

ANALISI MORFOGENETICA: L'INCONSCIO METAMORFICO

Paolo Tirindelli

1. L'idea romantica: la “Naturphilosophie” e l'inconscio

Il concetto di inconscio era già in uso prima delle scoperte della psicoanalisi. Sul finire del XVIII secolo e agli inizi del XIX secolo si sviluppò un movimento che avrebbe avuto un'influenza enorme nel periodo successivo ma che fu tenuto al margine dell'evoluzione del pensiero di quel tempo, orientata prevalentemente nell'ordine del meccanicismo e della subentrante visione positivistica della scienza. Si tratta del movimento romantico. Il punto di partenza fu la filosofia di Schelling (1775-1854). I romantici credevano in un'unità ideale e indissolubile fra la natura e lo spirito. L'inconscio è propriamente la parte invisibile dell'uomo, ciò che lo lega alla natura, il suo centro che raccoglie anche la componente emotiva e gli affetti e lo mette in relazione con l'intero universo. L'inconscio rappresenta la sede centrale dell'individuo: il suo sé. Non è un elemento fermo e immobile ma bensì appare costituito da un continuo flusso di affetti, immagini, rappresentazioni che si succedono e che solo in parte possono rendersi coscienti. Una figura importante del movimento romantico fu sicuramente C.G. Carus (1789-1869) il quale utilizzava un metodo personale che chiamava “metodo genetico” che consisteva nel collegare un fenomeno primordiale con le metamorfosi derivanti da esso e di trovare le leggi che regolavano i loro rapporti. Un altro concetto fondamentale della filosofia romantica, infatti, era quello di fenomeni primordiali o *Urphanomene* e della serie di metamorfosi che da essi derivava. Von Schubert (1780-1860) fu un altro grande filosofo romantico. Egli concentrò la sua attenzione soprattutto sul linguaggio dell'inconscio. Affermò infatti che l'inconscio comunicava mediante immagini iconiche e analogie. Si serviva soprattutto dei sogni, delle visioni oniriche e degli stati di “trance” per comunicare con l'esterno. Fu il primo a concepire un simbolismo appartenente al sogno.

Schiller (1759-1805) in una sua famosa opera, inserisce l'etica nell'estetica:

la bellezza è il perfetto equilibrio fra sensibile e sovrasensibile. Il gioco assume un valore etico universale e ‘l’anima bella’ affida all’affetto la direzione della volontà.

Il movimento romantico e la “Naturphilosophie” ad esso correlata, nasce e si sviluppa proprio all’esordio dell’epoca industriale in cui la meccanizzazione e i successi nell’ambito della tecnologia evidenziano il potente sviluppo che ci sarebbe stato nel corso del XIX secolo. In sé, il pensiero romantico non escludeva l’ipotesi meccanicistica come forma causale dei fenomeni naturali; cionondimeno la sua fortuna fu oscurata dal pensiero positivista, che trattava il fenomeno come mero dato fattuale. In ogni caso, fu in grado di far sentire la sua influenza oltre ogni previsione – pensiamo, ad esempio, agli sviluppi della psicoanalisi sia freudiana che junghiana¹.

Una delle caratteristiche peculiari del pensiero romantico era la convinzione permanente dell’unità dei tre regni: minerale, vegetale, animale. Questo sostanzialmente ci fa capire quanto la filosofia romantica fosse una filosofia che si basava sull’osservazione naturalistica dei fenomeni. Tuttavia è proprio sul finire del XVIII secolo che la figura dello scienziato naturalista veniva contestata e con essa il concetto di storia naturale. Infatti la scienza ufficiale metteva in discussione la possibilità di mantenere uniti i tre regni in quanto il regno minerale è un regno inanimato e doveva essere considerato a sé stante; infatti, viene disposta una disciplina specifica, la chimica, destinata ad occuparsene. Inoltre, l’evolversi dell’opera di classificazione degli altri due regni, grazie anche all’opera di Linneo, vedrà nascere un’altra scienza: la biologia. In questa divisione si rinviene il superamento di una visione globale dei fenomeni, così come la concepivano i naturalisti nei loro gabinetti di storia naturale, privilegiando, al contrario, la specializzazione. Si tratta di un passo importante: la scienza ufficiale rinuncia al mito e si storicizza nella convulsa epoca industriale e il suo rapporto con la filosofia si assottiglia sempre di più segnando la nascita dell’era moderna. Il romanticismo considererà come irrinunciabile mantenere una visione unificata dei tre regni e l’energia che li percorre in un legame indissolubile con l’universo. In questo senso è importante considerare anche il concetto di ‘infinito’ come costitutivo dello spirito romantico.

¹ Si intende sottolineare il fatto che l’idea romantica di inconscio ha preceduto l’elaborazione psicoanalitica del medesimo concetto, senza che ciò implichi il fatto che si possa dedurre l’origine della psicoanalisi dal movimento romantico in sé.

Vale la pena di ricordare l'importanza di un altro Autore che, dopo un iniziale contatto con la filosofia romantica, se ne distaccherà successivamente, in quanto giudicata troppo vaga e imprecisa. Si tratta del filosofo Herbart (1776-1841) la cui importanza è legata al concetto di "spazio intellegibile", inteso come "forma di ordine" nel quale è distribuito un insieme di punti come insieme di relazioni fra gli elementi "reali".

2. Goethe e l'analisi morfologica

"Qualunque enigma scientifico può essere reso comprensibile eticamente". Questa frase evidenzia la distanza di Goethe (1749-1832) da qualsiasi visione riduzionista e meccanicista. La natura, che si esprime come forza e movimento insito nella materia, è una totalità dinamica che pur rinnovandosi conserva la sua unità; si coglie in un processo infinito di trasformazioni correlate che si manifestano nella forma delle cose e degli eventi. Per tale motivo diventa importante uno *studio morfologico*. La morfologia di un evento è l'unica soluzione in grado di cogliere, tramite uno studio dettagliato, le trasformazioni a cui è soggetta una forma cogliendo le invarianti e le trasformazioni che la legano alla matrice naturale. Il fenomeno necessita di essere spiegato nelle sue cause finali come elemento in sé, unico nella sua determinazione, esperienza e rappresentazione per il soggetto che lo percepisce. Occorre cogliere tramite le invarianti morfologiche la derivazione del fenomeno dall'intera unità a cui appartiene e che appare iscritta nella memoria delle sue trasformazioni formali. La coscienza dell'oggetto diviene coscienza dell'infinito a cui appartiene cioè dell'universo. Di conseguenza, la materia viene concepita come un flusso dinamico inarrestabile e creativo che evolve continuamente. Nasce così l'analisi morfologica che trova nell'opera "La metamorfosi delle piante" (1790) la sua formulazione secondo Goethe. Egli ritiene che per riuscire a cogliere correttamente l'aspetto morfologico sia necessaria una formazione che abitui a cogliere intuitivamente, più che con i sensi, la continuità soggiacente alla evoluzione di una forma. Sulla base di questa filosofia: la "meraviglia" diviene forma, come qualcosa di indescrivibile sentito interiormente, che reinserisce la forma nel movimento metamorfico. Immaginare tutte le concatenazioni possibili dello sviluppo della pianta fin dalle sue origini porta Goethe a fantasticare sull'esistenza di un archetipo: l'"Urpflanze" ovvero la pianta originaria da cui sarebbero

derivate tutte le varietà morfologiche botaniche esistenti. Qui è importante soprattutto cogliere l'aspetto metodologico utilizzato da Goethe. L'Urpflanze esiste innanzitutto nella fantasia di Goethe che la colloca per noi in uno spazio intermedio tra fantasia e realtà. L'Urpflanze individua uno spazio intermedio che stabilisce lo statuto dei fenomeni originari e la loro trasformazione evolutiva, per cui non è tanto importante chiedersi se l'Urpflanze esiste o no, quanto percepire intuitivamente lo spazio cui appartiene. Questo spazio individua le trasformazioni e le invarianti della materia vivente. Rendere visibile l'intelligibile, da un punto di vista fenomenologico, significa mostrare come un'esperienza sensibile è un dato atomico non visibile esteriormente (e quindi non individuabile nell'accezione meccanicistica) e i nessi di esperienza sensibile devono essere ordinati in una serie significativa tale da strutturare un'immagine. L'elemento base da cui Goethe inizia la sua analisi delle piante è la foglia, dalla quale per metamorfosi si produrrebbero per successivi dislocamenti della forma, con continuità, gli altri elementi strutturali della pianta (petali, corolla, fiore, stami ecc.). Nella foglia Goethe scopre un alternarsi ritmico di dilatazione e contrazione che, attraverso gli stessi organi, origina la diversità della forma della pianta. È il fenomeno della *polarità* cioè dell'identità strutturale di fenomeni qualitativamente diversi. Occorre sottolineare che il pensiero romantico comprende in sé l'ipotesi dell'esistenza di *polarizzazioni* nella materia vivente. Tramite lo "Steigerung" (ascesa graduale) è possibile definire metodologicamente la composizione armonica di più organismi in un organismo nuovo tendenzialmente superiore. L'opera di Goethe rappresenta quasi un manifesto oltre la visione meccanicista che astrae la parte dall'intero cui appartiene e fissa la forma: rimane esclusa la possibilità di comprendere la dinamica della metamorfosi e in definitiva non si coglie il legame del fenomeno con la vita.

Riferendosi alle piante Goethe osserva: "...questi organi, i quali si modificano da un'estrema uguaglianza fino alla massima disuguaglianza, presentano internamente una virtuale identità" (1790). In un altro suo passo Egli afferma: "Il fenomeno della struttura più semplice, che sembra una pura aggregazione di parti, spesso si può spiegare tanto con la teoria dell'evoluzione, quanto con quella dell'epigenesi". Vale la pena di sottolineare come venga individuata una linea di fondo che lega fenomeni relativi all'identità e fenomeni relativi all'epigenesi. Ritourneremo su questo punto. Ciò che a mio avviso è importante sottolineare, per quel che riguarda quello che possiamo trarre come ipotesi attuali dal pensiero di

Goethe, sono soprattutto due elementi che emergono dall'analisi morfologica: a) l'idea di una continuità soggiacente allo sviluppo della forma intesa come fenomeno; b) l'area di illusione e di gioco che si offre all'intuizione sensibile e che potremmo mettere in relazione con l'“area transizionale” nel senso di Winnicott.

Traendo spunto dall'opera di Goethe: “La metamorfosi delle piante” pubblicato nel 1790 e che provocò a quel tempo non poche reazioni fra gli scienziati, potremmo supporre che esista una entità che potremmo chiamare “Inconscio metamorfico” (questa denominazione non andrebbe intesa come definizione ma come un tentativo di approssimazione) che si pone come intermediazione continuativa dell'essere con la natura, evidenziabile come flusso energetico continuativo e trasformativo in cui ogni forma si crea, emerge dalla natura, persiste in forma più o meno stabile e infine vi ritorna per distruzione, in un ciclo costante e ripetitivo. La consapevolezza di questa riconduzione del fenomeno alla sua matrice originaria e che ne costituisce l'intelligibilità è consapevolezza dell'infinità del cosmo e della natura e si esprime nei processi trasformativi delle forme, facenti parte di uno spazio intermedio, illusorio e tuttavia intuibile. Per tale motivo lo studio morfologico ci consente di acquisire quella rinnovata coscienza dei fenomeni. Si osserverà quanto questa posizione sia vicina alla dimensione dell'arte: il linguaggio è analogico, iconico, simbolico; ‘mostrativo’ più che ‘di-mostrativo’ e prescinde da ogni interpretazione causale dei fenomeni. Nulla ci impedisce di prendere in considerazione entrambe le posizioni secondo un certo ordine.

Riassumendo, si può dire che il concetto di inconscio nasce all'inizio del pensiero romantico. La psicoanalisi se ne approprierà in un momento successivo ma con sfumature diverse: Freud, dopo una prima fase di osservazione che si evidenziava nella “cura con le parole” o “*chimney sweeping*” come definiva la paziente Bertha Pappenheim la catarsi analitica, si rese ben presto conto della potenza dell'inconscio come possibilità di evoluzione dell'individualità del paziente nevrotico e concepì l'inconscio dinamico: una struttura fondata sul potere della rimozione e del conflitto intrapsichico. C.G. Jung ipotizzò l'esistenza di un inconscio collettivo. Sandor Ferenczi fu forse l'unico che mantenne una concezione più vicina all'idea naturalistica e che si manifestò in una concezione morfologica e trasformativa dell'inconscio nei soggetti traumatizzati.

3. Un esempio di analisi metamorfica: il racconto di E.T.A. Hoffman “L’uomo della sabbia”

Il presente contributo vorrebbe essere un tentativo di applicare l’analisi morfologica al contenuto di un famoso racconto di Hoffman². Il medesimo racconto è alla base dello scritto di Freud: “Il perturbante” (1919). Ovviamente questo contributo si presenta diverso dall’interpretazione freudiana, ed anzi potrebbe essere considerato come un altro punto di vista sul racconto che può essere più o meno accettato o respinto.

Osserviamo innanzitutto che nella novella sono descritti alcuni elementi in polarizzazione reciproca³. Iniziando dal protagonista Nathaniel ancora bambino: “Il Sandman restò per me un agghiacciante fantasma. [...] Il Sandman mi aveva portato sul sentiero del meraviglioso, dell’avventuroso, che così facilmente si anida nell’animo infantile...”. Più avanti, l’io narrante si rivolge al lettore quasi sdoppiandosi dapprima nella figura dell’amico Lothar, a cui Nathaniel scrive una lettera, e poi nello stesso Nathaniel che si rivolge in tale modo all’amico, dopo che aveva solo intravista l’algida e imperscrutabile figura di Olimpia, figlia del professore di fisica Spalanzani, che per oscuri motivi teneva segregata: “Cosa vi succede esimio?... E tu avresti voluto esprimere la tua visione interiore in tutti i suoi colori accesi, le sue ombre e le sue luci, e ti affannavi a trovare le parole anche solo per cominciare. [...] Ma se, come un ardito pittore, avessi tracciato con pochi segni azzardati il contorno della tua (*stessa*) immagine, senza fatica avresti raggiunto con ardore crescente i colori, il vivace intreccio delle forme avrebbe trascinato con sé gli amici ed essi si sarebbero visti, come te, al centro del quadro scaturito dal tuo animo!” (*corsivo nostro*). Nathaniel dunque intuisce la presenza dell’“ultramondo” anche se lo colloca in una pacifica fantasia infantile non immaginando la sua esistenza tra i regni della vita e della morte.

² Il riferimento al racconto di E.T.A. Hoffman “Der Sandmann” non è mio e, sulla base dei temi più comuni dell’epoca romantica, attiene all’inconscio come luogo di polarizzazioni, al tema dell’immortalità dell’anima, al doppio e al rapporto con l’inanimato. La traduzione del racconto in chiave di analisi morfogenetica è mia personale.

³ Recenti ricerche hanno messo in luce che le esperienze relazionali così come sono strutturate neurobiologicamente dalla nascita in poi sono distinguibili in due raggruppamenti affettivi principali (*polarità*): gli affetti positivi, associati all’attaccamento e ai desideri erotici infantili, e gli affetti negativi (collera, rabbia, disgusto ecc.).

Clara rappresenta la donna amata e costituisce la forte attrazione erotica per Nathaniel. È associata all'altra figura femminile che compare: Olimpia. Le due donne hanno caratteri molto diversi: Clara è brillante, accogliente, affettuosa, intelligente, ciarliera, mentre Olimpia è rigida, solitaria, immobile e muta. Clara tuttavia sembra non risparmiare ad un certo punto la verità a Nathaniel: "Dirai: in quell'animo di ghiaccio non penetra alcun raggio del mistero che spesso cinge l'uomo con braccia invisibili: del mondo ella vede solo la superficie colorata, e gioisce con il più puerile dei fanciulli del frutto dorato e scintillante nel cui cuore è nascosto un veleno mortale".

Il padre di Nathaniel appare come figura marginale nel racconto ma è di assoluta importanza. Introduce infatti l'esperienza del calore domestico, degli affetti, del fuoco che arde nel camino e nella sua pipa sbuffante mentre racconta favole ai bimbi. È anche un alchimista quindi ha a che fare con il fuoco e morirà ustionato dal suo stesso braciere. Il posizionamento di un elemento che richiama il calore associato alla bontà degli affetti si contrappone all'elemento freddo e gelido che è associato alla morte. C'è addirittura un momento in cui la cara e dolce Clara accoglie il suo bene amato dopo lo svelamento di Olimpia: "Nathaniel guarda gli occhi di Clara; ma a rispondere benevola al suo sguardo dagli occhi di Clara è la morte". Né si può dimenticare che il racconto fa riferimento anche al lutto di Nathaniel per la morte del padre e il desiderio di vendicarsi nei riguardi di Coppelius. Al gelo della morte è associata l'idea del male oscuro. Il "cuore di ghiaccio" precedentemente citato da Clara, porta Clara a chiedersi: "Se esiste una forza oscura che, perfidamente ostile, getta nel nostro animo un filo che poi usa per prenderci all'amo e trascinarci su un sentiero periglioso e distruttivo su cui altrimenti non ci saremmo avventurati... se una tale forza esiste, deve prendere forma in noi e come noi, trasformandosi nel nostro stesso sè; solo *così* infatti possiamo darle credito e concederle lo spazio di cui ha bisogno per portare a termine la sua segreta opera. [...] È il fantasma del nostro stesso Io, la cui affinità e il cui profondo potere sul nostro animo può scaraventarci all'inferno o elevarci all'estasi celestiale". Dal discorso di Clara si evince che anche il male potrebbe costituire elemento di elevazione all'estasi come la bontà d'animo.

Questi aspetti contraddittori si evidenziano man mano nella lettura e sembrano caratterizzare l'esperienza del sublime come fonte di contemporanea attrazione e repulsione fatale. Olimpia è la creatura meccanica: l'automa creato da Spalanzani che la considera come una figlia. Olimpia è bellissima ma fredda, rigida; le

sue fattezze da manichino sono più che evidenti e infatti gli amici di Nathaniel lo mettono in guardia dall'inganno. Inutilmente perché Nathaniel è totalmente invaghito di lei e la guarda meravigliato. I dialoghi sono soltanto dei monologhi a cui Olimpia risponde con un monotono e ripetitivo: "Ah! Ah!".

Non si può escludere che questo livello di minima verbalizzazione possa sortire un effetto ipnotico sul protagonista. Ma la caratteristica principale di Olimpia, a differenza di Clara che appare come figura autonoma, è che Olimpia non vive di vita propria bensì assorbe la vitalità altrui; è così che si anima, gli occhi diventano scintillanti ed è attraverso di lei che Nathaniel può intravedere quell'ultramondo da lui tanto fantasticato nella sua infanzia: "Parla poco, è vero; ma quelle poche parole sono geroglifici di un mondo interiore permeato d'amore e della nobile conoscenza della vita dello spirito nella visione di un eterno mondo oltreceleste". Con queste parole Spalanzani presenta la sua creatura a Nathaniel. La triangolazione affettiva, apre ad una possibile relazione fra le tre figure nella quale lo sguardo vuoto di Olimpia si anima dello sguardo del padre nel quale Nathaniel, quasi ipnotizzato, coglie la visione di una sublime realtà che assume un unico significato: l'immortalità dell'anima.

Coppelius è un venditore di lenti e ovviamente si occupa di forgiare gli occhi degli automi di Spalanzani. Può essere visto come il rappresentante del male nel suo aspetto più beffardo. Tuttavia ben consapevole del potere di lenti e specchi potrebbe anche presentare alla persona nient'altro che la controimmagine del suo Io e del male interno che lo perseguita. È comunque una figura associata a Spalanzani.

Spalanzani è un professore di fisica che ad un certo punto si presenta sulla scena. È lo stesso Hoffman a sottolineare la somiglianza del cognome con il noto scienziato naturalista italiano Lazzaro Spallanzani. Somiglianza casuale secondo Hoffman; non così secondo la mia opinione. È possibile infatti che Hoffman fosse venuto a conoscenza dell'imponente mole di esperimenti e pubblicazioni che il suo contemporaneo Spallanzani aveva realizzato creandosi una fama internazionale. Spallanzani (1729-1799) aveva effettuato studi di biologia sulla riproduzione, l'alimentazione e la respirazione animale. Gli studi sulla respirazione animale destarono non poca meraviglia e stupore negli scienziati dell'epoca ed impegnarono lo studioso dal 1795 sino alla sua morte nel 1799). A Spallanzani si deve infatti la scoperta della respirazione cutanea negli animali. Questa scoperta rivoluzionò la visione di Lavoisier che riteneva la respirazione un evento chimico

funzionale che aveva una precisa collocazione nell'organo dei polmoni, all'interno di una visione meccanicistica in cui ogni funzione dell'organismo è associata ad una struttura specifica. Chi avrebbe immaginato che esisteva altresì una respirazione tissutale? Occorreva ripensare alla respirazione come funzione metabolica e non più l'esito di un meccanismo. Tuttavia la novità di Spallanzani non si fermava a questo. Egli infatti aveva dimostrato come animali privati chirurgicamente dei polmoni continuavano a respirare come se nulla fosse successo e la respirazione si poteva dimostrare anche nei tessuti *post-mortem*. A quel tempo non era ancora stata scoperta l'anaerobiosi per cui le ricerche di Spallanzani sollevarono interrogativi cruciali sul rapporto vita/morte, sul confine della vita, su che cosa succede in prossimità della morte ecc. Certamente vi fu anche chi si interrogò sulla sussistenza o meno dell'immortalità del corpo umano. Quindi è possibile che proprio una fantasia onnipotente di questo tipo abbia consentito all'Autore di arricchire il personaggio di Nathaniel nella sua ricerca di immortalità.

Ne deriva che forse la scelta di Spalanzani non sia sorta per caso. Occorre ricordare anche il fatto che nel periodo del tardo settecento gli scienziati spesso si rifugiavano nel loro gabinetto di storia naturale per condurre ricerche ed esperimenti anche se potevano essere degli accademici come appunto Spallanzani.

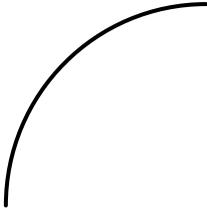
Un altro aspetto che vale la pena ricordare è che sia il padre di Nathaniel, sia Spalanzani e Coppelius esercitano l'alchimia, a quel tempo ormai desueta ma ciò non toglie che proprio nei gabinetti naturalistici non si continuasse ad esercitarla. Potrebbe rappresentare nel nostro schema una linea di detensione fra il freddo gelido del metallo inanimato e il calore del *'bios'*.

Gli occhi: sembrano porsi in un punto di convergenza tra le linee di tensione che abbiamo individuato: calore, affetti, padre, vita//gelo, freddo, morte e come associazione il male. In questa linea schematica sono comprese in vario modo le figure di: Nathaniel, Clara, Olimpia.

La seconda linea di tensione comprende la contrapposizione vita/morte e la direzione oltre mondo. A questa seconda linea andrebbero associate le figure di Clara e Olimpia ma in modi diversi: Clara appare ancora sufficientemente vicina al bene per avvicinare il male. Olimpia invece lo incarna in quanto 'divoratrice' di uomini. Clara appare comunque tentata dalle convinzioni visionarie di Nathaniel. Gli occhi diventano il centro mobile di una figura spaventosa perché deanimata che può esprimere la vita, la morte o indicare la strada per l'oltremondo.

Cerchiamo di formalizzare il nostro schema:

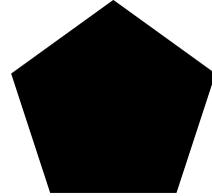
CIRCUITO DEGLI OCCHI



CLARA



OLIMPIA



OLTREMONDO

CALORE, AFFETTI,
NATHANIEL, PADRE



FREDDO, GELO,
VITA/MORTE,
COPELIUS/SPALANZANI

Immaginando che nell'estensione la nostra matrice morfogenetica sia costituita da movimenti dinamici in continua evoluzione, ammettiamo comunque che essi risultino in un certo equilibrio reciproco e che quindi la nostra matrice relazionale sia omogenea e in un equilibrio complessivamente stabile. Abbiamo individuato una quadrupla interazione dinamica tra almeno quattro polarità che si incrociano e, operando una trasposizione nel linguaggio fisico-dinamico, assegniamo una dinamica vettoriale su uno spazio T. Si costituirebbero così gli 'attrattori' della dinamica: calore, affetti, Nathaniel //freddo, vita/morte, Coppe-lius, Spalanzani; Clara//Olimpia; Oltremondo⁴. L'interazione dinamica di questi quattro attrattori si coordina lungo una linea di confine: il Circuito degli Occhi.

⁴ In matematica, un attrattore è un insieme verso il quale evolve un sistema dinamico dopo un tempo sufficientemente lungo.

- Attrattore 1: calore, affetti, padre, morte del padre, Nathaniel;
 Attrattore 2: freddo, gelo, automa, vita/morte (Coppelius, Spalanzani)
 Attrattore 3: Clara//Olimpia
 Attrattore 4: Oltremondo Celeste;

L'attrattore 1 appare in forte competizione con l'attrattore 2. Ambedue polarizzano una corrente dinamica molto intensa. L'attrattore 3 è in grado di mediare fra i due proponendo un tentativo di integrazione ma che non risolve; rimane instabile e suscettibile di destrutturarsi. Infine l'attrattore 4 rappresenta il fantastico e irraggiungibile oltremondo che però esercita un fascino irresistibile. Le figure che compaiono: Nathaniel interpreta l'Eros, innamorato sia della calda e accogliente Clara, sia della gelida Olimpia. Finirà per soccombere come il padre. In ogni caso rimane nella posizione del calore degli affetti domestici. Clara e Olimpia rimangono due figure enigmatiche. Nella fantasia di Nathaniel anche Clara diviene un automa: l'una, Clara, con caratteristiche accoglienti ma non meno diabolica anche se tenta ad un certo punto di "aprire gli occhi" a Nathaniel; l'altra, Olimpia, fredda, distante, assente, deanimata, assume i caratteri di una figura mortifera che si ravviva soltanto a contatto con un essere vivente. L'attrattore 3 presenta una conflittualità interna che corrisponde all'ambiguità delle due figure contrapposte: Coppelius e Spalanzani, benché appaiano come figure dai diabolici intenti, assumono in realtà un ruolo di mediazione fra la vita e la morte, con i loro traffici sembrano mettere in congiunzione i due mondi – l'uno lo fa in modo ordinato e studiato, l'altro è irascibile, confusionario, caotico. In definitiva il rapporto tra attrattore 1 e attrattore 2 avviene tramite l'intermediazione di attrattore 3. Il circuito degli occhi rappresenta il centro organizzatore della struttura cioè in poche parole ciò che la sorregge ed alimenta il corso delle correnti di polarizzazione. È anche un centro di proiezione verso il quale il protagonista volge lo sguardo traendo di riflesso un'immagine che rispecchia il suo stato d'animo: può essere uno sguardo di vita come quello dell'amico Lothar, di suo padre o di Clara; oppure uno sguardo di morte come quello che la stessa Clara gli esprime; oppure lo sguardo muto e assente di Olimpia che nel vuoto della sua espressione può soltanto indicare la via dell'oltremondo. Rimangono alcune questioni da chiarire: le fantasie infantili di Nathaniel rivolte alle attività segrete del padre, eccitano a tale punto la sua curiosità e immaginazione per il meraviglioso e il fantastico che, malgrado il terrore suscitato dalle incursioni di Coppelius, sembrano esprimere quasi

un desiderio di sfidare la paura e farsi rapire da Coppelius pur di sapere qualcosa dei loro segreti. In secondo luogo non è chiaro fino a che punto la morte del padre di Nathaniel, figura alla quale lui era molto affezionato, possa rappresentare un trauma irrisolto nella psiche del figlio. In ogni caso anche il lutto per la perdita del padre è accolto tra il calore degli affetti familiari. In terzo luogo si pone il problema della natura e radice del 'male'. Nello schema dinamico verrebbe posto in una posizione condivisa, tra le figure di Coppelius e Spalanzani e allo stesso livello delle figure di Clara e Olimpia. Da dove origina questo male e che ruolo ha nello svolgersi della novella? Emblematiche e sibilline risuonano le parole di Clara quando si rivolge a Nathaniel: "Mio amato Nathaniel! Non credi forse che anche negli animi sereni-spensierati e senza ombra possa albergare il sentimento di un potere oscuro che nel nostro stesso io opera come una forza ostile per la nostra rovina?". E più avanti: "Se esiste una forza oscura che, perfidamente ostile, getta nel nostro animo un filo che poi usa per prenderci all'amo e trascinarci su un sentiero periglioso e distruttivo su cui altrimenti non ci saremmo avventurati – se una tale forza esiste, deve prendere forma in noi e come noi, trasformandosi nel nostro stesso se'; solo così infatti possiamo darle credito e concederle lo spazio di cui ha bisogno per portare a termine la sua segreta opera". Accade dunque che Clara sembra predisporre l'animo di Nathaniel ad accogliere nel suo intimo l'ombra del male fino al punto in cui esso si sarà completamente impadronito del suo io. Da un lato ella informa il suo fidanzato su quale è l'ordine del male; dall'altro lato prepara la via all'azione di Olimpia che si impossesserà totalmente dell'animo di Nathaniel come un parassita che, una volta morto il suo amante, ne assumerà l'identità. Il male sembra dunque esistere nella concezione dell'Autore, e si esprime nel perfido inganno che le due donne-automi perpetrano nei riguardi del povero Nathaniel. Ne sono consapevoli Coppelius e Spalanzani? In fondo, loro sono solo dei costruttori di automi, che ne sanno delle possibili conseguenze morali del loro agito? Forse non si rendono nemmeno conto che i loro automi 'pensano' e desiderano immensamente diventare 'persone', anche a costo di provocare abominevoli assassinii. Essi però sono consapevoli di quello che vede Nathaniel: non soltanto l'esito di un innamoramento, ma addirittura la visione di un altro mondo: quello che i due automi hanno promesso di mostrare a Nathaniel in cambio della sua identità.

Qualcuno potrebbe obiettare che forse l'automa è soltanto Olimpia mentre Clara non lo è, mentre lo diventerebbe soltanto nel delirio di Nathaniel. Si

potrebbe rispondere che è proprio il cannocchiale di Coppelius che consente di individuare gli automi e dunque Nathaniel non è in errore quando, guardando Clara attraverso il cannocchiale di Coppelius, ne coglie l'essenza. E in ogni caso Clara è una figura troppo ambigua per essere reale e, se è così, si adatta perfettamente alla trama del racconto.

Malgrado tutto sia predisposto per conseguire l'esito desiderato, qualcosa non sembra procedere nella direzione voluta. È qui che interviene la dinamica dell'Inconscio, da cui emerge la sua natura a-morale. Le correnti polarizzate fra gli attrattori 1e 2 si intensificano sempre più, al punto che l'attrattore 3 che già manifestava segni di instabilità (per l'ambiguità dell'amore di Nathaniel per le figure di Clara e di Olimpia), si catastrofizza e il caos e la fine di Olimpia irrompono sulla scena: Olimpia viene smembrata durante il litigio fra Coppelius e Spallanzani, davanti agli occhi atterriti di Nathaniel. Il centro organizzatore della struttura, cioè il circolo degli occhi, che interpreta anche quella triangolazione degli sguardi Nathaniel-Spallanzani-Olimpia che presagiva l'assoluto del desiderio, collassa e al suo posto compare un buco (le cavità orbitarie di Olimpia). Appare così una discontinuità nella trasformazione. L'intera matrice inconscia cambia forma: accade una prima transizione. È a questo punto che insorge il delirio di Nathaniel: il collasso della matrice originaria determinerebbe una profonda distorsione della rappresentazione dello spazio-tempo, esprimendosi in un'immagine che si ripete all'infinito: agli occhi di Nathaniel, ora anche Clara appare come un automa; forse tutti sono degli automi e vivono in un mondo di automi. Questa profonda distorsione delirante porterà Nathaniel al suo esito fatale: il suicidio⁵.

Questa trasformazione manifesta, in altri termini, anche le caratteristiche del flusso dinamico della materia psichica inconscia. Sándor Ferenczi nel suo *Diario clinico* (1932) descrive stati di alterazione della materia psichica in soggetti traumatizzati i quali, grazie all'influsso benefico della terapia, passano da stati in cui la materia appare rigida, cristallizzata (non reattiva) a stati di fluidità estrema

⁵ La trasformazione appare suscettibile di una rappresentazione topologica. Se paragoniamo la struttura iniziale ad una sfera compatta, ammettendo che ci troviamo in uno spazio topologico dato da un insieme di aperti U nell'insieme T , la varietà topologica avendo un buco non è omeomorfa alla sfera, in quanto di genere 1, mentre la sfera è di genere 0. Questa rappresentazione topologica può aiutarci a comprendere meglio, cioè a 'visualizzare' la trasformazione. Non tutte le trasformazioni sono discontinue. Alcune manifestano una continuità nel senso di una "deformazione".

(delirio) fino alla stabilizzazione in stati di semifluidità, convalidando l'ipotesi di una transizione di fase continua del flusso inconscio, offrendo una chiara rappresentazione qualitativa della dinamica del processo.

4. Analisi morfogenetica ed epigenesi

La recente scoperta dell'influenza epigenetica potrebbe correlarsi alle modifiche metamorfiche dell'inconscio. Abbiamo visto come l'inconscio costituisca una struttura 'psicosomatica', vale a dire una struttura in cui mente e corpo sono strettamente correlate. Mente e corpo potrebbero addirittura essere pensati l'una come la controimmagine dell'altra. C. Waddington (1977) paragonava il gene al genotipo dell'animale, mentre l'epigenesi sarebbe il fenotipo. In tal modo Waddington introduce la problematica della forma come costitutivo di ogni processo epigenetico. L'epigenesi, com'è noto, regola l'espressività genetica attraverso una serie di processi biochimici che intervengono sull'attività del gene. Funzionano come processi regolatori dell'espressività genetica e si è visto che la loro influenza può essere transgenerazionale. Numerosi esperimenti svolti sui ratti hanno dimostrato l'influenza che può avere il rapporto con la madre sul comportamento dei ratti e come dunque il fattore ambientale possa influenzare direttamente l'espressione genica e, se favorevole, essere codificato e assunto nell'assetto genetico per selezione naturale. Ora, Waddington, studiando lo sviluppo embriologico, utilizzava la definizione di *creode* per indicare il percorso 'canalizzato' che le cellule dovevano percorrere per la formazione dell'organo.

Waddington riteneva che il *creode* potesse a suo modo rappresentare perfettamente il processo epigenetico come 'messa in forma' del fenotipo in quanto la canalizzazione rappresenterebbe una preformazione genetica regolata dall'ambiente.

L'Inconscio metamorfico potrebbe essere il punto di origine della forma, cioè il *creode* che ha un'evoluzione spazio-temporale ed è strutturalmente stabile. L'evolversi e il prodursi di nuove forme sempre più complesse potrebbe così promuovere il processo epigenetico in stretta correlazione con le condizioni ambientali (l'inconscio metamorfico è relazionale).

Vorrei infine citare *Il diario clinico* di Ferenczi (1932) in cui parla della funzione teleplastica della mente. Si tratterebbe di un riflesso arcaico che la mente

sarebbe in grado di attivare in condizioni traumatiche estreme. In tale situazione il corpo non sarebbe reattivo; giacerebbe in una condizione di assoluta immobilità; pseudomortale. La mente, realizzando che il corpo non reagisce, ne assumerebbe le funzioni producendo a sua volta: organi adibiti al contenimento e a funzioni affini come presa e attacco. Questi *organi* prodotti dalla mente, in tutto simili agli organi biologici, potrebbero essere mediati dalle forme assunte dall'inconscio metamorfico, cioè degli omeomorfismi⁶ che potrebbero funzionare come se fossero degli 'stampi', o dei contenitori, atti a ricostituire la funzionalità mente-corpo.

In altre parole, è possibile che Ferenczi, nel trattamento dei pazienti traumatizzati, si sia trovato nella condizione di osservare un 'paesaggio epigenetico', costituito da forme in evoluzione e lo abbia interpretato nei termini di una funzione arcaica.

BIBLIOGRAFIA

- ELLENBERGER H.F. (1970). *The discovery of the Unconscious*. New York: Basic Books (trad. it. *La scoperta dell'Inconscio*, in "Filosofia della natura e filosofia romantica", Vol. I, pp. 238-246. Torino: Bollati Boringhieri 1976).
- FERENCZI S. (1958). *Journal Clinique*. Paris: Payot (trad. it. *Diario Clinico (Gennaio - Ottobre 1932)*. Milano: Raffaello Cortina 1988).
- GOETHE J.W. (1790). *Die Schriften zur Naturwissenschaft* (trad. it. *La metamorfosi delle piante*. Milano: Guanda Edizioni 1983).
- HOFFMAN. E.T.A. (1816). *Der Sandmann* (trad. it. *L'uomo della sabbia*. Milano: La Vita Felice Edizioni 2018).
- MONTI M.T. (2017). *Storie di animali chiusi nell'aria. Spallanzani e la respirazione in vita e in morte*. Pisa: Edizioni ETS.
- SCHULTE J. (1984). *Chor und Gesetz* (trad. it. *Coro e Legge*, Lecce: Pensa Multimedia Edizioni 2007).
- WADDINGTON C. H. (1977). *Tools for Thought*. New York: Basic Books (trad. it. *Strumenti per pensare*. Milano: Mondadori bibl. EST 1977).

⁶ Un omeomorfismo è una relazione di equivalenza tra oggetti.

PAROLE CHIAVE: *Inconscio; Morfogenesi; Polarità; Dinamico; Trauma; Epigenesi.*

KEYWORDS: *Unconscious; Morphogenesis; Polarity; Dynamic; Trauma; epigenesis.*

AUTORE

Paolo Tirindelli – Nato a Feltre (BL) il 11/05/1956, medico specializzato in Psichiatria presso l'Istituto "P. Ottonello" dell'Università di Bologna. Ha effettuato la propria formazione nell'ambito della Psicoterapia Psicoanalitica sia con un "training" analitico personale, sia con la partecipazione a Seminari teorici e clinici. Ha scritto alcuni articoli su riviste di carattere psichiatrico come autore e co-autore. Ha lavorato come psichiatra sul territorio presso i Servizi Psichiatrici di Reggio Emilia e San Giorgio di Piano (ex- AUSL Bologna Nord). Ha lavorato presso il Centro di Salute Mentale di Casalecchio di Reno dell'AUSL di Bologna.

SINTESI

L'Autore traccia un possibile percorso che il concetto di Inconscio percorre storicamente dalla sua iniziale elaborazione da parte della "Naturphilosophie" fino alle prime formulazioni da parte della psicoanalisi. Viene sottolineato soprattutto la concezione di un 'Inconscio metamorfico', sede di processi di trasformazione della forma, sia essa intesa come un costrutto immaginario, iconico o simbolico. Goethe fu un importante rappresentante di quella corrente da lui fondata e che si basa sull'analisi morfologica dei fenomeni naturali. Viene assunto come esempio, derivato dall'analisi morfologica, il racconto di E.T.A. Hoffmann "Der Sandmann". Le polarità assunte dalla struttura formale del racconto, consentono di evidenziare una dinamica interna, formalizzabile in termini di sistema dinamico, in senso qualitativo, che presenta analogie con gli studi di Ferenczi sulla natura del trauma ed i conseguenti processi di trasformazione psichica a cui è soggetto l'individuo traumatizzato. Tali processi trasformativi potrebbero interessare quella particolare

funzione biologica (ma anche psichica) che viene definita 'epigenesi', che ha essenzialmente una funzione regolativa nel mantenere la stabilità dei processi evolutivi.

ABSTRACT

The Author draws out a possible historical course about the concept of the Unconscious from the initial way in "Naturphilosophie" until the following formulation of psychoanalytic thought. It is stressed above all the conception of a 'metamorphic Unconscious' as a centre of transformational processes of the form, meant to do like an imaginary, iconic or symbolic construction. Goethe was the most important representative of the current, started by him, that bases the natural phenomenon analysis on morphological way. It has assumed, as an example drifted by morphological analysis, the novel of E.T.A. Hoffmann "Der Sandmann". The polarities that develop the formal structure of the novel, allow us to show an inward dynamic, represented by a dynamic system, as a qualitative way, that takes some similarities with Ferenczi's works about the nature of traumatical events and its consequences in terms of psychologic transformational processes in traumatic subjects. These transformational processes could concern the particular biologic and also psychic function named 'epigenesis', whose main activity is regulative to keep on the stability in the evolutive processes.