

M_{di}E **Materiali** **di Estetica**

SEZIONE: VARIA

INTERVISTA A SIMONETTA SANNA (I) LA LETTERATURA COME ESERCIZIO DI UMANITA'

Rosalba Maletta

ORCID: 0000-0003-3174-606X

Università Statale degli Studi di Milano

Contacts: rosalba.maletta@unimi.it

ABSTRACT

In questo numero di *Materiali di Estetica* presentiamo la prima parte di un'intervista in cui la germanista Simonetta Sanna espone la sua idea di letteratura come esercizio in cui gli esseri umani possono cogliere l'opportunità di confrontarsi con i valori che hanno sempre affermato di perseguire: la tolleranza, la capacità di riconoscere le proprie parti scisse proiettate sull'Altro vissuto come nemico, gli affetti negativi, il narcisismo delle piccole differenze, l'autoindulgenza, ecc. La passione di Simonetta Sanna per la conoscenza, evidente in tutta la sua opera, si misura con la grande letteratura: da Lessing a Kafka, da Büchner a Keilson, da Döblin a Jung e agli scrittori contemporanei. La sua indagine solleva sempre nuove domande, alle quali la letteratura risponde con ulteriori interrogativi che ci aiutano a interpretare gli attuali sconvolgimenti in Europa e in Occidente con una prospettiva che evita il consenso e il conformismo: un atteggiamento appreso dagli autori ai quali Sanna ha dedicato e continua a dedicare una vita di studio.

Parole chiave: letteratura, etica, Kulturarbeit, integrazione vs divisione, pensiero dicotomico

INTERVIEW WITH SIMONETTA SANNA. LITERATURE AS AN EXERCISE IN HUMANITY

In this Issue of *Materiali di Estetica* we present the first part of an interview in which Germanist Simonetta Sanna expounds her idea of literature as an exercise in which humans can seize the



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)
published online: 04/02/2026



opportunity to engage with the values they have always claimed to pursue: tolerance, the ability to recognise one's own split parts projected onto the Other experienced as an enemy, negative affections, narcissism of small differences, self-indulgence, etc. Simonetta Sanna's passion for knowledge, evident throughout her work, is measured against great literature: from Lessing to Kafka, from Büchner to Heidegger, from Döblin to Jung and on to contemporary writers. Her investigation always raises new questions, to which literature responds with further questions that help us to interpret the current upheavals in Europe and the West with a perspective that avoids consensus and conformism: an attitude learned from the authors to whom Sanna has dedicated and is still dedicating a lifetime of study.

Keywords: Literature, Ethics, Kulturarbeit, Integration vs Splitting and dichotomous Thinking

Ho sempre pensato che la letteratura sia un formidabile semenzaio di idee sull'essere umano che intraprende un percorso di esplorazione e conoscenza di sé finendo col penetrare nei recessi più riposti della psiche. In quel "conosciuto non pensato"¹ che riposa anche dentro noi lettori e che attende di essere sollecitato non già da paradigmi conoscitivi coscienziali, bensì da stimolazioni delle parti a noi ignote che la psicoanalisi chiama inconscio, conferendo alla terminologia un peso specifico che va ben oltre quel che possiamo conoscere sul piano cognitivo-comportamentale. La letteratura come progetto di vita perseguito dai grandi scrittori, di cui Simonetta Sanna si occupa, diviene esercizio di etica, perché scarta dalla morale civile comune per meglio comprendere i vincoli necessari a formare una *communitas*, affinché gli uomini escano dalla selva delle *passioni tristi* per cooperare a una pacifica convivenza. Da ciò nasce anche l'idea che si delinea in tutta l'opera di Simonetta Sanna quale politica della letteratura nel senso primo e più proprio del termine "politica" che, declinandosi nella *politeia*, ci riconduce alla *polis* greca.

La *humus* dell'umano che la studiosa mette in luce nei lavori dedicati alla letteratura dei Paesi di lingua tedesca come pure alla psicologia analitica di Jung, all'intercultura e alla comparatistica richiama alla mente l'attenzione invocata da Hans Jonas verso *The Outcry of Mute Things*².

* Desidero ringraziare il Professor Franco Masia per la paziente e attenta rilettura e per tutti i suggerimenti.

¹ Il libro di Bollas, cui faccio riferimento, è oramai un classico dell'estetica psicoanalitica: C. Bollas, *The Shadow of The Object. Psychoanalysis of The Unthought Known*, Karnac, London 1987; it. *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, trad. D. Molino, Borla, Roma 1989; indi Raffaello Cortina, Milano 2018.

² H. Jonas, "Epilogue: The Outcry of Mute Things", in Idem, *Mortality and Morality. A Search for the Good after Auschwitz*, ed. by L. Vogel, Northwestern University Press, Evanston 1996, pp. 198-202. Trattasi del Discorso di ringraziamento pronunciato da Hans Jonas per il conferimento del Premio Nonino a Percoto (Udine) il 30 gennaio 1993 e pubblicato in italiano con il titolo *Il razzismo (On Racism / The Outcry of Mute Things)* in H. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*, nuova edizione, trad. C. Angelino, M. Vento, il melangolo, Genova 2004, pp. 41-49. In lingua tedesca: D. Böhler (hrsg. v.), *Ethik für die Zukunft. Im Diskurs mit Hans Jonas*, Beck, München, 1994, pp. 21-29.

Con Lessing, Büchner e Keilson; con Rilke e Kafka l'impegno di Simonetta Sanna è rivolto a cogliere questo grido con cui le cose mute ci interpellano inchiodandoci alla nostra responsabilità in quanto creature viventi dotate di parola che, nella pratica di scrittura, diviene esercizio di introspezione per comprendere noi stessi e l'Altro che ci abita negli interstizi della rimozione (*Verdrängung*), nei luoghi ignoti della sconfessione (*Verleugnung*) e che, rigettato all'esterno nel corpo sociale, dà consistenza alla figura del nemico. In questa Intervista emerge l'impegno di Simonetta Sanna per un'etica del "vincolo nemicale", espressione che può apparire tanto paradossale quanto ossimorica, ma che la grande letteratura frequenta da sempre, perché è il nemico non riconosciuto dentro di noi e proiettato sull'Altro a dettare sovente le nostre azioni finendo con il determinare la vita collettiva nel trionfo delle pulsioni di distruzione.

Resta da premettere che l'Intervista si è svolta in due *tranches* e che pubblichiamo qui la Prima Parte. La Seconda Parte sarà edita nel prossimo Numero di *Materiali di Estetica*.

Rosalba Maletta

Prima di entrare nello specifico dei tuoi studi di letteratura e anche di cultura dei Paesi di lingua tedesca, ma non solo, desideravo conoscere chi c'è dietro a questi studi, quindi l'individuo, la persona, il soggetto Simonetta Sanna. Conoscere un po' la tua storia perché, se così posso dire anche di te, forse il modo di studiare, o di fare ricerca di un individuo deriva dalle sue coordinate personali; e siccome la tua storia è molto peculiare, vorrei che ci raccontassi qualcosa delle tue origini nell'isola di Sardegna, visto che ti sei occupata anche di Grazia Deledda tra isola e mondo³, e poi di questo tuo essere vissuta nella DDR / RDT, catapultata dall'Isola a Berlino Est. Colpisce questo tuo perfetto bilinguismo come pure il fatto che, in epoche non sospette, ti sia occupata, sicuramente per una curiosità innata ma anche per forza di cose, di interculturalità. Quindi, se vuoi, iniziamo col raccontare qualcosa di te, perché credo che tu sia come me convinta che la vita affettiva, le emozioni di un soggetto incidano sul modo di studiare e sul lavoro di ricerca... Sennò lasciamo anche la letteratura all'intelligenza artificiale, che svolge egregiamente il ruolo meramente compilativo.

Simonetta Sanna

Sì, ne sono convinta; e non solo convinta, ma muovo proprio da questa esperienza che credo di aver maturato per un tempo sufficientemente lungo da poterne ricostruire le implicazioni psicologiche e sociali. Dal mio punto di vista, penso di avere vissuto in tre epoche storiche e in

³ S. Sanna, "Imperfette traduzione e accorti tradimenti. Grazia Deledda e la Sardegna nel cinema del Novecento", in E. Locher (hrgs. von), *Das kritische Wort. Zwischen Sprachen und Kulturen. Festschrift für Italo Michele Battafarano*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 205–231.

tre culture. Sono nata in una Sardegna che nel paese dei nonni paterni era ancora feudale. Quando avevo sette anni i miei genitori si sono trasferiti nella Berlino orientale per lavorare presso Radio Berlino internazionale, dove sono passati, tra gli altri, Mazzino Montinari e lo slavista Renato Risaliti; sono dunque vissuta in un Paese del socialismo reale. Infine, a 16 anni sono tornata a Roma in uno Stato a capitalismo avanzato, mi si passi l'approssimazione in un momento come questo, in cui l'intero quadro storico è in movimento. In ogni caso, all'età in cui secondo Jung si forma la *Persona*, la 'maschera' sociale che serve a mediare col mondo esterno, sono approdata in una realtà dove altre erano le categorie con le quali si guardava a sé stessi e al mondo. È proprio con queste esperienze che ho iniziato a percepire la differenza tra gli individui a partire dalla singolarità di ciascuno: per me è quasi un atto di fede, in quanto coltivare la complessità individuale arricchisce non solo la vita del singolo, ma contribuisce alla differenziazione, alla ricchezza e, in modo indiretto, a una più pacifica vita sociale. Inoltre, frequentare quello che Freud chiama lo *inneres Ausland*, la terra straniera interiore, e ciò che Jung chiama *Ombra*, facilita il confronto con l'*äußeres Ausland*, con l'altro esterno a sé, cioè con l'altro in generale, gli altri esseri, le altre persone⁴. Aggiungo che questo sentire, in realtà, era stato alimentato già negli anni precedenti al mio trasferimento a Berlino, in cui avevo iniziato a percepire la differenza tra le famiglie di origine dei miei genitori — l'una sarda, l'altra toscana — come pure quella più personale tra i miei genitori, me e mia sorella. Ho inoltre trascorso i primi anni di vita nella casa dei nonni paterni, cui sono rimasta molto legata, circostanza che ha acuito l'attenzione verso ciò che accadeva intorno a me. Da queste precoci esperienze si sono sviluppate alcune mie caratteristiche. Insomma, ho l'impressione che questa dinamica che porta alla scoperta di sé e dell'altro, per nulla rettilinea, si sia attivata molto presto nella mia vita.

RM

In realtà mi sono resa conto di aver fatto un errore quando ho parlato di bilinguismo, perché tu hai avuto nelle orecchie fino ai sette anni di età anche la lingua sarda, che non è un dialetto bensì una lingua a tutti gli effetti.

⁴ Simonetta Sanna è sagace lettrice e profonda conoscitrice della psicologia del profondo di Jung e della psicoanalisi freudiana. Per il concetto di *Ombra* e di *Persona*, oltre al corpus junghiano che la studiosa frequenta da sempre, cfr. M. Trevi, A. Romano, *Studi sull'ombra*, Marsilio, Roma 1975. La citazione da Freud in lingua originale suona: «[...] das Verdrängte ist aber für das Ich Ausland, inneres Ausland, so wie die Realität [...] äußeres Ausland ist» (S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* 1932, in S. Freud, *Gesammelte Werke* Band XV, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1961³, p. 62 - d'ora innanzi abbreviato in *GW* e numero del volume corrispondente in cifre romane); it. «[...] il rimosso è per l'Io territorio straniero, territorio straniero interno, così come la realtà [...] è territorio straniero esterno» (*Introduzione alla psicoanalisi. Nuova serie di lezioni* 1932, trad. R. Colorni, in *Opere di Sigmund Freud 1930-1938*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. 11, p. 170 - d'ora innanzi abbreviato in *OSF* e numero arabo del volume corrispondente).

SS

Sì, ma sino a un certo punto, perché appartengo a una generazione in cui nelle famiglie della borghesia con i bambini si parlava solo l'italiano: mia nonna parlava il sardo con i domestici e l'italiano con me. Solo in seguito c'è stata una diversa attenzione per la lingua sarda. Lingua che capisco, ma che non parlo.

RM

Però avevi questo idioma nelle orecchie come un rumore di fondo. Immagino quale cambiamento per i tuoi studi abbia comportato il trasferimento a Berlino. Penso agli scritti dedicati a Döblin, penso al rumore della città, al paesaggio sonoro decisamente differente.

SS

Oh sì, certo. E favorisce un certo tipo di orecchio, un certo tipo di attenzione, non è così?

RM

Allora forse anche questo tuo bilinguismo — perché davvero passi senza soluzione di continuità da una lingua all'altra — può essere determinato anche da questa tua attenzione al panorama sonoro. Da Sassari a Berlino si traccia il viaggio di un orecchio curioso, sollecitato.

SS

Mi viene in mente Kafka, che credo avesse l'orecchio più ricettivo che si possa immaginare, eppure sosteneva di essere sordo alla musica. Ecco, tenuto conto di questa distinzione, il mio udito era attento alle differenze. Al punto che da ragazza, per lungo tempo, più che il discorso delle persone, registravo come fossero sicure di comunicare l'una con l'altra, mentre in realtà assimilavano a sé ogni parola che l'altro diceva. I miei studenti mi avranno sentito tornare spesso sul tema delle differenze: per esempio, li avvertivo che se per esempio avessi nominato anche un termine semplice come 'pane' non avremmo inteso la stessa cosa, perché per loro il pane era bianco, asciutto, leggero, di impasto perlopiù uniforme e compatto, per me è umido, profumato, ricco di semi, pesante, composito. E se persino una parola di uso comune suscita ricordi, emozioni, pensieri tanto diversi, figuriamoci le questioni complesse come 'amore', 'valori', 'libertà', ecc. Da parte mia, non riesco a decifrare la parola dell'altro in modo automatico, omologandola alla mia. Cerco di comprenderla in quella sua differenza che, come un filo rosso, modula il dialogo tra noi.

RM

Proprio così, e questo, però, comporta un grandissimo arricchimento, se ci pensiamo. L'orecchio per la letteratura porta a non assimilare l'alterità, ma a porsi in ascolto del testo nel flusso di un dialogo con l'autore, dialogo incessante proprio perché attento alle differenze.

SS

La letteratura lo esige. Se dovessi affrontare l'analisi di Büchner con gli stessi strumenti che applico a Döblin o a Lessing, per quanto mi riguarda avrei sbagliato mestiere. L'IA, almeno come la conosciamo sinora, parte da dati certi che combina secondo la logica, mentre nelle opere letterarie eminenti il dato oggettivo, ripetibile e quantificabile, è quello meno interessante in prospettiva esistenziale. Anche le scienze esatte, del resto, riconoscono da tempo l'impossibilità di ridurre la realtà alla sola dimensione quantificabile. Sta di fatto, comunque, che le domande intorno al senso competono propriamente alle discipline umanistiche. Tentare di comprendere l'opera letteraria nella sua irriducibile peculiarità equivale ogni volta a varcare la soglia di un mondo inesplorato, che si dispiega davanti a noi a perdita d'occhio. È un arricchimento, dicevi. Credo che fra le molte esperienze che possono arricchire la vita, ai primi posti metterei in ogni caso questa, seppure con gli ostacoli e le specifiche difficoltà che presenta.

RM

Allora questo forse ci conduce anche al tuo interesse, che mi colpì moltissimo quando cominciai a conoscerti attraverso i tuoi libri, per la psicologia del profondo e per la psicoanalisi, interesse e conoscenza che, nel panorama della germanistica italiana, costituiscono un assoluto *unicum* per come tu sai impiegare questi strumenti di analisi rapportandoli ai testi e agli autori. Desidererei ora chiederti di parlarci della tua passione per le strutture dell'immaginario — pensiamo a Durand⁵ —, per la psicologia del profondo e per la psicoanalisi. Per cominciare, come è avvenuto l'incontro con questo ambito di saperi? Colpisce proprio perché è rarissimo e perché padroneggi gli strumenti di indagine in maniera esemplare, non certo per meri accenni.

SS

Sono cose su cui ho riflettuto molto. Per esempio, la prospettiva dell'analisi mi si è imposta cammin facendo, mai come scelta metodologica predeterminata o di principio. In prospettiva generale, la letteratura presuppone un autore, un soggetto scrivente, un destinatario, i

⁵ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, P.U.F., Paris 1960; it., *Le strutture antropologiche dell'Immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. V. Carrassi, E. Catalano, Dedalo, Bari 1973.

personaggi con il loro tessuto relazionale e così via: per sua stessa natura, la letteratura è un'espressione eminentemente umana, per cui mi pare importante possedere qualche nozione di psicologia. E che dire poi delle fonti, di cui si nutre la grande letteratura: non solo attinge alla fase prelinguistica dell'*in-fans*, ma anche agli strati profondi della psiche e al sogno. Recepire solo ciò che appare nella piena luce del giorno sarebbe alquanto riduttivo, anche perché soprattutto i grandi autori si lasciano guidare dalla scrittura, immersi come sono nel processo di creazione. Nello specifico, il mio interesse per Jung, su cui nel frattempo ho anche pubblicato⁶, è nato con *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred Döblin. Nel famoso capitolo nono (*Buch 9*), che si svolge nel manicomio di *Buch*, sono letteralmente inciampata su due termini di origine a me ignota: la Morte, rivolgendosi al protagonista da cui finalmente è udita, gli parla di personaggi che «schliefen hinüber», «rotglühend in Wut und Verzweiflungsstarre», ossia «trapassarono rossoardenti di rabbia e paralizzati dalla disperazione», non sapendo che sarebbe bastato loro «weißzuglühen», cioè diventare «biancoardenti», perché allora sarebbero diventati «weich», morbidi, flessuosi, insomma non più rigidi, e tutto sarebbe stato nuovo per loro⁷. Dopo qualche ricerca, ho scoperto che si tratta di due fasi dell'*opus alchemicum*, la fase di purificazione della materia e l'ultima fase, quella della sua trasformazione in oro o nella pietra filosofale. In seguito, la prospettiva si è allargata sino a comprendere tutto il romanzo, che ho letto quale testo ermetico: la “pietra angolare”, la metropoli in prospettiva sociologica, cela in sé i labirinti della psiche. Biberkopf, il protagonista, è costretto a scendere lungo i sette gironi della follia, morire a sé stesso e rinascere, così da poter essere riconsegnato alla città. Come se non bastasse, nel *Wallenstein* (1920), altro grande romanzo di Döblin, l'imperatore Ferdinando di Asburgo è chiamato leone verde e leone rosso: il primo denota la fase centrale dell'*opus*, che precede la trasmutazione, il secondo quella finale. L'immagine conclusiva, che vede l'imperatore tra le braccia di un coboldo sospeso fra i rami di un albero esposto ai quattro elementi, è emblema dell'albero della vita. Nessuno tra gli Asburgo è mai morto in questo modo, anche se ciò non ha impedito agli interpreti di leggere *Wallenstein* quale romanzo storico, come del resto *November 1918* (composto tra il 1937-1943, pubblicato nel 1978), nonostante Rosa Luxemburg sorvoli Berlino sopra un manico di scopa e si confronti niente meno che con Satana.

RM

E dell'interpretazione alchimistica di Döblin, che ne è stato?

⁶ In questa sede si rimanda, nello specifico, al seguente saggio: S. Sanna, “Jung und der Antisemitismus”, *Analytische Psychologie. Fachzeitschrift für Psychotherapie und Psychoanalyse* AP 1/2021, Nr. 195, 52, pp. 111–132.

⁷ Le citazioni e traduzioni dai testi degli scrittori cui fa riferimento Simonetta Sanna sono tutte a sua cura.

SS

Mah, ai seguaci del Döblin legato a doppio filo alla *Neue Sachlichkeit* è parsa una farneticazione: dimmi come leggi e ti dirò chi sei ... Del resto, il dialogo mancato tra gli interpreti è stato oggetto del mio intervento sul canone negli *Atti del IV Congresso dell'Associazione dei Germanisti italiani* del 2007⁸. Sono infatti convinta che la differenza tra scienze matematiche e scienze umane contribuisca a fare della valutazione degli esiti della ricerca umanistica un atto condiviso di grande responsabilità: questo atto non riguarda soltanto i risultati conseguiti dal collega, ma si riflette significativamente sulle proprie tesi, convalidandone o meno la coerenza e la cornice interpretativa.

Ma per tornare alla tua domanda intorno alla psicologia del profondo, da Döblin a Jung il passo è stato breve, perché circa un terzo della sua vasta opera è incentrata sull'alchimia e i suoi archetipi: ha riconosciuto in essa una forma di introspezione simbolica e le ha restituito la sua dignità culturale. Dimenticavo: *Berlin Alexanderplatz* termina con questi versi: «Wir wissen, was wir wissen, wir habens teuer bezahlen müssen» – «Sappiamo ciò che sappiamo e abbiamo dovuto pagarlo a caro prezzo». Suonano come uno dei tanti ritornelli infantili di cui è intessuta la narrazione, ma a un ascolto più attento altro non sono se non la variazione finale del *sapienti sat* e della *longissima via* che conduce alla consapevolezza, sia pure al livello umanissimo dell'anonimo destino a cui Franz Biberkopf è infine consegnato. Per me questi versetti rappresentano una forma di giustizia, un personale parametro etico che mi consente di non avere nulla da reclamare o da rivendicare.

RM

Quindi questo percorso ti ha condotto a quell'idea tanto peculiare di *Kulturarbeit* che tu rilevi e riconosci nella letteratura, anzi che attribuisce, a tutti gli effetti, proprio alla letteratura. Prendiamo in considerazione la frase con cui *Berlin Alexanderplatz* si conclude e che hai appena menzionato...

SS

Direi di sì.

RM

⁸ S. Sanna, "Kanon und Interpretation. Für eine Deontologie des literarischen Dialogs", in S. Sanna, (hrsg. v.), *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Akten des IV. Kongresses der italienischen Germanistenvereinigung. Alghero, 27.-31.5.2007*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien 2009, pp. 115-125.

«Abbiamo dovuto pagarlo a caro prezzo», non è così? Direi che si tratta di quanto tu metti a fuoco a partire dai tuoi primissimi studi. Desidero ricordare che il tuo primo lavoro è dedicato a Thomas Mann⁹, mentre ora stai scrivendo una nuova monografia su Kafka da destinare al lettore non specialista, quello che tu chiami “lettore comune” e che poi, se non erro, è il lettore attivo in ognuno di noi con il proprio bagaglio di emozioni, percezioni, sensazioni e *Affekte*. Mi viene in mente la tua interpretazione del cosmo di Lessing come pure di alcuni altri autori, dei quali ti sei occupata. Sono studi in cui emerge un’idea di letteratura come *Kulturarbeit*, come lavoro di civiltà; quindi, come qualcosa che ci si guadagna con un prezzo altissimo da pagare. Come ci sei arrivata? Lungo quale percorso e per quali vie, a parte Döblin, di cui ci hai già parlato? Penso alla tua formazione, che non si limita alla germanistica. Parliamo di una formazione intellettuale nel senso più proprio e più compiuto del termine, senso che comporta sempre un’idea del mondo e sul mondo ...

SS

Ma, sai, sarei tentata di dire che più che un prezzo altissimo si tratta di un prezzo equo. Tanto più che non implica alcuna forma di mortificazione, ma si configura come un arricchimento personale, come tu dicevi, come un’esperienza appagante. Il concetto di *Kulturarbeit* – intesa sia come produzione culturale di arte, istituzioni, eticità, sia come lavoro di elaborazione interiore delle pulsioni aggressive da parte del singolo – lo ritengo centrale in letteratura, proprio perché si distingue dal lavoro di civiltà che può essere svolto dalla filosofia, dalle altre scienze umane o dalla stessa politica. Ecco qui un esempio di questa differenza, tratto ancora da Döblin, *November 1918*, nel quale il personaggio di Woodrow Wilson, Presidente degli Stati Uniti durante la Prima guerra mondiale, a proposito dei suoi avi predicatori sostiene: «Loro agivano dall’interno, dal centro. Avevano un apparecchio di fusione che dissolve le antiche verità sacre, con cui potevano rendere gli uomini mobili e fluidi. Noi politici siamo messi peggio. Lavoriamo dall’esterno. Frantumiamo più di quanto plasmiamo». (Da notare la terminologia alchemica...) La letteratura è uno strumento privilegiato del lavoro di civiltà, perché soprattutto le opere d’arte eminenti consentono di accedere a questa esperienza in una modalità che si distingue per la sua specificità. Kafka ne rappresenta un esempio sommo, lui che parla delle “vanità” e delle lusinghe del successo, ma che ad esse non si è mai piegato, come non ha mai ceduto alla tentazione di adottare scorciatoie ideologiche o di allinearsi alle correnti artistiche dominanti del suo tempo. La grande letteratura affida la *Kulturarbeit* all’estetica, al linguaggio

⁹ S. Sanna, *Le coordinate del tempo e dello spazio in “Der Tod in Venedig” di Thomas Mann*, Edes, Cagliari 1977.

letterario che con Lacan sappiamo caratterizzarsi «per una certa modalità di organizzazione attorno al vuoto», perché «non c'è niente nella significanza che sia garanzia di verità»¹⁰.

Insomma, l'opera letteraria ha per destinatario il lettore. E anche io, quando leggo, sono prima una lettrice e solo *a posteriori* anche una studiosa: non sono disposta a sacrificare alla disciplina l'esperienza estetica e l'arricchimento di me stessa. Se siamo capaci di abbandonarci alla lettura, l'opera può esercitare la propria azione trasformativa e favorire la *Kulturarbeit*. Facciamo un esempio: se dico a una persona: “Ma sai che hai un bel complesso di Edipo?”, quella mi risponde: “Scusa, ma come ti permetti?” (d'altra parte, Freud stesso dopo il 1920 ha ripensato l'Edipo ...). Ma continuiamo pure a sviluppare l'esempio: supponiamo ora che il lettore sia davvero coinvolto in una dinamica edipica, di cui non ha coscienza, e che proprio questo elemento costituisca il nucleo tematico implicito dell'opera che egli sta leggendo. Cosa succede di norma? Succede che il robusto ed efficiente sistema di difesa, di cui siamo dotati, respinge il ‘dialogo’ con gli aspetti rimossi della coscienza, con lo *inneres Ausland*. Tuttavia, ancor prima che le manovre difensive si siano attivate, la scrittura letteraria ha iniziato a tessere il suo percorso di integrazione, sicché chi legge se ne avvede quando è ormai troppo tardi e il tema edipico del nostro esempio ha ottenuto a suo modo ascolto, certo a condizione che il lettore sia capace di abbandonarsi al piacere della lettura. Ciò accade soprattutto perché l'opera di qualità non ha alcun altro intento, se non quello di richiamare l'attenzione su sé stessa (ossia, non ti dirà mai: “Ma sai che hai un bel complesso di Edipo!”). Anzi, il *lavoro di civiltà* trova alimento nel piacere estetico, un'esperienza che interessa la totalità dell'essere umano e che si sviluppa autonomamente, senza che ciò implichi il ricorso a parametri esterni di ordine morale, sociale, politico ecc.

RM

Fruizione e piacere estetico vanno dunque di pari passo con uno specifico lavoro di civiltà?

SS

La lettura è un atto individuale, che si rivolge al singolo individuo – e su che cosa si può ‘lavorare’ se non sul singolo, che a sua volta è plasmato dallo *äußeres Ausland*? Sia chiaro, non sto parlando di un individualismo solipsistico, bensì di un soggetto modellato dal contesto socioculturale ed esposto ai processi storici. Ma è la frequentazione dei molteplici aspetti di sé nell'atto di lettura che consente di prendere contatto con la complessità dell'altro e quindi di contribuire a una vita comunitaria più articolata e meno conflittuale. Una persona che ha esplorato le proprie zone d'ombra non è incline a esorcizzare l'altro come se fosse il male

¹⁰ Il riferimento è qui, nella fattispecie, a J. Lacan, (1986) *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi 1959-1960*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, p. 154.

incarnato, perché ha imparato a riconoscere quelle stesse tensioni e pulsioni nella sua interiorità. L'opera letteraria di qualità consente di farne esperienza e per di più è fonte di piacere estetico. Kafka scriveva: «Definizione dello scrittore, di un siffatto scrittore, e spiegazione della sua efficacia, semmai un'efficacia esista: egli è il capro espiatorio dell'umanità, consente agli uomini di godere senza colpa, quasi senza colpa, un peccato»¹¹. Ecco, non esiste uno strumento di integrazione psichica ed etica più efficace della letteratura e dell'arte, anche se non ne facciamo quell'uso 'disinteressato' cui potrebbe e forse dovrebbe essere destinato.

RM

Mi pare che con quanto hai appena detto solleciti un altro vertice nevralgico da cui guardare alla letteratura. Veramente ne hai sollecitato già moltissimi, ma specialmente queste tue ultime parole testimoniano di un'etica della letteratura, sovente invocata ma difficile, poi, da incontrare nella pratica dell'esercizio critico. Etica della letteratura che è ben diversa dalla morale della storia, dal *plot* diremmo oggi. Morale che pure è indispensabile alla convivenza della *communitas* e alla sussistenza della società, come sostiene Freud, ma che presenta risvolti ambigui, di cui stiamo vedendo gli effetti in questo momento storico che combina uno sviluppo tecnologico dei più avanzati con forme di brutalità e violenza che l'Europa e l'Occidente consideravano oramai archiviate¹². Ecco, mi sembra che questa tua idea di giustizia sia *in primis* giustizia psichica. Mi chiedo allora come inserire questo tuo discorso in un'accademia che è sempre più catafratta, chiusa su sé stessa, sulle proprie certezze e convinzioni. Sai meglio di me quanto le letture psicoanalitiche e di psicologia del profondo del testo poetico e letterario vengano messe al bando, proprio perché considerate prive di dimostrazione scientificamente validata, dunque non comprovate. Come pure è invalsa l'idea che la germanistica non debba, non possa dialogare con la filosofia considerata invasiva, disciplina a sé stante da cui distinguersi. Penso anche alle tue incursioni nell'ambito degli studi giuridici e a quale rilievo acquisiscano per l'esercizio critico nella germanistica. Ecco, nel tuo lavoro di interprete dell'opera letteraria trovo e ho sempre trovato tutti questi stimoli che vanno a comporre il mondo, il mondo in cui viviamo, in cui vive e si muove l'autore che è per forza immerso in una realtà variegata e priva di compartimenti stagni.

¹¹ «Die Definition des Schriftstellers, eines solchen Schriftstellers, und die Erklärung seiner Wirkung, wenn es eine Wirkung überhaupt gibt: Er ist der Sündenbock der Menschheit, er erlaubt den Menschen, eine Sünde schuldlos zu genießen, fast schuldlos». Trattasi della lettera che Kafka scrive a Max Brod da Planá il 5 luglio 1922 (F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, hrsg. v. M. Brod, Fischer, Frankfurt am Main 1958, p. 386).

¹² Cfr. S. Freud, *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908), *GW VII*, p. 143 ss; it. *La morale sessuale "civile" e nervosismo moderno* (1908), *OSF 5*, p. 411 ss; S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), *GW XIV*, p. 421 ss.; it. *Il disagio della civiltà* (1929), *OSF 10*, p. 557 ss.

SS

Certo, io stessa, nei 47 anni di insegnamento, mi sono confrontata con la difficoltà di svolgere questo discorso in ambito accademico. Non parlo di problemi concreti, bensì dei dubbi che mi accompagnavano durante le lezioni. Sarebbe stato mio dovere limitarmi a trasmettere agli studenti un sapere codificato, in buona parte di tipo ‘oggettivo’. Un sapere che tuttavia, almeno in una certa misura (escluso il discorso critico e di metodo), avrebbero anche potuto acquisire da soli senza grandi difficoltà, bastava indicare loro le fonti. Semplifico, certo. Tuttavia, questa responsabilità si poneva – e si pone – in parziale conflitto con la natura peculiare della letteratura e con le innumerevoli valenze. Ciascuno di noi si confronta con questa contraddizione e ha il compito di elaborare una propria risposta: da una parte, nel rispetto di parametri di valutazione piuttosto rigidi, l'accademia è chiamata a trasmettere un sapere quantificabile; dall'altra, accostarsi alla letteratura soltanto con un tale strumento è un po' come ambire ad afferrare una sostanza fluida con le pinze. In ogni caso, e non senza una certa apprensione, ho scelto di insegnare a leggere i testi, nella speranza di rendere percepibili agli studenti le potenzialità della letteratura. Del resto, ho sempre esplicitato questo dilemma a lezione: io faccio questo, per questi motivi, ma è necessario affiancarlo a quest'altro, per questi altri motivi. Forse la criticità della situazione è in parte imputabile a noi stessi, studiosi e intellettuali, che non abbiamo saputo tutelare in misura sufficiente la singolarità della letteratura, né valorizzare il suo ruolo nel contesto sociale. Dal momento in cui abbiamo trascurato di frequentarla con più assiduità e di promuoverla con maggiore convinzione, non siamo riusciti a comunicare la rilevanza di questa pratica umanizzante; per questo, forse, la società ignora il contributo essenziale che può dare al progresso civile.

RM

Un altro aspetto che trovo davvero affascinante sono gli autori di cui ti occupi. Desidero a questo punto chiederti come scegli gli autori, come avviene l'incontro.

SS

Devo dire che mi occupo solo di autori che mi fanno resistenza, che costituiscono una sfida e coinvolgono più aspetti possibili. E devo sentire che mi riguardano in prima persona, affinché la lettura possa essere un viaggio di scoperta dell'io e dell'altro, dell'opera, nelle affinità e nelle differenze. Per Norman Holland ogni lettore (così come ogni autore) coltiva un “mito personale”, un modello psicologico inconscio che struttura il modo in cui organizza l'esperienza: ecco, io

scelgo con fiuto sicuro opere letterarie che mi riguardano nel profondo¹³. Se si scende abbastanza dentro sé stessi si finisce per incontrare anche l'altro e le problematiche esistenziali e sociali del proprio tempo. Il risultato è talora un'interpretazione di nuovo tipo di quella determinata opera letteraria, sebbene nel giudizio estetico che ne risulta l'altro continui a essere un interlocutore implicito che concorre alla formazione del giudizio stesso, come sostiene Hannah Arendt (in dialogo con Kant)¹⁴.

Importante è affrontare il viaggio di scoperta senza sapere in anticipo dove si vuole arrivare, come nel caso di Döblin e del romanzo ermetico: il tema del morire a sé stessi è un tema centrale nell'autore, ma all'epoca non sapevo cosa andassi cercando, mi sono soltanto lasciata guidare dall'attrazione che l'opera esercitava su di me. Spero di avere risposto alla tua domanda.

RM

Sì, e quanto hai appena detto è molto stimolante anche per gli studenti! Se si seguisse il percorso che tu sei riuscita e riesci a trasmettere, gli studenti farebbero esperienza di un incontro con il testo libero da classificazioni e costrutti preordinati, un incontro con parti di sé ignote, non pensi?

SS

Eh sì, perché si tratta di un duplice viaggio di scoperta, dell'opera e di sé stessi, ma non tanto nel senso della "fusione di orizzonti" di cui parla *Verità e metodo*¹⁵. Si è detto che Gadamer non offre una teoria forte della verità: ma come mai potrebbe, se la letteratura «si caratterizza per una certa modalità di organizzazione attorno al vuoto» (Lacan)¹⁶, intorno a un'incognita che coinvolge la significanza e la conoscenza di sé del lettore, in larga parte sconosciuto a sé stesso. Il tentativo di 'fondere' gli orizzonti non dovrebbe mirare a un accordo totale, a un'illusione di pienezza, ma configurarsi come un percorso sperimentale che alterna momenti di avvicinamento

¹³ N. Holland è uno dei più eminenti teorici della letteratura, di cui ricordiamo almeno gli studi dedicati alla Reader-Response-Theory e alla critica psicoanalitica della letteratura, ivi compresa la neuropsicoanalisi: *The Dynamics of Literary Response*, Oxford University Press, New York 1968; *Poems in Persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature* Norton, New York 1973 (rev. ed. Cybereditions 2000); *The Critical I*, Columbia University Press, New York 1992; *Literature and the Brain*, PsyArtFoundation, Gainesville 2009.

¹⁴ Si veda H. Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. and with an interpretive Essay by R. Beiner, University of Chicago Press 1992; it. *Teoria del giudizio politico. Lezioni di filosofia politica di Kant*, trad. it. P. P. Portinaro, Il melangolo, Genova 1990.

¹⁵ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Niemohr - Paul Siebeck, Tübingen 1960; 2., durch einen Nachtrag erw. Auflage 1965; it. *Verità e metodo*, trad. e apparati G. Vattimo, Introduzione G. Reale, Bompiani, Milano 2000. La prima edizione italiana è del 1983, sempre presso Bompiani e sempre a cura di e nella traduzione di Gianni Vattimo.

¹⁶ Cfr. *supra* nota 10.

e di distanza, tanto più che le proiezioni sono inevitabili. Il vecchio Jung, che pure se ne intendeva, si meravigliava di quanto il meccanismo della proiezione fosse in lui ancora attivo.

RM

Da quanto ci stai dicendo emerge anche un'idea sovversiva della letteratura, ma adesso mi spiego meglio. Penso a questo momento storico, in cui tutto deve essere eguale e egualmente portato alla luce del sole. La parola magica è "inclusione", termine che per lo sviluppo dell'individuo, che procede per incessanti dissimilazioni, considero oltremodo infelice e deleterio. Quello che tu stai dicendo è che c'è un intimo più intimo, che è escluso dal soggetto, dalla maschera insomma, che è poi quanto gli è più proprio. Lacan conia a tal proposito il termine *extimité*¹⁷. Quindi è un'idea della letteratura che, se venisse praticata da più soggetti, potrebbe portare davvero a dei cambiamenti non solo del singolo ma anche delle strutture sociali.

SS

Ne sono profondamente convinta. Janouch riferisce che Kafka considerava i poeti «veri e propri elementi sovversivi» e aggiungeva: «tentano di dare agli uomini occhi nuovi perché cambino la realtà», ma «lo stato e, insieme, i suoi devoti servitori, invece, vogliono solo durare»¹⁸. La letteratura di consumo stimola il disimpegno dei sensi e della mente al punto di confermare i nostri pregiudizi. Di contro, l'opera letteraria di qualità espone il lettore a un livello di incertezza (*Negative Capability*) tale da generare spaesamento¹⁹, ovvero un salutare depotenziamento delle cristallizzazioni che condizionano le nostre percezioni, bloccandole come in un fermo immagine. Certo, a suo modo la grande letteratura aspira a modificare la realtà interna ed esterna, sin dai tragediografi greci, però penso anche che il suo discorso sia sempre stato in anticipo rispetto all'evoluzione della coscienza collettiva. Aldo Schiavone in *Storia e destino*, letto anni fa, diceva che se paragoniamo la vita della terra a un giorno, l'essere umano è nato da appena cinque minuti²⁰. E diciamo che non facciamo molto per nascondere: le nostre pulsioni aggressive, la distruttività, l'incapacità di difendere i nostri interessi vitali sono intatti. La grande letteratura

¹⁷ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil, Paris 1986, p. 172.

¹⁸ Simonetta Sanna si riferisce a: G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Fischer, Frankfurt am Main 1951, erw. Auflage 1968; it. *Conversazioni con Kafka*, trad. M. G. Galli, Guanda, Parma 1991.

¹⁹ Nella lettera del 21.12.1817 ai fratelli George e Tom Keats John Keats conia l'espressione "negative capability" per indicare la capacità di tollerare incertezza e dubbio senza cercare una soluzione o una risposta razionale immediata (J. Keats, *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*, Houghton Mifflin and Company, Boston and New York, 1899, p. 277). Simonetta Sanna si rifà in questo contesto al costrutto che Wilfred R. Bion mutua da Keats per mostrare, una volta di più, che la letteratura apre la strada all'ambivalenza connaturata alla vita psichica e al mistero dell'umano: W.R. Bion, *Attention and Interpretation. A Scientific Approach to Insight in Psycho-Analysis and Groups*, Tavistock Publications, London 1970; it. *Attenzione e interpretazione*, trad. A. Armando, Armando Editore, Roma 1973, nuova ed. 2010.

²⁰ A. Schiavone, *Storia e destino*, Einaudi, Torino 2007.

valorizza propriamente l'impegno individuale nell'opera di sublimazione della 'pulsione di morte', ovvero ciò che nel solco del pensiero freudiano prende appunto il nome di *Kulturarbeit*. Sempre Janouch fa dire a Kafka che la letteratura «vuole mettere chiarezza nella confusione delle emozioni, elevarle al livello della consapevolezza, purificarle e in questo modo umanizzarle»²¹.

RM

Ti vorrei sottoporre per oggi un'ulteriore sollecitazione. Ci sono autori sui quali tu sei tornata più volte rispetto ad altri? Forse hai già risposto, quando hai detto che sono i punti ciechi di un'opera, quelli che fanno resistenza, a sollecitare la tua attenzione. Allora ti chiederei perché. Forse perché in essi vi è più lavoro di civiltà?

SS

Prendiamo per esempio un autore come Lessing, che sembra oggi molto lontano, tanto che una scolaresca tedesca incontrata di recente ricordava appena il titolo di *Nathan il saggio* (1779). Ho iniziato con *Minna von Barnhelm* (1767) che a prima vista pare un'opera classica, agile, immediata e del tutto 'risolta', mentre invece è complessa e di sconvolgente modernità²². Mi ha coinvolto al punto che mi interessò seguire l'evoluzione dei personaggi lessinghiani sia in avanti come in *Emilia Galotti* (1772) e *Nathan il saggio* (1779) e sia indietro, in *Miss Sara Sampson* (1755) e nelle prime commedie²³. Mi pareva che avessi molto da imparare. Prendiamo il personaggio di Orsina nell'*Emilia*, comunemente interpretata come una donna gelosa, una Medea; ebbene, quando entra in scena non ha per Emilia che parole di pietà. Ma già Marwood nel dramma del 1755 era una Medea rivisitata²⁴. *Nathan il saggio* termina con uno *happy ending* mancato: Recha non sposa il Templare, in cui riconosce il proprio fratello. E del resto l'autore aveva già sperimentato la problematicità di questi matrimoni omogami e indifferenziati nell'*Emilia Galotti*, in cui la protagonista si sacrifica sull'altare dei valori paterni, rinunciando

²¹ Cfr. Nota 18.

²² S. Sanna, "Minna von Barnhelm" di G.E. Lessing. *Analisi del testo teatrale*, Pacini, Pisa 1983; S. Sanna, *Lessings "Minna von Barnhelm" im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten*, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien 1994.

²³ S. Sanna, *Von der ratio zur Weisheit. Drei Studien zu Lessing*, Aisthesis, Bielefeld 1999; S. Sanna, *Il lungo viaggio di Nathan. I personaggi di Lessing da Miss Sara Sampson a Nathan il Saggio*, in M. Freschi, E.B. Licciardi (a cura di), *Ex Oriente lux! Studi su Nathan in Saggio di G. E. Lessing con la traduzione e riduzione teatrale del testo*, Bonanno, Acireale (CT) 2010, pp. 49–74.

²⁴ S. Sanna, "Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater", *Lessing Yearbook*, XXIV, 1992, pp. 45–76; S. Sanna, "Da Miss Sara Sampson a Emilia Galotti: le forme del mito di Medea nel teatro di Lessing", in P. Chiarini (a cura di), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1999, pp. 319–364; S. Sanna, "Lessings frühe Lustspiele. Ein Werkstatttrundgang", in D. Niefanger, M. Pirro (hrsg. v.), *Komödienwissen und Komödienkompetenz im 18. Jahrhundert. Deutsch-italienische Perspektiven*, Wehrhahn, Hannover 2024, pp. 141–157.

a essere sé stessa, nell'interesse di eticità e sensi²⁵. Insomma, nel *Nathan* questo matrimonio non s'ha da fare, anche perché la coppia genitoriale era già implicata in vicende familiari ben singolari. Questioni di tutto rilievo, mi pare. I miei studenti hanno sempre amato Lessing.

RM

Sì, e trasmette l'idea di una dimensione sociale in cui l'individuo entra, ma ci deve entrare con determinate coordinate psichiche e mentali per fare fronte al lavoro di civiltà. Alla luce di quanto ci hai detto, riprenderei il discorso sui lavori che hai dedicato a Lessing, là dove sviluppi l'idea di "tolleranza critica": "Nathan o della tolleranza critica"²⁶, dove la congiunzione "o" non ha funzione né avversativa né disgiuntiva, ma che anzi definirei copulativa, se non addirittura dichiarativa, giacché fa segno al paradosso di una tolleranza che può divenire totalizzante e totalitaria e che l'Occidente sta nuovamente producendo proprio nella nostra contemporaneità. Lo trovo semplicemente geniale, perché poi c'è da dire che anche i titoli che scegli per i tuoi studi inchiodano l'argomento e danno da pensare al lettore. Quindi, ti chiederei di dirci qualcosa a tal proposito, anche perché ciò ci conduce ai lavori dedicati a Büchner e a Heidegger, sui quali desidererei soffermarmi.

SS

Guarda, sei tu che mi stai portando a riflettere sul filo rosso che collega i miei studi su Lessing e la tolleranza critica a quelli più recenti. Certo, il concetto che il titolo sottende implica già il dialogo, un dialogo anche *ex negativo*, di disconferma, che passi attraverso la *Negative Capability* (Keats)²⁷ per costruire nuove connessioni. Per me Lessing rappresenta un primo importante contatto con alcuni temi della modernità o, meglio, con quelli che in realtà valgono per tutti i tempi e quindi a modo loro anche nell'oggi. Basti pensare a personaggi come Minna von Barnhelm, nell'omonima commedia del 1767, che si rifiuta di accettare le ragioni che vincolano l'amato, il maggiore von Tellheim, alla corte e che implicano il pericolo di renderla "tra dieci anni, generale o vedova": è così che termina questa commedia, e non già perché 'i Tedeschi' non sappiano scrivere commedie, ma perché il destino che Minna costruisce per sé e per Tellheim si differenzia da quello di Franziska e Werner, i protagonisti meno consapevoli

²⁵ S. Sanna, *Lessings "Emilia Galotti". Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik*, Niemeyer, Tübingen 1988; S. Sanna, *Lessings "Emilia Galotti"*. 1. Reprint, De Gruyter, Berlin- Boston 2013.

²⁶ S. Sanna, "Nathan der Weise o della tolleranza critica", in F. Cercignani (a cura di), *Studia theodisca*, Edizioni dell'Arco, Milano 1994, pp. 161–213; S. Sanna, "Lessings *Nathan der Weise*. Die Figuren im Spannungsfeld von Intoleranz und kritischer Toleranz", in M. Marquardt, U. Störmer-Caysa, S. Heimann-Seelbach (hrsg. v.), *Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag*, Heinz, Stuttgart 1997, pp. 357–380.

²⁷ Come già argomentato nella nota 19, Simonetta Sanna fa riferimento all'espressione impiegata da John Keats nella lettera ai fratelli del 21.12.1817, dove il poeta sostiene che il cosmo shakespeariano possiede un ingrediente inconsumabile e prezioso che consiste nella *Negative Capability*, concetto poi ripreso da Bion.

della cosiddetta “vicenda parallela”, che credo di avere letto e interpretato per la prima volta come *Gegenhandlung*, ovvero quale vicenda contrastiva. Non è un caso che l’eroina insegni al Maggiore a vedere e a sentire; ma anche a identificare il suo volere (*wollen*), ovvero i desideri che più gli corrispondono, e in seguito il suo potere (*können*) e dunque le condizioni sociali più consone per la realizzazione degli stessi, e infine il dovere (*müssen*), ossia la necessità di prendere coscienza dei valori di riferimento, primo tra tutti l’autodeterminazione; e questo due decenni prima di Kant. Avere individuato questa dialettica è stato decisivo per la diversa comprensione dell’opera. Minna si rapporta con la differenza di Tellheim a partire dalla propria, perché sbaglia e sa correggersi. Del resto, la protagonista non è quel “Lessing in gonnella” con cui è stata spesso identificata, bensì un personaggio a tutto tondo che arriva a dire: «Franziska, se tutte le ragazze sono come io ora mi sento, allora siamo creature singolari. Tenere e fiere, virtuose e vanitose, voluttuose e pie. Tu non mi capirai. Forse nemmeno io mi capisco». Ecco, Minna è già ‘singolare’ e irriducibile alla sola prospettiva della ragione²⁸.

La concezione della tolleranza critica, incompatibile con una ragione egemonica che cancella ogni ombra, ogni chiaroscuro, trova riscontro nell’apertura di Lessing perfino nei confronti di prospettive eccentriche come la metempsicosi, celata nella singolare vicenda familiare e nel garbuglio di nomi del *Nathan*, in cui i due giovani protagonisti spezzano la dipendenza dal passato, quasi affrontassero un processo di ‘morte e rinascita’ psichica che si fa carico della continuità dell’inconscio. Si pensi anche a quel frammento sui cinque sensi dell’essere umano, in cui Lessing parla dello sviluppo delle nostre percezioni e della speranza di un loro perfezionamento, quasi si potesse dar vita a un sesto o settimo senso²⁹. Quando cominciai a studiarlo, parlare di metempsicosi poteva risultare bizzarro, perché Lessing era il rappresentante dell’Illuminismo razionalistico.

RM

E tu sai meglio di me quanto la psicoanalisi sappia distinguere tra psicosi e follia. La follia, il momento folle, per dirla con Green e con Bollas, è parte di tutti noi, è connaturato all’umano³⁰.

²⁸ Mi limito a citare solo alcuni degli studi che Simonetta Sanna ha dedicato alla *pièce* di Lessing: “Die Thematik des Sehens und Hörens in Lessings Minna von Barnhelm”, *Zeitschrift für Germanistik*, 6, 1988, pp. 665–680; S. Sanna, “Streitkultur in Lessings *Minna von Barnhelm*. Minnas Fähigkeit vs. Franziskas Unfähigkeit zum Streiten als Movens von Handlungsentwicklung und Konfliktlösung”, in W. Mauser (hrsg. v.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werke Lessings*, Niemeyer, Tübingen 1993, pp. 444–457.

²⁹ G.E. Lessing, *Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können*, in G.E. Lessing, *Werke*, Band 8, Hanser, München 1970 ff., pp. 557–560, disponibile online al link: <http://www.zeno.org/nid/20005267072> (ultima consultazione 1 agosto 2025).

³⁰ Ispirandosi al discorso tenuto da Lacan a Bonneval — J. Lacan, (1946) “Propos sur la causalité psychique”, in J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, pp. 151–193; it. “Discorso sulla causalità psichica”, in *Scritti*, a cura di G.B. Contri, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. 1, pp. 145–187 — André Green e Christopher Bollas sviluppano la distinzione follia / psicosi connotando la prima come *momento* sovversivo e potenzialmente creativo: A. Green, *La folie privée. Psychanalyse des*

Ciò che mi ha sempre colpito nelle tue letture dei testi è la capacità di individuare e accogliere quella che chiamerei “la follia del testo”. Una follia che tu metti in luce nella letteratura tedesca non come qualcosa da studiare con la lente dello scientismo che oggi avanza sempre più consegnando la critica letteraria a criteri bibliometrici, bensì come indispensabile *humus* dell’umano, senza cui l’esistenza sarebbe priva di immaginazione, fantasia, creatività: di letteratura appunto. Per fare solo un esempio, tu hai scritto delle pagine stupende sui personaggi femminili nell’opera di Georg Büchner. E qui arriviamo a quella follia che per la società è molto più fastidiosa di una malattia mentale, per la quale sono previsti spazi di reclusione e segregazione, foss’anche solo attraverso la psicofarmacologia. Ecco, proprio per questa via giungiamo a Büchner e a quel titolo geniale che tu hai inventato: *Dantons Tod: Die andere Revolution*, l’altra rivoluzione, una rivoluzione su cui nessuno riflette³¹.

SS

Si tratta davvero di un’altra rivoluzione, di un fenomeno di grande complessità, il che non è scontato, anche perché Büchner prese parte attiva alla rivoluzione propriamente intesa. Su esempio della *Société des droits de l’homme* fondata nel 1830, costituì una sezione della Società dei diritti dell’uomo a Gießen e a Darmstadt. Di notte istruiva studenti e artigiani all’uso delle armi. Inoltre, fu l’autore principale dello *Hessischer Landbote* (1834), *Il messaggero dell’Assia*, ossia del pamphlet politico in lingua tedesca secondo, per edizioni, solo al *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels. Scoperta la congiura ci furono più di cento arresti, mentre il pastore Weidig, che aveva epurato il *Landbote* dalle sue venature più sovversive, morì in prigione forse in seguito alle torture subite. Büchner si poté salvare presentandosi di persona al temuto giudice Georgi per depistare l’indagine, trovando il tempo di avvertire i congiurati e di riuscire a fuggire in Francia. Tra l’altro, in *Leonce und Lena* (1836) traspare tutta l’allegria per avere riacciuffato la vita. L’autore, che aveva solo ventidue anni, morì di lì a breve, nel 1837. Per tutti questi motivi, mi sono chiesta come fosse possibile che un rivoluzionario siffatto, e per giunta così giovane, riuscisse a voltare pagina e, senza abiurare al passato, avesse il genio di concepire anche una rivoluzione di altro tipo, una rivoluzione della coscienza consegnata alla letteratura. Forse perché aveva sperimentato sino in fondo le contraddizioni dell’agire politico ed era lucidamente consapevole della condizione arretrata della coscienza civile delle masse: un «pollo nella pentola di ogni contadino determinerà la fine del gallo francese», scrisse a Karl

cas-limites, Gallimard, Paris 1990; it. *Psicoanalisi degli stati limite. La follia privata*, a cura di F. Del Corno, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996; C. Bollas, *Cracking Up. The Work of Unconscious Experience*, Hill and Wang, New York 1995; it. *Cracking Up. Il lavoro dell’inconscio*, trad. C. Spinoglio, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

³¹ S. Sanna, *Die andere Revolution. “Dantons Tod” von Georg Büchner und die Suche nach friedlicheren Alternativen*, Fink, München 2010; S. Sanna, *L’altra rivoluzione. “La morte di Danton” di Georg Büchner e la ricerca di più pacifiche alternative*, Carocci, Roma 2010.

Gutzkow³². E da genio qual era – la parola qui non è sprecata – concepì una rivoluzione da affidare a tempi lunghi e a strumenti non meno acuminati delle armi, per quanto diversi.

RM

Ma in cosa consiste quest'altra rivoluzione?

SS

La *folie* si affaccia nel dramma *Dantons Tod* (1835) a partire dalla divisione delle parti tra i due capi fazione, Danton e Robespierre e le loro *queues*. In larga misura si tratta di un conflitto fittizio, che Büchner cancella per mezzo di una prima grande X, di un'inversione dei ruoli che sfugge a una lettura superficiale. Mi spiego meglio. Nel primo atto Danton va da Robespierre determinato a «farlo arrabbiare» e a far sì che «non possa tacere», e vi riesce, tanto che nella scena successiva, in una camera, nel buio e solo di fronte a sé stesso, l'Incorruttibile si trova costretto a far i conti con i suoi pensieri nascosti. Ecco uno stralcio davvero significativo: «Io non so cosa in me stesso inganni l'altra parte di me. La notte respira pesante sopra la terra e si rivolta in un sogno confuso. Pensieri, desideri appena presagiti, arruffati e informi, che alla luce del giorno s'erano ritratti e nascosti sparuti, ora acquistano forma e s'insinuano nella silenziosa dimora del sogno. Davvero che il Figlio dell'uomo viene crocefisso in noi tutti, tutti lottiamo nell'orto di Getsemani in un sudore di sangue, ma nessuno redime il prossimo con le proprie ferite».

Impossibile non rilevare che così parla Danton, o, meglio, parla così durante la prima parte dell'azione, in cui pur sapendosi in pericolo ribadisce la sua posizione: «Preferisco essere ghigliottinato piuttosto che far ghigliottinare. [...] Dovremmo sederci uno accanto all'altro e stare tranquilli». E invece, nel terzo atto, negli spazi pubblici del Palazzo di Giustizia, il Moderato torna alla retorica politica urlata (il personaggio satirico del cittadino Simon, megafono della rivoluzione, è in tal senso esemplare), ossia a parlare “da rivoluzionario par suo”, sicché i massacri di settembre che lo avevano perseguitato nel sogno tornano a essere motivo di merito: «A settembre fui io che nutrii la giovane covata della rivoluzione con i corpi fatti a pezzi degli aristocratici» (nella chiusa del secondo atto Saint-Just affermava: «la rivoluzione [...] fa a pezzi l'umanità per ringiovanirla»). E proprio Danton, così scettico riguardo alla conoscenza di

³² Lettera di Büchner da Strasburgo, redatta tra settembre / ottobre 1835, di cui riportiamo il testo nell'originale tedesco: «Die ganze Revolution hat sich schon in Liberale und Absolutisten getheilt und muß von der ungebildeten und armen Klasse aufgefressen werden; das Verhältniß zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt, der Hunger allein kann die Freiheitgöttin und nur ein Moses, der uns die sieben ägyptischen Plagen auf den Hals schickte, könnte ein Messias werden. Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie. Ein Huhn im Topf jedes Bauern macht den gallischen Hahn verenden» (G. Büchner, *Die Briefe*, hrsg. v. A. Martin, Reclam, Stuttgart 2011, p. 74).

sé stessi, arriva a concludere: «Adesso conoscete Danton». Ma l'effetto è sicuro, gli applausi «scroscianti». Durante la seconda udienza si spinge ancor più avanti: «Io accuso di alto tradimento Robespierre, Saint-Just e i loro boia [...] Voi volete pane e loro vi buttano teste! Avete sete e loro vi fanno leccare via il sangue dagli scalini della ghigliottina»: a quel punto, così in una didascalia, «grande è l'emozione nel pubblico», molte le «grida di approvazione». Insomma, nello spazio pubblico Danton parla e agisce come Robespierre, mentre nello spazio privato Robespierre somiglia a Danton, o se si preferisce ad Amleto.

E noi, se pensiamo a questo capovolgimento, siamo sicuri che gli opposti non s'incontrino, e non solo in politica, o che l'immagine del nemico non coincida con ciò che non osiamo confessare a noi stessi? In ogni caso, nel dramma di Büchner le simmetrie, che prevalgono di gran lunga sulle asimmetrie tra Danton e Robespierre e i loro seguaci, si manifestano nella discontinuità tra le loro parole, le azioni e il pensiero come pure nella menzogna della coscienza (la quale «è una gallinella che segue mansueta colui che le dà il cibo», come afferma il robespierriano Barrère), nella retorica e nella messinscena politica, nel dolore e nella morte. In breve, la X provvede a confondere le carte: e come potrebbe essere altrimenti, dato che Büchner non soltanto aveva studiato la storia, ma l'aveva vissuta sulla sua pelle.

Ecco, questo sul piano dell'azione. Ma nel tuo libro è il discorso di Camille Desmoulins nella prima scena del secondo atto che conduce al cuore di quell'altra rivoluzione...

SS

Sì, nel cuore oscuro dell'*altra rivoluzione*, nel quale s'inoltra il discorso di Desmoulins sulla «X sconosciuta ed eternamente negata»: «Per quanto tempo ancora l'umanità dovrà divorare le proprie membra nella sua eterna fame? Oppure: per quanto tempo ancora noi, naufraghi sul relitto, dovremo nella nostra sete inestinguibile, succhiarci il sangue dalle vene? Oppure: per quanto tempo ancora noi, algebrici nella carne, dovremo scrivere i nostri conti con le membra tagliate, alla ricerca di quella X sconosciuta ed eternamente negata?» Trasformando gli alchimisti cui ha fatto riferimento Danton in algebrici alla ricerca della X sconosciuta, Camille rinnega il cannibalismo, la figura più feroce del rapporto antagonista con l'altro da sé, quale soluzione del nodo drammatico della rivoluzione, ma anche di ogni altra inimicizia; poi nega il nesso tra la *Magenfrage* con i conti scritti sul corpo che mai hanno estinto la fame, e dunque nega la conclusione di Saint-Just di fare «a pezzi l'umanità per ringiovanirla», rinviando non a caso e ancora una volta al principio di Carneade («due nemici su uno stesso legno»). Se dunque Danton si era chiesto «a che scopo», Camille solleva il problema «per quanto tempo ancora»: con ciò accomuna passato e presente nel «bagno di sangue» della lotta fratricida e soprattutto

prospetta il dilemma su come «uscire dal tempo» (*Leonce e Lena*), chiedendo per quanto ancora continueremo a essere nemici invece di cercare dentro e fuori di noi la X sconosciuta che mette in relazione gli opposti.

RM

E come descriveresti la relazione tra gli opposti?

SS

Intanto, mi chiedo se siamo davvero convinti che gli opposti inconciliabili esistano. Io, per esempio, non riesco che a collocarli lungo una spirale o, se si preferisce, lungo un cerchio; e in proposito mi viene in mente il *Faust* incompiuto di Lessing, nel quale Faust discetta con sette spiriti infernali su chi fra loro sia il più rapido, finendo per dare la palma della vittoria a quello che regola il passaggio tra il bene e il male: «Sì, tu sei il più veloce; niente è più veloce di te!»³³ Ecco, il passaggio tra bene e male mi pare talmente veloce che perlopiù passa inosservato. *L'altra rivoluzione* rinvia a un futuro lontano, quasi in analogia con la parabola lessinghiana dei tre anelli in *Nathan il saggio*, in cui il giudice rimette il verdetto tra mille e mille anni a un giudice più saggio, senza che si possa escludere un nuovo rinvio. Per quanto tempo, e come, mi pare dunque una domanda cruciale; e la risposta che a mio avviso dà Büchner è questa: la lotta fratricida durerà finché la X continuerà a essere «sconosciuta ed eternamente negata», rendendo impossibile quell'*altra rivoluzione* che pone gli opposti in relazione dialogica di modo che la sostanziale somiglianza tra gli esseri umani possa convivere col rispetto della differenza. Tornando al tema degli opposti, tra Danton e Robespierre esiste davvero una differenza tale da giustificare la morte che l'uno infligge all'altro? E soprattutto, la morte mette davvero fine ai problemi che i due protagonisti promettevano di risolvere? Büchner, così penso, ne dubita, proprio perché aveva coscienza sia delle contraddizioni della storia e dei sistemi sociali, sia di quelle relative al sistema psichico individuale; ma del resto lui stesso era capace di coltivare gli opposti, l'azione e la passione trasformativa, come pure la riflessione malinconica e introspettiva; va ricordato che oltre a essere letterato sommo era anche uno scienziato: docente di anatomia comparata e di filosofia presso l'università di Zurigo, la sua tesi di dottorato è una ricerca neuroanatomica *ante litteram*, che conserva un rilevante valore storico, intellettuale e metodologico.

³³ Trattasi della terza scena del II atto — *Faust und sieben Geister* — da *Faust. Ein Fragment* (G.E. Lessing, *Werke*, Band 2, München 1970, pp. 487-489), databile al 1755 circa e pubblicato solo in parte nel 1759 nel XVII dei *Briefe die neueste Literatur betreffend*.

Per tornare più esplicitamente al nostro tema, lo scopo del “piacere estetico disinteressato”, per ricorrere alla terminologia di Kant, è nel *Danton* quello di assecondare un nuovo “stato di coscienza” o, nelle parole di Paul Celan, nel *Discorso* tenuto a Darmstadt nel 1960 per il conferimento del premio Büchner, la possibilità di «Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst», vale a dire di «spedirsi in avanti verso sé stessi, alla ricerca di sé stessi». È questa la finalità aperta della «lussureggiante democrazia dell’opera», come la definiva Karl Gutzkow. Büchner stesso considerava il suo dramma un *boa constrictor* che induce lo spettatore e il lettore a stare seduti: intanto li distrae dall’urlare e marciare, e poi li costringe ad andare a ritroso, affinché possano avere in futuro nuove cose da dire e da fare, chissà³⁴.

RM

Proprio così. Ti ringrazio moltissimo per avere richiamato questi passaggi che sono tuttora di vibrante contemporaneità e che a me hanno fatto sempre pensare a Lacan per gli “algebrici nella carne” di Camille (II, 1). Noi che amiamo la psicoanalisi pensiamo a quanto il corpo-carne sia in gioco in ogni nostra azione, dalla più oscena alla più nobile. E poi la X è la grande incognita che campeggia nel IV capitolo di *Al di là del principio di piacere* di Freud, è la *lettera* che crea scompiglio e con cui lo scientismo, già imperante all’epoca di Büchner, non vuole mai fare i conti, che scotomizza e *forclude* in quanto variabile indipendente, fattore che rende l’umano incomputabile.

SS

Concordo appieno. Nei primi anni del mio recente ritorno a Berlino ho scritto un libro sulla “specifica tipologia di scissione dei Tedeschi” (cui accenno nel saggio su C. G. Jung)³⁵ che probabilmente non pubblicherò mai, anche perché andrebbe affiancato da un discorso sulle altre culture: ognuna coltiva le proprie contraddizioni (avendo condiviso per secoli una lingua, una storia, una geografia, una civiltà ...), che però risultano piuttosto evidenti se le si osserva dal di dentro e in chiave comparativa. Scissioni, appunto: noi siamo i buoni e gli altri i cattivi, noi siamo illuminati, gli altri vivono nelle ombre: sennonché, se solo frequentassimo le nostre di ombre — intendo qui *Ombra* nell’accezione junghiana del termine — esisterebbe la possibilità di metterle in relazione con quelle altrui, consentendo agli altri di fare altrettanto, che poi è un modo per fare più luce. Per iniziare, si potrebbe azzardare qualche piccolo esperimento e rendere partecipi gli altri delle proprie percezioni.

³⁴ Cfr. S. Sanna, *L'altra rivoluzione*, cit., p. 119.

³⁵ Cfr. Il saggio dedicato a Jung, di cui alla nota 6.

RM

Questo è un esempio paradigmatico del tuo modo di lavorare. E qui tocchiamo un'altra tua idea, davvero necessaria e illuminante, quella di “politica della letteratura”, che tu elabori in maniera affatto peculiare anche rispetto a Rancière³⁶. Ma per ora ti ringrazio davvero molto per questa prima giornata e con questo argomento continueremo domani...

³⁶ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2006; it. *Politica della letteratura*, trad. A. Bissanti, Sellerio, Palermo 2010.