo immaginativo e intuitivo a essere perturbante, ma l'ambigua luce portata

dal *logos* sulla scena e il sostanziale permanere del dubbio su ciò che è vivo e ciò che è artificiale. Detto in termini nietzschiani: tra ciò che ha un impulso vitale alla creazione e ciò che agisce meccanicamente; in fondo: tra arte e scienza. Pertanto, così come il *logos* socratico distrugge l'incanto mitico della tragedia, e con essa le forze creative dell'arte, allo stesso modo la limpida lucidità di Clara nega a Nathanael la sua vena creativa per riportarlo nella scena del quotidiano. Clara è la *sanità* opposta alla "vita ardente degli invasati da Dioniso" (Nietzsche 1972: 25). Nathanael è infatti un personaggio tragico perché già condannato, qualunque siano le sue scelte; potrebbe salvarsi solo accettandone una impossibile per lui: seguire i consigli razionali di Clara e vivere una vita borghese e quotidiana, quella stessa che Clara vivrà alla fine del racconto, dopo la morte dell'ex fidanzato.

Nel momento in cui Nathanael mostra tutta la sua tragica incompatibilità con il quotidiano, e muore come posseduto da un demone più grande di lui, disegna anche il dominio delle forze artistiche dell'uomo e l'accettazione di entrambe le componenti biologiche di apollineo e dionisiaco, che sono salute e malattia. La vita, in questi termini, è un teatro entro il quale l'uomo vive in perenne alternanza e lotta tra salute e malattia e giunge a gradi di conoscenza sempre più alti proprio in quanto la sofferenza è il motore di un processo e non uno stato immobile. E per questo può giungere alla creazione artistica e, secondo alcuni critici, sia a un'estetica fondata sul dionisiaco (Bataille 1970) che a un pensiero tragico che proprio nel dionisiaco fonda il *dir di sì alla vita* (Deleuze 2002). L'altro lato della vicenda, rappresentato appunto da Clara-Olimpia, è invece una scelta mediocre di esistenza, il cui ideale è una vita *perfetta e libera dal dolore*, ideale pagato con la rinuncia al riscatto estetico e all'arte, la sola "capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere" (Nietzsche 1972: 56). E in fondo all'unica risposta che possiamo dare al nichilismo (Heidegger 1994). Alla genealogia di questo concetto di perturbante, che fuoriesce dagli schemi usuali dell'interpretazione psicologica per entrare in quelli di un'estetica senza filtro psicanalitico, sarà dedicato il paragrafo successivo.

3. *Genealogia del perturbante: un parto maschile*

Il 1870 non è solo l'anno del balletto di Delibes. È anche l'anno in cui Nietzsche porta a conclusione la prima edizione de *La nascita della*

tragedia, consegnata poi all'editore alla fine dell'anno successivo (enorme la bibliografia di riferimento su quest'opera, impossibile da discutere in questo luogo; cfr. Ugolini 2007, Zittel 2014). Il collegamento, l'anello di congiunzione tra il perturbante di Hoffmann e le figure di apollineo e dionisiaco di Nietzsche è individuabile, come detto, nel simile ruolo svolto da Socrate e Clara all'interno delle rispettive opere.

Nathanael, lo si è visto, è un personaggio tragico, eternamente malato ma creatore, poeta, artista. Ricompone costantemente l'esistenza come forma d'arte nelle continue oscillazioni tra salute e malattia. Solo così può vivere la sua vita: esteticamente, e accettando la malattia e la disgregazione come forze vitali accanto alla salute che via via ricompone la sua esistenza tormentata. Le forze opposte di apollineo e dionisiaco trovano un equilibrio precario nel teatro di un'esistenza che ha la grandezza del mito e della lotta contro i demoni ed è sottoposta costantemente a un destino sovrastante. È in questo quadro estetico che comprendiamo la dimensione ontologica di Nathanael, che somma su di sé tutta la complessità dell'uomo-artista. Dentro la tragedia, de-individualizzati dal coro dei satiri e consolati dalle visioni apollinee (Nietzsche 1972: 58), smembrati dal dionisiaco e ricomposti nel sogno, riusciamo a sopportare il peso della verità del Satiro e "guardare in faccia gli orrori dell'esistenza" (Nietzsche 1972: 111). Questo mondo, Sigmund Freud non riesce a comprenderlo e anziché notare, seguendo Nietzsche, l'eccentricità di Euripide-Socrate nel contesto del mito, incarna il punto di vista di Clara che vede solo l'eccentricità come disturbo psichico nel mare piatto di un quotidiano razionale.

Il perturbante, dopo queste osservazioni, non può essere più letto semplicemente come l'ambiguo (Jentsch) o il rimosso (Freud). Piuttosto diventa l'idealizzazione dell'apollineo privato della sua base dionisiaca, del contatto con la *terra* e con le forze istintuali che questa fonda e determina. Da una parte l'astratta idealizzazione dell'apollineo diverrà quello che in Euripide sarà l'intreccio, il dialogo, il realismo e i *pensieri freddi* (Nietzsche 1972: 97); dall'altra la naturalizzazione del dionisiaco provocherà uno scollamento tra vita tragica ma creativa e vita ideale ma sterile. Il perturbante, in sintesi, all'interno di questo contesto estetico, ha come segno caratteristico la *sterilità*, cioè un elemento totalmente alieno alle forze ctonie del tragico, del mito e della creatività. E ciò che da un punto di vista estetico è la sterilità, da quello esistenziale si manifesta come il sogno di una vita caratterizzata dall'eterna salute e giovinezza. Vediamo in che senso.

Olimpia non si *ammala*, si rompe e va in frantumi, e dunque: o è perfettamente *sana*, o non esiste. Le categorie di salute e malattia con Olimpia non hanno senso alcuno, così come una vita dominata dal mistero e dalla creazione artistica non lo ha per Clara. Il perturbante trasforma la vita in artificio e la salute in eterno stato immutabile, che si pone alla base della *sterilità* estetica ed esistenziale.

Ci sono tre ordini entro i quali questo richiamo alla sterilità prende senso. I primi due sono piuttosto palesi: l'automa non può procreare, e dunque non è fonte di vita ma semmai di moltiplicazione meccanica infinita e sempre identica a se stessa; l'automa non *crea* ma replica all'infinito se stesso. Il secondo è che nell'arena del socratismo vige un pensiero che, come l'automa, funziona entro perimetri predefiniti, determinati dalla sintassi della logica, e dunque non ha la libertà (e la sofferenza) per la creazione artistica. L'automa *produce* ciò che è programmato a costruire, non è libero e dunque non ha la possibilità di essere artista (naturalmente devo sorvolare sul dibattito sulle ultime frontiere dell'artificiale, confronto per altro iniziato già nei primi anni Settanta con Mori 1970; cfr. Micheletti 2018). Il riscatto estetico della vita svanisce insieme alle nozioni stesse di vita, dolore, morte. Il tragico si risolve nell'intervento del *deus ex machina*, così come la "consolazione metafisica" scioglie il problema del senso del dolore (Nietzsche 1972: 117).

Ma c'è un terzo significato della sterilità del perturbante, che è la sua vera e propria matrice genetica: tutte le figure perturbanti, tutte le figure dell'ambiguità tra vita e non vita, ovvero tutti gli automi sono il risultato di un *parto maschile*. Il parto maschile è il nodo teoretico e sorgivo del perturbante stesso, del doppio artificiale dell'umano, del sembiante animato, dell'idealizzazione dell'esistenza, del miraggio di una vita senza sofferenza e dolore, dell'utopia di un'esistenza senza l'angoscia della morte.

L'immagine del parto maschile deve esser dunque messa al centro di queste analisi, come nucleo più originario e oscuro del perturbante, come un nocciolo buio al centro della luce accecante del *logos*. Apollineo e dionisiaco, oltre che rappresentare i termini di un riscatto estetico dell'esistenza, il cuore della metafisica della vita e le forze vitali della creazione artistica, esprimono anche la lotta e il contrasto fecondo tra maschile e femminile, tra salute e malattia, che porta l'uomo a essere figlio della terra e di un ciclo che entra nel tempo indeterminato delle nascite e delle morti. Il perturbante, invece, è un frutto artificiale nato dalla mente (e non dal corpo) di un uomo, di un maschio che ha l'illusione di procreare da solo: l'automa ha solo il padre. La Creatura narrata da Mary Shelley, ammasso organico di pezzi diversi di cadaveri, deve la sua vita al pensiero

e all'opera di uno scienziato, Frankenstein. Olimpia, di padri, ne ha due, Spallanzani e Coppola; la serie potrebbe allungarsi a tante altre figure meccaniche, figlie nostalgiche di soli uomini (non orfane di madre, ma partorite, create e messe al mondo dal solo elemento maschile) fino ad arrivare, passando per Pinocchio, a molti robot della moderna cinematografia. Il discorso si origina nel cuore dell'ellenismo:

Più volte anche i Greci hanno sognato una società in cui i maschi potessero riprodursi senza dover ricorrere alle donne. Dove i figli nascessero direttamente dai padri, per partenogenesi. (Bettini 2015: 96)

Socrate è il precursore di questi uomini partorienti, non a caso fare la levatrice di giovani maschi gravidi era la sua attività principale. Il perturbante nasce da questo parto innaturale e artificiale. Un parto che simula la vita attraverso un meccanismo con le parvenze di uomo. Il prezzo da pagare per l'eterna giovinezza, per un'immobile e indefinita salute è questo: perdere il contatto con le forze *sporche* della vita: la terra, il sangue, il dolore, la generazione (Loewenthal 2012).

Certamente Socrate non ha reso l'uomo una marionetta o una bambola meccanica, né ha costruito automi. Ha impostato, tuttavia, le coordinate teoretiche affinché questo accadesse o, come scrive Nietzsche, "è il prototipo e capostipite" dell'*uomo teoretico* (Nietzsche 1972: 119). Il socratismo, da questo punto di vista, va implementato nella storia del razionalismo moderno e coniugato a istanze filosofiche innervate poi da Cartesio. Il compimento del pensiero socratico va infatti colto alle porte della modernità. È Cartesio ad aver tratto tutte le conseguenze del socratismo, immaginando non solo un *cogito* completamente privo di corpo, ma anche un corpo che può essere un mero meccanismo in assenza del *cogito*. Mentre il *soma* senza *psyché* è un cadavere, come spiega Platone nel *Fedone*, in Cartesio il corpo senza *cogito* è un meccanismo, un sistema di funzionamento automatico di leve e tiranti che simulano il corpo umano pur non avendo la scintilla della vita. La nascita degli automi nella modernità, da Leonardo da Vinci in poi, ha il suo esordio filosofico qui, ma ha come sfondo storico e culturale l'impostazione socratica di una vita dominata dal razionalismo, una vita che ha rinunciato al tragico per un etereo apollineo senza arte.

L'automa è ampiamente riconosciuto come l'esempio più pertinente del perturbante. A parer mio, tuttavia, ci si è fermati alla superficie del problema, alla semplice ambiguità tra vita e non vita. L'automa simula la vita perché nato dalla "testa" di un uomo e non dal corpo di una donna,

perché rappresenta l'illusione di un'eterna salute e non la lotta tragica con il nostro essere mortali, perché incarna nella sua fissità uno stato ontologico senza invecchiamento, perché ha come essenza la sostituibilità di un danno senza dolore anziché la trasformazione di se stessi dall'esperienza del dolore. L'automa sembra incarnare il sogno di ogni uomo: non morire, non ammalarsi, non soffrire. Nietzsche, tuttavia, ci pone di fronte allo scacco di questa posizione: accettare l'automa come modello significa rinunciare alle forze creative dell'arte, significa prostrarre l'oggi nell'eterno e, in fondo, non vivere. Il recupero del tragico da parte di Nietzsche è sostanzialmente il recupero di una nozione di vita ed esistenza disposta a morire tragicamente pur di essere libera di creare, disposta a soffrire pur di crescere, disposta ad andare incontro alla morte pur di dare senso all'esistenza. In aggiunta, c'è un terribile paradosso che emerge dall'automa e su cui occorre ancora spendere due parole.

Il *paradosso dell'automa* si annuncia in un'osservazione sconcertante: l'automa ha *nostalgia della morte*. Si tratta di una visione che possiamo esprimere così: l'uomo, che muore, desidera vivere in eterno e partorisce un automa che, eterno, ha *nostalgia della morte*. Il fondo inquietante del perturbante non è solo l'ambiguità intellettuale se la figura di cera sia viva o morta, ma l'immagine estraniante di una vita senza fine e di un essere, l'automa, che rigetta in faccia all'uomo il suo sogno in quanto *desidera* diventare umano per poter morire. Sembra una legge dalla quale non si sfugge: proiettare il nostro ideale utopico di eternità e salute in un oggetto, ritenerlo vivo e poi immaginare che nei suoi più profondi pensieri ci sia il desiderio di morire. Forse qui si annida la parte più debole de *La nascita della tragedia*. Non è Wagner a far rinascere quel tragico individuato da Nietzsche alle origini della civiltà greca, ma l'exasperazione del socratismo portato alle sue estreme conseguenze, al limite oltre il quale più nessuna maschera può soccorrere l'umano. Non è azzerare il socratismo con un nuovo artista tragico che fa ripartire gli impulsi più vitali della civiltà, ma l'incontro con un nuovo Satiro al confine dell'operazione di Socrate ed Euripide, un Satiro la cui saggezza ci riporta a una verità intrascendibile: il confronto ineliminabile con la *morte*.

4. *La nostalgia della morte: gli occhiacci di legno di Pinocchio*

Se accettiamo la tesi, ampiamente condivisa, che "non esiste nulla di perturbante *in sé*", che "ciò che suscita orrore e angoscia in un determinato contesto può risultare privo di ogni potenzialità orrorifica in un contesto

diverso, fiabesco oppure comico” (Bottiroli 2015: 206), o, se vogliamo, che la mostruosità non è nelle singole figure ma nelle incongrue sintassi che la organizzano (Carotenuto 2002), allora non dovrebbe stupire l’identificazione tra *logos* e dimensione *unheimlich* all’interno di un contesto tragico e mitico come quello disegnato da Hoffmann. E proprio laddove “la letteratura è la messa in scena di possibilità esistenziali” (Bottiroli 2015: 211), è all’interno di un mondo letterario, come un cosmo a sé stante, che va colto il “normale” e l’angoscioso, il quotidiano e il perturbante, e non in relazione alla vita psichica del lettore, come sembra suggerire Freud. Per questo, seguire la vita dell’automa Olimpia e quella della saggia quotidianità di Clara è stato un unico passaggio: entrambe, a loro modo, non *sentono* la tragicità della vita e non hanno una relazione vivente con l’arte.

In Hoffmann tutte le figure hanno il senso del mistero: il padre non si sa cosa faccia con i suoi inquietanti esperimenti notturni, Coppelius è repellente come l’orco delle fiabe, Coppola e Spallanzani hanno l’ambiguo gusto di trasformare la realtà in qualcosa d’altro. Tutto il romanzo è pervaso da una normalità obliqua e sfasata rispetto al realismo lineare di Clara e alla fissa esistenza di Olimpia. Se vivessimo all’interno del romanzo, senza proiettare le nostre sicurezze razionali nella lettura dell’opera, ci accorgeremmo che l’unica posizione *anormale* di tutta la vicenda è quella di Clara. È lo stesso sforzo che ci chiede Nietzsche per comprendere la tragedia greca: rinunciare al socratismo come riferimento per noi ormai ovvio per immergerci in qualcosa che oggi non comprendiamo più, la lotta tra apollineo e dionisiaco.

Il paradosso dell’automa è dunque, allo stesso tempo, il paradosso del socratismo. Il sogno di una vita dove le Idee, l’ottimismo, la salute, l’ideale sono ciò che è più desiderabile per l’uomo. Ma allo stesso tempo, in quel mondo disegnato da Socrate, senza corpo vivente, carne, passioni e sensi, vivono solo automi che sognano di diventare umani per poter morire. Accade così al piccolo David, consegnato ai genitori dalla Cybertronics in *A.I. Artificial Intelligence* di Steven Spielberg del 2001; accade la stessa cosa ad Andrew, il robot positronico NDR-114 in *Bicentennial man* di Chris Columbus del 1999.

Accade, naturalmente, a Pinocchio: *Le avventure di Pinocchio*, l’opera immortale di Collodi, rappresenta un buon testo per dare un esempio di queste osservazioni. Ancora una volta la creazione artistica riesce a cogliere della vita ciò che resta nascosto alla razionalità. Una favola per bambini diventa l’esempio moderno di un ritorno al tragico. In quest’opera non è la vittoria di Socrate contro le forze irrazionali il cuore pulsante, ma

il ritorno dell'artificiale all'umano, alla sofferenza, al tragico. Il mistero di Pinocchio svela così fino in fondo il paradosso dell'automa e l'opera, nella sua direzione complessiva, non tenta di riportare il mito alla razionalità, ma evidenzia in tutta la sua obliqua luce il desiderio di essere umani e mortali: *la nostalgia della morte, l'essere-per-la-morte* come l'unica dimensione in cui la vita può prendere senso.

Appena Geppetto scolpisce gli occhi, di nuovo al centro di una vicenda narrativa fantastica, questi iniziano a diventare il perno inquietante della storia, una sorta di sipario che apre un nuovo mondo e trascina il povero falegname in un turbine di nodi incomprensibili: "Occhiacci di legno, perché mi guardate?" (Collodi 1995: 367) grida spaventato il povero vecchietto. Come ogni automa, Pinocchio nasce subito già completo. Non ha uno sviluppo, un'infanzia, una gestazione. Frutto di un parto maschile, come Atena dalla testa di Zeus, nasce già tutto pronto. Terminate le gambe, mossi i primi passi, il burattino infila la porta e inizia a correre per il paese (Collodi 1995: 369). La sua vita, in fondo, è semplice e felice: vuol solo mangiare e divertirsi, vagabondare e giocare. Ha, per di più, la felice condizione di non ammalarsi, di non ferirsi e di non morire. Nel momento in cui il fuoco gli brucia i piedi, non solo non sente dolore, ma possono essere sostituiti con piedi nuovi come se nulla fosse accaduto.

L'automa, pertanto, è questo: un essere immortale, sempre sano, naturalmente ottimista, che a volte sente dolore ma che mai arriva veramente a essere in pericolo. Certamente soffre la fame e il freddo ma *non invecchia*. Quando Pinocchio entra nella pancia del pescecane e ritrova Geppetto, per il povero falegname gli anni sono passati inesorabilmente e a stento viene riconosciuto. Pinocchio invece è tale e quale al primo giorno. Eppure, ecco il paradosso, Pinocchio vuol diventare un bambino, vorrebbe crescere e la fatina gli ricorda il prezzo da pagare per un essere artificiale: "I burattini non crescono mai" (Collodi 1995: 452). Il sogno dell'automa è dunque *invecchiare* ("Oh! Sono stufo di far sempre il burattino! [...] Sarebbe ora che diventassi anch'io un uomo"; Collodi 1995: 452) e inevitabilmente, poi, morire. Ci riesce quasi, una prima volta, per poi meritarselo alla fine del racconto, quando inizierà a lavorare, studiare e prendersi cura del povero genitore ammalato. Un giorno, infatti, si sveglia ragazzo e vede nello specchio non il solito pezzo di legno ma "l'immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa" (Collodi 1995: 525). È il premio per essere stato buono, spiega Geppetto, mentre entrambi rivolgono uno sguardo inquietante al *doppio* di Pinocchio-ragazzo, ovvero al burattino "appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia

ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo” (Collodi 1995: 526).

La presenza di questo *doppio* è significativa. Non è il burattino a trasformarsi ed evolversi in ragazzo, ma avviene una sostituzione vera e propria. Nel ragazzo, nella sua nuova dimensione umana e mortale non resta nulla dell'automa. L'automa, pertanto, è come se desiderasse dell'umano la sua totalità ontologica, il suo essere mortale. La vita, sembra suggerire, non sta nel perfetto socratismo di Clara e Olimpia, né nell'eterna giovinezza di Pinocchio, ma nell'invecchiare e morire, nel soffrire e gioire, nell'ammalarsi e guarire. E soprattutto sta nel *fare*, nel creare liberamente, nell'esprimere se stessi attraverso l'opera e, heideggerianamente, nel *prendersi cura di* (qui del vecchio padre e implicitamente di se stesso). Così come Olimpia canta e suona senz'anima, altrettanto Pinocchio-burattino non sa far nulla che non movimenti meccanici come saltare, correre e giocare. È il bambino divenuto ragazzo che intreccia canestri fino a tarda notte e vive della sua arte. E, con essa, si prepara a morire e a lasciare una traccia di sé.

Tornano in mente, per concludere, le parole di Andrew, l'automa del citato film *L'uomo bicentenario*, davanti al Congresso dal quale si aspetta la ratifica del suo nuovo *status* umano:

Come robot avrei potuto vivere per sempre, ma dico a tutti voi oggi, che preferisco morire come uomo, che vivere per tutta l'eternità come macchina... Per essere riconosciuto per chi sono e per ciò che sono. Niente di più, niente di meno. Non per la gloria, per l'approvazione, ma per la semplice verità di questo riconoscimento. È stato l'elemento propulsivo di tutta la mia esistenza e devo riuscire a ottenerlo, se voglio vivere o morire con dignità.

Una vita infinita, una salute eterna, un'immagine di giovinezza, uno stato esistenziale immutabile come le idee platoniche non fanno parte dell'umano. L'uomo, nonostante una cultura dell'immagine come quella attuale, deve tornare al tragico nietzscheano, alla dialettica sempre aperta tra salute e malattia, allo scontro produttivo tra apollineo e dionisiaco, all'arte come creazione, alla potenza (*Macht*) come vissuto ontologico e non come prestazione tecnica (*Kraft*). Tornare a Nietzsche, oggi, significa, in virtù della sua costante inattualità, attingere dalle forze ctonie del mito il nostro futuro di esseri mortali. Quelle stesse, telluriche, che il Tambora aveva liberato nei meandri più reconditi dell'uomo alle porte del Romanticismo. Privato simbolicamente della luce del sole, l'uomo sembra ripensare l'arte come forma di conoscenza ed espressione dell'Assoluto.

Sarà l'inizio di quella sorta di *Winterreise* schubertiana, romantica, che sfocerà poi nella *Nascita della tragedia* e infine nella figura del viandante.

Bibliografia

- Antonelli, E., *Considerazioni mimetiche su Il Perturbante (Das Unheimliche)*, "Enthymema", n. 2 (2010), pp. 154-70.
- Bataille, G., *Nietzsche, il culmine e il possibile*, Milano, Rizzoli, 1970.
- Berto, G., *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 1999.
- Bettini, M., *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna, il Mulino, 2015.
- Bottioli, G., *Il perturbante è l'identità divisa. Un'interpretazione di Der Sandmann*, "Enthymema", n. 12 (2015), pp. 205-29.
- Carotenuto, A., *Freud il perturbante*, Milano, Bompiani, 2002.
- Collodi, C., *Le avventure di Pinocchio*, in *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 361-526.
- Conte, P., *Sembra viva! Estetica del perturbante nell'arte contemporanea*, "Atque", n. 17 (2015), pp. 265-81.
- Deleuze, G., *Nietzsche e la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Freud, S., *Il perturbante*, in Id., *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9, pp. 81-118.
- Heidegger, M., *Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1994.
- Hoffmann, E.T.A., *L'orco Insabbia*, in *Racconti notturni*, a cura di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1969, pp. 5-36.
- Jentsch, E., *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in R. Cesarani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 399-410.
- Kofman, S., *Le double e(s)t le diable*, in Ead., *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1973, pp. 135-81.
- Loewenthal, E., *Vita*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Micheletti, S., *Hybrids of the romantic: Frankenstein, Olimpia, and artificial life*, "Berichte zur Wissenschaftsgeschichte/History of science and humanities", n. 41/2 (2018), pp. 146-55.
- Mori, M., *Bukimi no tami*, "Energy", n. 7/4 (1970), pp. 33-5, Engl. transl. *The uncanny valley*, "IEEE robotics and automation magazine", n. 19/2 (2012), pp. 98-100.
- Nietzsche, F., *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano, Adelphi, 1972, vol. 3, tomo 1, pp. 1-163.
- Oppenheimer, C., *Climatic, environmental, and human consequences of the largest known historic eruption: Tambora volcano (Indonesia) 1815*, "Progress in physical geography", n. 27/2 (2003), pp. 230-59.

Palma, P., *L'intermedialità al servizio della paura: Figures de cire, 1905-1934*, in M. Cristini, N. Pasqualicchio (a cura di), *La scena del perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo*, Verona, Scripta, 2018, pp. 113-31.

Raffle, S., *Memoir of the life and public services of Sir Thomas Stamford Raffles: particularly in the government of Java, 1811-1816, and of Bencoolen and its dependencies, 1817-1824: with details of the commerce and resources of the Eastern archipelago, and selections from his correspondence*, London, J. Murray, 1830.

Ugolini, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Roma - Bari, Laterza, 2007.

Wirakusumah, A.D., Rachmat, H., *Impact of the 1815 Tambora eruption to global climate change*, "IOP conference series: earth and environmental science", n. 71 (2017), pp. 1-9.

Zittel, C., "Dem unheimlichen Bilde des Märchens gleich". Überlegungen zu einer poetologischen Schlüsselstelle in Nietzsches "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", "Orbis Litterarum", n. 69/1 (2014), pp. 57-78.