

La sfida del male: donne naziste nella letteratura tedesca. Tre tesi su romanzo e violenza

di Simonetta Sanna
ssanna@uniss.it

This study links one scandal with another: that of the Nazi genocide and the role of women as active collaborators. In the works of Stephan Hermlin, Hans Lebert, Bernhard Schlink, Lukas Hartmann and Helga Schneider these women are mentioned as witnesses in their own prosecution, for the sake of a present and a future capable of coming to terms with the violence. Not only do the authors highlight a path of meaning in their actions, they also tend to apply leverage on our inevitably limited moral judgements by way of these “evil women”. The aim is not that of seeking forgiveness, but rather that of stimulating the elaboration of the “evil” that lies within every individual. The current author argues that the productivity of the aesthetic experience of the negative is, at least potentially, transformative. The widening of the conscience, in fact, boosts the possibility of discovering the processes that allow us to communicate with other human beings, in such a way that a person endowed with a capacity to make moral judgements is, by the same token, one that is harder to manipulate, as well as being more peaceful.

Gli uomini dimorano per lo più solo nel piano mediano della loro casa della vita, là dove si sono confortevolmente sistemati con buone stufe e comodità varie. Raramente scendono nei locali disotto, dove sospettano l'esistenza di fantasmi che potrebbero terrorizzarli; raramente salgono fin sulla torre, da dove lo sguardo nel profondo e nella lontananza fa venire loro le vertigini.
Arthur Schnitzler, *Aforismi*

Il terribile è già accaduto.
Martin Heidegger, *Das Ding*

Similia similibus curantur

Esistono fatti cui non si può rimediare o che non si possono, come si dice in tedesco, “wieder gut machen”, tramutare di nuovo in *buoni*, perché sono irrimediabilmente *cattivi* o, nell'ottica di questo studio, violenti. Tra questi,

nella storia recente, si collocano anzitutto i crimini del nazionalsocialismo, capace di aggregare Stato, movimento politico, potenziale industriale, popolo e razza al fine di conquistare un dominio assoluto e annientare intere ‘razze’ o popolazioni. Pur non concernendo la Germania soltanto, si tratta di un passato prima di tutto tedesco. Non meraviglia pertanto che i tedeschi, soprattutto a partire dal 1968, siano coloro che più di altri popoli si sono impegnati in un assiduo lavoro di elaborazione (*Aufarbeitung*), di riscatto (*Vergangheitsbewältigung*) o di *elaborazione del lutto* (*Trauerarbeit*), quasi l’avessero affrontato per tutti¹.

Le pagine che seguono affrontano proprio il tema della rievocazione del dodicennio hitleriano da una angolatura specifica eppure centrale: quella della rappresentazione delle donne nel ruolo di naziste attive in alcuni romanzi o racconti di lingua tedesca dal Secondo dopoguerra a oggi. La prospettiva prescelta accosta pertanto due realtà che costituiscono di per sé una pietra dello scandalo: da una parte, appunto, il regime hitleriano che – nella sua commistione di barbarie e razionalità strumentale, affermatosi per via parlamentare nel cuore stesso della vecchia Europa – costituisce una delle crisi più dirompenti della civiltà moderna; dall’altra, le donne come protagoniste dello sterminio nazista, ruolo che contrasta con la raffigurazione tradizionale del femminile quale fonte di amore, cura e concordia, non già di odio, violenza e discordia, e dunque delle donne in veste di carnefici, non già di vittime.

Le cinque opere oggetto del nostro discorso sono quattro romanzi e un racconto di autori di diversi Paesi di lingua tedesca, che fanno dunque riferimento a contesti storico-sociali eterogenei: *Der Vorleser* (1995) di

¹ Negli anni Novanta si è sviluppato un dibattito sul passato nazionale, di modo che la Francia, l’Italia o la RDT non appaiono più esclusivamente paesi della resistenza, l’Austria e la Polonia non più esclusivamente vittime, e persino la Svizzera con le sue banche si ritrova coinvolta nella colpa. Come scrive David Bidussa nella sua prefazione a Günther Anders, *Dopo Holocaust, 1979*, Boringhieri, Torino 2014, p. 9 e seg. L’Italia, per esempio, «attende ancora il suo storico, che racconti complessivamente [...] anche la diffusione della delazione, della repressione, di tutte quelle fasi che precedono il trasporto in treno verso lo sterminio» degli ebrei, perché qui resiste il mito del ‘bravo italiano’, per cui si «entra incolpevoli nella storia, la si attraversa e se ne esce alla fine indenni e, *dunque*, innocenti». Per la bibliografia critica relativa a questo e altri argomenti e per un’analisi dettagliata delle cinque opere analizzate, rinvio al mio libro *Die Herausforderung des Bösen: Nazi-Täterinnen in der deutschen Literatur*, Lang, Frankfurt am Main e. a. 2017.

Bernhard Schlink, scrittore della Germania federale; *Die Frau im Pelz* (1999) dello svizzero Lukas Hartmann; il racconto *Die Kommandeuse* (1954) di Stephan Hermlin, autore tedesco orientale; *Lasciami andare, madre* (2001) di Helga Schneider, autrice austro-tedesca, naturalizzata italiana, romanzo apparso in tedesco soltanto in seguito col titolo *Laß mich gehen* (2003); e infine *Der Feuerkreis* (1971) dello scrittore austriaco Hans Lebert. Sia Hartmann con Carmen Mory, sia Hermlin con Hedwig Weber *alias* Erna Dorn, narrano di due donne realmente esistite, condannate a morte nel Secondo dopoguerra.

Le protagoniste sono caratterizzate in larga misura proprio dal rapporto con il passato, rispetto al quale alcune si evolvono, mentre altre ne rimangono vittime. Hanna in *Der Vorleser* di Bernhard Schlink giunge a rielaborare il passato, ma – a differenza della Hildegard di Lebert, che condivide con il fratello un rapporto di maturazione reciproca – non trova nell'amato un interlocutore con cui affrontare i dilemmi della coscienza: questi, come la società tedesco-occidentale nel suo complesso, si rifugia piuttosto in una concezione etica normativa della colpa, dedicandosi per il resto alla sua riuscita sociale.² Rispetto al passato e alle contraddizioni della sua vita, Carmen Mory di Lukas Hartmann non conosce che la fuga in avanti, la costruzione di un'immagine vincente di sé, luminosa al punto da scacciare gli spettri interiori: solo durante la sua detenzione nel lager rinuncia a difendersi dal dolore, dal suo e quindi da quello degli altri. Le protagoniste di Helga Schneider e di Stephan Hermlin invece si somigliano proprio per la loro immutata fedeltà al passato, per l'autodisciplina feroce, che priva di ogni più autentica individualità sia loro, sia gli antagonisti, costretti a conferire alle aguzzine la misura della loro superiorità, del loro potere. La Schneider si espone all'insensatezza del mondo della madre, nazista incallita, senza negare attenzione ai suoi bisogni e riuscendo pertanto a combattere il dilagare dell'odio, che aveva contrassegnato tanto il passato personale dell'anziana donna, quanto quello collettivo del suo Paese. Anche la *Kommandeuse* di Hermlin, incapace di rielaborare i suoi trascorsi e dunque di cambiare, non è lasciata sola nel momento della sua morte, in cui è rappresentata nella sua

² Cfr. in proposito Simonetta Sanna, "Bernhard Schlink, *Der Vorleser* e il tema della colpa", in *Studi germanici* 6/2014, pp. 17-79, anche per la relativa discussione critica.

debolezza di essere umano.³ Attraverso l'anamnesi o il ricordo del suo oscuro passato, soprattutto l'eroina di Hans Lebert realizza invece quel *lungo viaggio* verso se stessa che le consente di confrontarsi con le sue colpe e di modificare la trama della sua vita. Da donna violenta, selvaggia, conosce nel romanzo una rinascita quanto mai impreveduta, che un artista dotato di "sovranità formale" e "libertà narrativa"⁴ come Lebert riesce a rendere verosimile, anche perché considera il personaggio non un 'nemico', ma un "parente".⁵

Laddove l'esercizio della violenza implica un'assenza totale di empatia, i cinque romanzi e racconti abbattano il muro tra *noi* e *loro*, eretto dalle naziste attive, affermando anche nei confronti di queste donne quel superiore senso di giustizia non escludente, leso alla radice dalla loro violenza distruttiva e anonima. Pertanto, le opere non si affrancano una volta per tutte dall'ermeneutica del male per trasformare la violenza nell'altro da sé e il carnefice in un'anomalia dell'umano, in un mostro o in uno psicopatico. La condotta delle protagoniste non è percepita come mera reazione a un disagio di tipo sociale, condizionata dall'esterno. Al contrario, gli scrittori indagano il 'senso' che le naziste attive attribuiscono ai conflitti che l'azione brutale è chiamata a risolvere, prestando attenzione ai giudizi, ai valori, alle opinioni, agli entusiasmi, alle insicurezze e alle paure, ovvero ai dati che, integrandosi nel dialogo interiore, nella loro riflessività – ridotta ai minimi termini nel caso della Kommandeuse di Stephan Hermlin e della madre di Helga Schneider – si traduce in scelte violente. Inoltre, partendo dall'interrelazione tra destino individuale e destino collettivo, illustrano le dinamiche sociali che trasformano la *violentia* dei singoli in evento storico collettivo, in *potestas* politico-giuridica.⁶

³ Cfr. in proposito Simonetta Sanna, „Die Kommandeuse (1954) von Stephan Hermlin: an den ursächlichsten Quellen von Gewalt“, in *Einschnitte. Signaturen der Gewalt in textorientierten Medien*, a cura di D. von Hoff, B. E. Jirku, S. Sanna e A. Sousa Ribeiro, Koenigshausen & Neumann, Würzburg 2016, pp. 57-75.

⁴ Hans Jürgen Fröhlich, „Exzesse im Steirerland“, in *Stuttgarter Zeitung*, 6.5.1972.

⁵ Gotthard Böhm, „*Meine patriotische Tat*“, in Gerhard Fuchs e Günther A. Höfler (a cura di), *Hans Lebert*, Droschl, Graz - Wien 1997, pp. 237-41, e ivi, p. 238.

⁶ Sulla relazione tra la violenza e la sua legittimazione cfr. Walter Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt“, in Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, vol. II.1, pp. 179-203.

Questa scelta di campo implica che – laddove le agenti nazionalsocialiste sono state sorde all’umanità dell’altro da sé – la prospettiva degli scrittori nei loro confronti è quella di osservarle nella loro peculiarità di un *alter* che conserva il contatto con l’*ego*. Hermlin s’interroga tramite il suo personaggio sulle dinamiche psichiche contrarie al canone della ragione, e dunque sugli impulsi violenti che esistono in ciascun individuo.⁷ Helga Schneider non ‘lascia andare la madre’, anche quando il suo dolore si fa lancinante, arrivando così a superare la barriera di ostilità. Lebert, Hartmann e Schlink, le cui eroine sono più complesse e quindi capaci di pentimento, non soltanto individuano nelle loro azioni un itinerario di senso, ma tendono per loro tramite a ‘forzare’ i nostri giudizi morali inevitabilmente limitati (S. Sontag),⁸ rivolgendo l’attenzione ai molteplici aspetti della vita individuale nella sua irripetibile singolarità. A partire da queste premesse, vorrei sviluppare tre tesi intorno al rapporto tra romanzo e violenza nella letteratura moderna, che concernono la prospettiva della ricezione.

1. La prima tesi riguarda la produttività dell’esperienza del negativo,⁹ che consente al lettore di scandagliare la propria complessità. Come ritiene il fondatore della psicologia analitica, questo confronto “depotenzia le forze demoniche della vita” e “ne rende possibile l’assimilazione”.¹⁰ “Posso dominare un opposto solo in quanto, attraverso la percezione di entrambi, me ne libero giungendo così al centro.”¹¹ Più in generale, è la riflessività stessa a trarre linfa dall’esperienza del male o della bruttezza, portando alla luce

⁷ Cfr. tra molti Klaus Wahl e Melanie Rhea Wahl, “Biotische, psychische und soziale Bedingungen für Aggression und Gewalt”, in *Handbuch Politische Gewalt. Formen – Ursachen – Legitimation – Begrenzung*, a cura di B. Enzmann, Springer, Wiesbaden 2013, pp. 15-42.

⁸ Susan Sontag, *Nello stesso tempo*, Mondadori, Milano 2008, pp. 168 e seg.

⁹ Questo concetto esclude in maniera categorica l’esperienza primaria del dolore, soprattutto quello inflitto dalla tortura quale azione sociale, cui deve essere negata ogni giustificazione, poiché “il dolore e la corporeità, che esso rivela e produce, restano estranei e non possono essere interamente integrati”, come osserva Christian Grüny, *Zerstörte Erfahrung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, p. 259, tanto meno nella prospettiva di un’*algodicea*. [Qui e altrove, traduzione mia.]

¹⁰ C. G. Jung, *Opere*, Boringhieri, Torino 1965-2007, vol. 14, p. 48. Sul problema del bene e del male cfr. anche Jung, *Opere*, cit., vol. 11.1, pp. 469-81; Adolf Guggenbühl-Craig, *Il bene del male*, Moretti e Vitali, Bergamo 1998; Lucian Boia, *Entre l’Ange et la Bête. Le mythe de l’Homme différent de l’Antiquité à nos jours*, Plon, Paris 1995.

¹¹ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 11, p. 476-77.

immagini psichiche cariche di un significato latente, con cui ha il compito di venire a patti.¹² In prospettiva letteraria, George Bataille chiama la letteratura a indagare sull'ambiguità del male, che ritiene costituisca l'antitesi a regole e divieti convenzionali, custodi di un bene deindividualizzante e coercitivo:¹³ l'arte, la letteratura coglie 'in uno' il *Ganze*, di modo che il male finisce per rimandare al polo opposto.¹⁴ In prospettiva psicologica, anche Jung non pare nutrire alcun dubbio sulla 'vitalità del negativo', mentre al contrario, il culto del bello non favorisce la dinamica evolutiva, al pari di ogni astrazione intorno al buono e giusto:¹⁵ "non è adatto ad assolvere il compito quanto mai difficile e serio dell'educazione dell'uomo, in quanto esso presuppone sempre ciò che appunto dovrebbe generare e cioè la capacità di amare la bellezza. Esso impedisce addirittura l'approfondimento del problema, in quanto distoglie sempre lo sguardo dal male, dal brutto e dal grave". Semmai, "con il rivolgersi alla bellezza [l'essere umano] può soltanto tornare a rimuovere l'antitesi senza tuttavia liberarsene,

¹² Paolo Aite, "Ascolto e vitalità del negativo. Eros e i suoi cavalli: una prospettiva mitica su un primo incontro analitico", in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 149-161, qui 152.

¹³ Cfr. George Bataille, *La letteratura e il male*, SE, Milano 1987.

¹⁴ Rinvio, per la loro rappresentatività, a due concezioni antitetiche sul rapporto tra male e letteratura: contro i romantici e in particolare E. T. A. Hoffmann e i suoi racconti, incentrati su una "inconsistente lacerazione dell'animo" e "le più spiacevoli dissonanze", Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1972, p. 250, sostiene che "il male è in generale in sé freddo e senza contenuto, perché da esso niente altro nasce che negativo, distruzione ed infelicità, mentre l'autentica arte deve a noi presentare in sé l'aspetto di una armonia"; Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 229, sostiene invece che "dire oggi arte radicale è lo stesso che dire arte cupa, col nero di colore di fondo", e che anzi la "forza della negatività nell'opera d'arte dà la misura dell'abisso fra prassi e felicità": "Però poiché per l'arte l'utopia, ciò che ancora non è, è velata di nero, l'arte stessa resta [...] qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo."

¹⁵ Si veda per esempio la polemica di Büchner – le cui opere sono un "labirinto di ambienti, scalette, corridoi" (*La morte di Danton*, II.2) – contro i "cosiddetti poeti ideali" ("tengo in grande considerazione Goethe e Shakespeare, ma molto poco Schiller", in Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, voll. 1 e 2., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, vol. 2, p. 411), o la contrapposizione tra i personaggi che, come "copie di legno", sono tutto "coerenza", "sentenza", "concetto" o "ideali", come St. Just e Robespierre, e quelli sanguinari e energici, depravati e cinici, in cui la "creazione [...] ardente, impetuosa e luminosa a ogni attimo si rigenera intorno a loro e in loro stessi" (*La morte di Danton*, II.3), come Danton e i suoi amici in *La morte di Danton*. Cfr. in proposito Simonetta Sanna, *L'altra rivoluzione. "La morte di Danton" di Georg Büchner*, Carocci, Roma 2010, ma anche, Eat., "Die romantisch-satirische Komödie *Leonce und Lena* und die Übung des Möglichkeitssinns", in Gernot Wimmer (a cura di), *Georg Büchner und die Aufklärung*, Böhlau, Wien Köln Weimar 2015, pp. 77-115.

e così si ristabilisce – nella migliore delle ipotesi – la vecchia situazione”.¹⁶ Di contro, rimettere in moto la dinamica, è compito di un’arte che non “distoglie lo sguardo”, bensì compendia le aporie, i contenuti contraddittori dell’esistenza umana:¹⁷ chiama il destinatario a non accontentarsi di concetti pregiudiziali (*abgezogene Begriffe*) che, invece di creare legami, ‘rafforzano le barriere’ e ‘innalzano muri di separazione’ – come già Lessing riscontrava in *Ernst und Falk*¹⁸ – bensì a individuare tra essi un *tertium non datur*, ossia la mediazione che gli corrisponde, *data* appunto dallo stesso lettore.¹⁹

In prospettiva eminentemente estetica, la tensione tra gli opposti – ovvero la moltiplicazione dei “focolai di ambivalenza”²⁰ che ampliano e tendono il nesso tra i contrari, preservando il contatto col loro punto di torsione, con la loro chiave di volta – contraddistingue ogni opera, tanto più se di qualità:²¹ si tratti di un esile haiku giapponese o della proustiana *Ricerca del tempo perduto*, è in questo modo che l’opera letteraria costruisce e comunica la percezione della propria totalità, sia pure secondo il criterio di “produrre l’opera inventandone la regola individuale” o di fare coincidere “l’ideazione con la realizzazione”,²² o in altri termini per mezzo di una propria *sostanza e forma sia del contenuto, sia dell’espressione*.²³

¹⁶ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 6, pp. 132-133.

¹⁷ Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, p. 108, ritiene che abbiamo bisogno della disumanità per diventare umani. Cfr. anche Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, Beck, München 2010.

¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Ernst und Falk*, secondo dialogo.

¹⁹ Mark Turner, in *L’imagination et le cerveau 2000* (<http://markturner.org/cdf/cdf1.html>) spiega che l’immaginazione determina un *multiple-scope*, un “intégration conceptuelle”, chiamata a “intégrer des espaces mentaux fortement incompatibles”: proprio questa forza integrativa opera durante il percorso di lettura, in particolare, nelle rappresentazioni di opposti irrelati, di qualità contraddittorie, ambigue, come nei testi di Schlink, Hartmann, Hermlin, Schneider e Lebert, volti a produrre un’integrazione sempre nuova tra opposti in conflitto sia tra loro, sia col senso comune, volto a istituire chiare distinzioni.

²⁰ Gaston Bachelard, *La Terra e le forze. Le immagini della volontà*, red, Como 1989, p. 12.

²¹ In prospettiva psicologica, le opere eminenti o canoniche riassumono e anticipano la coscienza di un’epoca intera: “di modo che un poeta o un veggente esprime l’inesprimibile della sua epoca e dà vita, nell’immagine o nell’azione, a ciò che tutti attendevano, nel bene o nel male, per la salvezza di quell’epoca o per la sua rovina”, così C. G. Jung in *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 371. Werner Hoffmann, “Die Emanzipation der Dissonanzen”, in *Verabschiedung der (Post)Moderne?*, a cura di Jacques Le Rider e Gérard Raulet, Gunter Narr, Tübingen 1987, pp. 117-131, considera l’emancipazione delle dissonanze una caratteristica soprattutto dell’arte moderna.

²² Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica*, Edizioni di Filosofia, Torino 1954, p. 126.

²³ Cfr. Louis Hjelmslev, *Il linguaggio*, Einaudi, Torino 1982.

Nondimeno, soprattutto il romanzo di qualità eminente – con la temporalità profonda delle sue trame articolate e la varietà dei personaggi, che mira a rappresentare l’universo tutto, interiore e/o esteriore – incentrato sulla *scriptura nigra* è in grado di potenziare le dissonanze: anzitutto un ‘böse Kunstwerk’ (K. H. Bohrer)²⁴ come *Der Feuerkreis* di Lebert – che tende “la corda dell’arco possente” della scrittura “elasticamente tra altezza e profondità, [...] tra luce e oscurità, [...] tra terra e cielo” (340) – riesce a dispiegare gli opposti riguardanti il tessuto linguistico-relazionale e lo sviluppo dei personaggi, senza che il nesso tra loro venga meno. Il percorso di ricezione confronta pertanto il lettore con un sistema dinamico di polarità al contempo simmetriche e asimmetriche, che non stanno ferme al loro posto, ma “si muovono in modo circolare”,²⁵ così da produrre sempre nuovi interrogativi. Queste domande concernono in particolare il centro nevralgico dell’intero sistema: il male e la violenza, e quindi il dolore, che – compendiando ogni altra contraddizione – impegnano la coscienza in quanto ineliminabile *quia absurdum*.²⁶ Come sostiene Büchner ne *La morte di Danton*: “Il più piccolo trasalimento del dolore, e sia pur solo in un atomo, provoca uno *strappo nella creazione*, da cima a fondo”.²⁷

In questa prospettiva, il tema del duplice scandalo dell’hitlerismo e delle attive naziste corrisponde a un’intenzione precisa. La concentrazione di male e violenza nei romanzi o racconti di Schlink, Hartmann, Hermlin, Schneider e Lebert consente non solo agli scrittori, ma anche al destinatario – quasi si trattasse di componimenti scritti a quattro mani – di fare esperienza del negativo: le opere permettono di scandagliare le matrici di ogni violenza, che

²⁴ Cfr. in proposito Karl Heinz Bohrer, *Ästhetische Negativität*, Hanser, München 2002; Id., *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, Hanser, München 2004; Id., “Das Böse – eine ästhetische Kategorie?”, in *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 6.39/1985, pp. 459-473.

²⁵ Così Hannah Arendt in *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 263.

²⁶ Sulla distruzione della coscienza di sé della vittima e sul sentimento di onnipotenza del carnefice nell’affermare potere, violenza e dolore cfr. David B. Morris, *Geschichte des Schmerzes*, Insel, Frankfurt am Main Leipzig 1994, ma anche Elaine Scarry, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Il Mulino, Bologna 1990, secondo cui la tortura riduce la persona a corpo, privandola anche della voce, rendendola assente, distruggendola.

²⁷ Atto terzo, scena prima. Cfr. ivi: “si può negare il male, ma non il dolore; solo l’intelletto può dimostrare dio, il sentimento gli si ribella” (III.1); “Il dolore è l’unico peccato e la sofferenza l’unico vizio” (III.5).

ci “ricollegano, attraverso la tradizione, fino alla preistoria, trascinandosi dietro la psiche arcaica, filogenetica e psicotica che è alle sue radici”,²⁸ risultato conseguito soprattutto in *Der Feuerkreis* di Lebert. Proprio la compresenza di aspetti antitetici – la tensione ineliminabile tra vita e morte, bene e male, positivo e negativo, alto e basso, proprio ed estraneo, interno ed esterno, luce e ombra, conscio e inconscio, natura e cultura, giusto e ingiusto, amore e odio, Eros e Thanatos, femminile e maschile, privato e pubblico, vittima e carnefice e.a., che si ripropone con ogni lettura²⁹ – autorizza il lettore a prendere contatto con quei livelli destinati a emergere soltanto nei momenti di crisi o di disorientamento esistenziale, ovvero con la scissione della personalità e gli aspetti di tenebra, che conducono alla scoperta di territori inesplorati della psiche, respinti di solito ai margini della coscienza.

Oltre l’esistenza stessa o, appunto, il rapporto analitico, è proprio la letteratura, il linguaggio dell’arte, ad assecondare quell’autentica esperienza d’introspezione, che – almeno quale “effetto potenziale”³⁰ – comporta “che qualche cosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge e trasforma” (M. Heidegger). Inoltre, poiché – come scrive Jung – “ogni atto di presa di coscienza è un atto creativo”,³¹ la personalità creativa, nella quale “il dialogo con l’inconscio è attivo, pulsante”, è quella “*maggiormente esposta alla tensione dei contrari, proprio perché è costantemente impegnata a differenziarsi dalla matrice collettiva per farsi individuo*”.³² Nel processo di ricezione inteso come atto creativo, anche il lettore, accettando di fronteggiare

²⁸ James Hillman, *Anima*, Adelphi, Milano 1989, p. 179.

²⁹ Cfr. Ralf Simon in “Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit”, in “Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit”, in Alexander Honold e Ralf Simon (a cura di), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Fink, München 2010, pp. 301-327. Anche le neuroscienze confermano l’effetto double-scope integrativo, così per esempio Gilles Fauconnier e Mark Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, Basic Book, New York 2002. Sulla flessibilità cognitiva, che consente di comprendere gli altri, cfr. Steven Mithen, “The Evolution of Imagination: An Archaeological Perspective”, in *SubStance* 30/2001, pp. 28-54, ma anche Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction. The Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006.

³⁰ Vgl. Claudia Hillebrandt, *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Deutsche Literatur, vol. 6., Akademie Verlag, Berlin 2011, p. 51.

³¹ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 12, p. 29.

³² Aldo Carotenuto, “Distruzione, caos e il rischio creativo”, in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 111-134, qui p. 123.

le sue contraddizioni, inizia a sperimentare quella condizione di flessibilità che favorisce un contatto più personale o un'organizzazione interna ed esterna più *eigentümlich* – per richiamare ancora una volta una parola chiave nella vita e nell'opera di Franz Kafka³³ – tale da consentirgli di “identificare quelle modalità attraverso cui esprimere pienamente la [sua] unicità”.³⁴ È proprio questa la mia prima tesi.

In ragione del contrappunto tra bene e male affidato a immagini che rinviano ad aspetti sperimentati come minaccia – la violenza, l'ira, l'ansia, l'invidia, l'incapacità di fronteggiare la contrarietà, insomma l'arresto dello sviluppo individuale (con l'inciampo della coazione a ripetere) – i romanzi o racconti di Schlink, Hartmann, Hermlin, Schneider e Lebert comportano la sospensione delle risposte automatiche o l'emergere di nuove domande. Con l'intento di determinare da capo il confine assiomatico tra umano e non-umano, bene e male, luce e ombra, le opere sulle attive naziste invitano appunto il lettore a “smarrirsi, là dove è pericoloso”, “dietro la frontiera”, nel “*Niemandsländ* del dubbio, delle domande senza risposta”.³⁵ Il senso di disorientamento che inducono mette in discussione l'adattamento conformistico alle norme collettive e l'unilateralità dei parametri della coscienza, stimolando la ricerca di più articolate relazioni tra tesi e antitesi.

Proprio perché “l'etica non si può enunciare”, come scrive Wittgenstein verso la fine del *Tractatus* (6.421), ma è oggetto di esperienza, le opere mirano a favorire il processo di revisione delle categorie convenute che determinano la marginalizzazione dell'altro da sé – interno ed esterno – marchiato come estraneo, diverso, oppositore e nemico, in modo da indicare “possibilità che non sono state viste, non sono state colte, non sono state realizzate”, le quali si aggiungono “come lutto ulteriore alla colpa ulteriore che consiste nell'aver

³³ Cfr. Simonetta Sanna, *Franz Kafka*, cit. I tempi della celebrazione della multiculturalità sembrano lontani, eppure, in una società globale come la nostra, è temerario sottrarsi all'esigenza di prendere sul serio l'irriducibile singolarità dell'altro da sé e delle differenti norme etico-sociali, per confrontarlo con una tolleranza indifferenziata o, peggio, indifferente, che prende forma a partire dalla totalità una e compatta dell'identico, assimilabile all'*avversione regolata*, di cui parla Wendy Brown, *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton University Press, Princeton 2006.

³⁴ Aldo Carotenuto, “Distruzione, caos e il rischio creativo”, cit., p. 133.

³⁵ Lukas Hartmann, *Die Frau im Pelz*, Nagel & Kimche, Zürich 1999, p. 255.

trascurato queste possibilità”,³⁶ per riprendere una considerazione di Schlink, che invita a convivere con i conflitti e la tragicità quale parte integrante dell’esistenza umana.³⁷

Tanto più che le cinque opere – pur confrontando il lettore con quelle esperienze di colpa e violenza, da cui la ‘buona coscienza’ si tiene lontana – non presumono una risposta univoca alle domande sollevate dalle vicende delle ‘donne cattive’. Lo attesta, per iniziare, anche solo la ripartizione dei ruoli tra vittime e carnefici o le distanze differenti istituite tra le protagoniste e i destinatari, interni ed esterni: questi rappresentano altrettante figure di identificazione o campi di esperienza, in cui – per ricorrere alla terminologia di Freud – la pulsione di Morte può entrare in relazione con la pulsione di Vita,³⁸ favorendo dinamiche di compensazione fra conscio e inconscio. Di conseguenza, il lettore è posto davanti a un bivio. Poiché “tutto ciò che è inconscio viene proiettato”,³⁹ può indirizzare i desideri e le intenzioni rimosse sulle ‘oscure sorelle’ rappresentate nelle cinque opere. Nella complicata dinamica della ricezione, tuttavia, è proprio il dialogo tra gli aspetti di sé frantumati, divisi, a consentire la risignificazione o *Nachträglichkeit* (S. Freud), vale a dire quella ricostruzione del passato che ne restituisce gli aspetti negati. In quest’ultima ipotesi, l’aggressività rimossa e gli istinti regressivi sono accolti nella coscienza, come del resto esemplificano i personaggi dinamici, che nel confronto con male e violenza realizzano una maggiore ‘centratura’. Passiamoli velocemente in rassegna.

Non è un caso che in Hermlin la Kommandeuse – ex comandante del lager di Ravensbrück e complice delle ‘forze imperialistiche’ durante la rivolta divampata nella RDT il 17 giugno 1953 – raffiguri dal punto di vista ideologico e etico un’eroina del tutto negativa. Anche i suoi ‘seguaci’ sono personaggi non individuati, rappresentati appunto da “due, tre persone” (183), “una voce” (185, 187), “qualcuno” (185) o da “un paio di persone [che] intonarono la

³⁶ Bernhard Schlink, *Vergangenheitsschuld, Beiträge zu einem deutschen Thema*, Diogenes, Zürich 2007, p. 140.

³⁷ Id., *Vergewisserungen, Über Politik, Recht, Schreiben und Glauben*, Diogenes, Zürich 2005, p. 176 e 178.

³⁸ Cfr. Sigmund Freud, “Il disagio della civiltà”, in *Opere 1924-1929*, vol. 10., Boringhieri, Torino 1978, pp. 555-630.

³⁹ Mario Trevi e Augusto Romano, *Studi sull’Ombra*, Marsilio, Venezia 1990, p. 35.

canzone di Horst Wessel” (187), e dunque da figure senza alcuna “volontà di resistenza e di coraggio”,⁴⁰ assai più numerose di quelle che la contrastano. Da una parte, nel racconto il nucleo oscuro della violenza si manifesta senza travestimenti, determinato da un senso di onnipotenza indifferenziato della protagonista e autorizzato da una *potestas* che le consente di ‘liquidare’ gli avversari per motivi ‘bio-politici’;⁴¹ dall’altra, proprio la riduzione della distanza tra l’aguzzina e i personaggi senza volto, che l’affiancano durante la rivolta del 1953, consente all’autore di significare, sia pure in sordina, “l’indeterminatezza” e “la confusione dei sentimenti”,⁴² che ritiene caratterizzi i cittadini della RDT: anche tra loro il “passato non è morto; non è nemmeno passato”, come dirà Christa Wolf dopo più di vent’anni.⁴³

In *Lasciami andare, madre* Helga Schneider, intrecciando vicende personali e dimensione collettiva, rende esplicito il confronto con l’esperienza del negativo tramite il rapporto della protagonista col personaggio della madre, autoritaria, inflessibile e rigida al pari della Kommandeuse. La figlia vive “un dissidio terribile, lacerante” (70), ma ha la forza di esporsi all’odio dell’ideologia cui la madre è ancora votata: elaborando il suo lutto, si misura con quella dinamica trasformativa che le consente di non essere annientata da odio e dolore. Come abbiamo osservato, proprio la corrente di riflessione innescata dal confronto con la madre le permette al contrario di integrare ‘la roccia’ inscalfibile, che la madre incarna, obbligandola a ‘lasciarla andare’.

Il ruolo che in *Lass mich gehen* è di Helga, è affidato in *Die Frau im Pelz* di Hartmann, al dinamico console svizzero e al narratore interno, che – inoltrandosi appunto nel “*Niemandsländ* del dubbio” – affrontano

⁴⁰ Auguste Lazar, “Zur Diskussion über *Die Kommandeuse*”, in *Neuer Weg* 13/1955, p. 625.

⁴¹ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994, p. 97, può parlare della barbarie arcaica del soggetto desiderante che è incapace di amare l’altro nella sua differenza e alterità, mentre “la contemplazione senza violenza, da cui viene tutta la felicità della verità, impone all’osservatore di non incorporarsi l’oggetto: prossimità della distanza.”

⁴² Stephan Hermlin, *Antwort an die Verfasserin der “Einwände”*, in *NDL* 3/1955, p. 130. In seguito, lo scrittore non sconfessa il suo racconto, pur rinnegandone i presupposti ideologici. Fin dal 1980 peraltro dichiara di essersi mostrato “male informato” sui delitti dello stalinismo e ne chiarisce le motivazioni: “non ho realmente voluto essere informato. Per molti anni sono stato dominato dalla paura di venire a conoscenza di una verità che mi pareva inconciliabile con la causa per la quale lottavo”, così in Stephan Hermlin, *Gespräch mit Ulla Hahn, in Äußerungen 1944-1982*, Berlin Weimar 1983, pp. 411-12.

⁴³ Christa Wolf, *Trame d’infanzia, e/o*, Roma 1992, p. 9.

attivamente i dilemmi sollevati dal personaggio di Carmen: solo in apparenza controcorrente, la Mory al contrario schiva l'oscuro conflitto che la tiene avvinta ai codici familiari e sociali. Di conseguenza, rimane prigioniera di un disordine interiore, di un 'individualismo senza individuo'⁴⁴ o di un 'complesso dell'Io' in quanto ordine artificiale, mentre il console svizzero e un narratore interno, che si confonde con l'autore, finiscono per dimostrare la maggiore ricchezza dei personaggi in grado di confrontarsi con una concezione della verità più articolata e flessibile.

Hanna, la protagonista di *Der Vorleser* di Schlink – che diversamente dalla Mory di Hartmann non dispone né di lingue, né di maschere – scende nel cuore stesso del suo conflitto: da personaggio inarticolato, pervaso da pulsioni regressive e sterili, realizza quella 'presa di coscienza' che le consente di fare i conti col proprio passato di colpa. L'amato Michael, pur disponendo di elevate competenze sociali e culturali, non è invece capace di prestare ascolto alle domande di senso sollevate da Hanna, tanto che questa, sola tra i vivi, sceglie il suicidio, facendosi carico della responsabilità verso i morti.

A differenza della Hanna di *Der Vorleser*, in *Der Feuerkreis* di Hans Lebert la protagonista individua nel fratellastro un *alter ego* che la contrasta. Difatti, il confronto o lo scontro con l'alterità costituisce propriamente l'oggetto della narrazione, che consiste nel "lungo viaggio" integrativo affrontato dai protagonisti. Gottfried rappresenta gli aspetti in luce della persona, la sorella quelli inferiore di tenebre. Senonché, proprio perché *similia similibus curantur*, Hilde è la malattia, ma è anche la cura, così che lo scontro tra i fratellastri finisce per produrre un'armonia profonda: consente loro di varcare quel *cerchio di fuoco*, che racchiude un'ampia topologia di condotte violente. Nello scioglimento – svelato nelle ultime righe del lungo romanzo e ritardato di diciassette anni – Hilde appare integrata pacificamente nella comunità del villaggio; Gottfried, non più picaro, ma davvero 'eroe puro', consegue l'assoluzione (e la morte) nel momento stesso in cui riconosce Veronica, la figlia più volte annunciata.

⁴⁴ Anna Panepucci, "Opinioni. Note su psiche e società", in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 177-185, qui. p. 180.

Proprio la densa presenza del negativo, nei personaggi e nel mondo entro il quale agiscono, assume nel romanzo un significato profondo: in Lebert *aisthesis* è intesa come un “suscitare, provocare, *kaleo*”, perché la *chiamata* e dunque “la risposta estetica interven[gono] con molta più forza in relazione al brutto”,⁴⁵ come sosteneva anche Jung. Se, “la bellezza arresta il moto”,⁴⁶ seguire la bruttezza ne compensa l’unilateralità, esercitando un’azione emancipatrice. Anche per questo motivo *Der Feuerkreis* – che appartiene a quelle opere profondamente asimmetriche rispetto alla legge del sangue, che costringe anche Abele “a diventare un assassino” (230) – anticipa quella “società decente” che rifiuta di demonizzare il nemico, evitando di disumanizzarlo.⁴⁷

2. La seconda tesi concerne i procedimenti e le tecniche letterarie tramite i quali il confronto col negativo sviluppa una sua produttività. Per ricorrere a un’espressione di Alfred Döblin in *Unser Dasein*, la domanda che ora ci guida non è quella “eternamente sbagliata” intorno al *perché*, ma la questione “*che* si comunichi e *come*”, che è di stretta pertinenza estetica.⁴⁸ Pertanto, col ricorso a concezioni della psicologia del profondo – peraltro confermate dalle ricerche di neuroscienze successive alla ‘svolta cognitiva’ degli anni Settanta – non si intende ‘indulgere a un certo psicologismo’, come sarebbe affrettato concludere. Al di là del fecondo, complesso rapporto tra letteratura e psicologia,⁴⁹ le opere non sono infatti lette come fossero un ‘sintomo’ della

⁴⁵ James Hillman, *L’anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 1993, p. 108.

⁴⁶ Ivi, p. 78.

⁴⁷ Avishai Margalit, *La società decente*, Guerini e Associati, Milano 1998.

⁴⁸ Alfred Döblin, *Unser Dasein*, Walter, Olten u. Freiburg i. Br. 1964, p. 227 e 258.

⁴⁹ Rinvio, tra gli esempi più recenti, alla critica tematica di Gaston Bachelard, Northrop Frye e Gilbert Durand, ma anche Jacques Lacan (*Écrits*, 1966) sul registro immaginario, simbolico e reale, e Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*, 1974) sul regime semiotico e simbolico del linguaggio; in Italia alla critica freudiana di Francesco Orlando (*Per una teoria freudiana della letteratura*, 1973) e Mario Lavagetto (*Freud, la letteratura e altro*, 1985). Soprattutto dopo la svolta cognitivista intorno al 1970, la psicologia della ricezione si è dedicata anche ad indagini empirico-sistematiche intorno a esperienze di ricezione concrete. Cfr. in proposito Norbert Groeben, *Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*, Kohlhammer, Stuttgart 1972; Id. e Ursula Christmann, “Empirische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität”, in *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a cura di Tobias Klauk e Tilmann Köppe, de Gruyter, Berlin 2014, pp. 338-360. Cfr. anche Ralph Lagner (a cura di), *Psychologie der Literatur: Theorien, Methoden, Ergebnisse*, Psychologie-

psicologia dell'autore o dei personaggi, appunto 'di carta', anche perché "quando si tratta del rapporto tra psicologia e opera d'arte, noi ci troviamo fuori dall'arte", come sosteneva anche Jung.⁵⁰

Certo, non posso evitare di considerare l'opera un'espressione della psiche creativa, ossia di un processo di autoregolazione spirituale non soltanto intenzionale. Come si legge nei *Diari*, Franz Kafka, per fare un esempio, ipotizzava che la sua scrittura nascesse da uno slancio "non solo prossimo ai [suoi] limiti, ma in genere ai limiti dell'umano", trattandosi insieme "di energie più misteriose e del [suo] fine supremo".⁵¹ Da una parte, la "componente, che s'interroga sulla natura dell'arte in sé, non può mai divenire oggetto di indagine psicologica, ma soltanto di un esame estetico-artistico";⁵² dall'altra, va detto che gli interpreti di professione disdegnano in genere l'approccio esperienziale alla letteratura,⁵³ vale a dire l'avventura dell'incontro con sé nello specchio dell'opera, per ragioni 'esistenziali' o anche per 'pressioni collettive'.⁵⁴ L'opera d'arte rimane nondimeno il risultato di un'attività estetica che, producendo un piacere *disinteressato* (Kant),⁵⁵ eppure *catartico* (Aristotele),⁵⁶ capace di stimolare complesse capacità cognitive,⁵⁷ si rivolge non soltanto alla conoscenza razionale, bensì alla totalità della psiche del destinatario, ai sensi e al corpo. In breve, pur continuando a porre in relazione le due prospettive, intenderei assegnare alle considerazioni di ordine estetico o psicologico il ruolo e lo spazio che loro compete: in particolare,

Verlags-Union, Weinheim u. München 1986; Walter Schönau, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart 1991.

⁵⁰ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 348.

⁵¹ Franz Kafka, *Confessioni e Diari*, Mondadori, Milano 1972, p. 167 e 184.

⁵² C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 335.

⁵³ Cfr. in proposito Simonetta Sanna, "L'esperienza estetica: presupposti psicologici e pratica interpretativa", cit., e prospettiva generale Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979.

⁵⁴ V. *infra*.

⁵⁵ Cfr. Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, § 2.

⁵⁶ Sulla funzione 'terapeutica' – attribuita alla letteratura sin da Aristotele e Orazio, che ritengono regoli la condotta umana – cfr. Winfried Menninghaus, *Kunst als "Beförderung des Lebens"*. *Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 2008; James C. Kaufmann, *Creativity 101*, Springer, New York 2009, ma anche Antoine Compagnon, *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000, p. 30 e seg.

⁵⁷ Cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano 2017.

distinguendo il “contesto della scoperta” della prima e dell’ultima fase della ricezione – inteso propriamente in senso estetico-fenomenologico come uno ‘stare sui testi’ – dal “contesto della giustificazione” della fase intermedia, entrambi necessari.⁵⁸

Proprio perché il *come* del messaggio estetico investe le proprietà distintive dell’opera letteraria-*contenitore* (concetto su cui tornerò), nello sviluppo della seconda tesi concentrerò l’attenzione sul solo *Feuerkreis*. Difatti, soprattutto nel romanzo di Lebert la conversione dell’oscurità in luce è affidata a quella dinamica che, come rilevato, Leibniz – da cui prende avvio l’estetica moderna con la centralità del dato sensibile e dell’immaginazione⁵⁹ – teorizzava nei suoi *Nuovi saggi sull’intelletto umano* (1704) tramite l’immagine del rumore del mare. In *Der Feuerkreis*, appunto, che si avvale di un tessuto relazionale quanto mai denso, il ‘fragore’ è davvero elevato: come rilevato, l’autore ha del resto inteso “tenere l’equilibrio tra kitsch devozionale e sesso, tra romanzo della *Heimat*, *colportage* e manifesto politico”:⁶⁰ ha dilatato il nesso tra i contrari di vita e morte, bene e male, negativo e positivo, luce e ombra, bellezza e bruttezza, governando al contempo la gradualità dello sviluppo di azione e personaggi, senza comprometterne la verosimiglianza, ma al contrario facendone percepire la necessità.

Comincio dunque col delineare le fasi del concreto lavoro sul testo, teso ad affrontare la questione centrale dei dispositivi comunicativi e delle strategie estetico-letterarie nella prospettiva della ricezione. Il destinatario del romanzo di Lebert – si tratti di un lettore specializzato o di un lettore del tempo libero – si vedrà confrontato con tre diverse fasi. In quella iniziale, precategoriale o intuitiva, la complessa esperienza interiore dell’ascolto può essere messa in relazione col processo primario descritto da Freud nell’*Interpretazione dei sogni*:⁶¹ il destinatario – e dunque anche il critico professionista, che intende agevolare le dinamiche eterodosse risultato

⁵⁸ Cfr. Hans Reichenbach, “Erfahrung und Prognose”, in *Gesammelte Werke*. Vieweg, Braunschweig 1983, p. 3.

⁵⁹ Elio Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile. Al di là dell’immagine*, Cortina, Milano 2001, p. 50.

⁶⁰ Gotthard Böhm, “*Meine patriotische Tat*”, cit., p. 241.

⁶¹ Sul processo primario e secondario e la loro interrelazione cfr. Norbert Groeben, *Kreativität. Originalität diesseits des Genialen*, Primus, Darmstadt 2013, p. 90 e seg.

dell'*aisthesis*, magari sperimentandole in prima persona⁶² – si vede confrontato col ‘fragore’ quasi impenetrabile creato da questo romanzo ostico, quasi intollerabile. Per questo motivo, la lettura, configurandosi come un autentico ‘atto creativo’, non può affidarsi alla sola razionalità. Nella seconda fase, tuttavia, i ‘suoni’ giungono a essere ‘udibili’, dopo avere conseguito una determinata ‘intensità’: soprattutto il critico professionista, allentando l’identificazione col vissuto interiore, può giungere a una presa di coscienza che consente l’enucleazione categoriale dei procedimenti e delle tecniche letterarie per mezzo dei quali l’opera-*contenitore* raggiunge il suo ‘scopo disinteressato’. Nella terza fase – che potremmo definire ‘post-categoriale’, nel senso che non stabilisce “una tematica finale obiettiva”⁶³ – il lettore per professione e quello per diletto giungono invece a condividere l’orizzonte di attese, poiché l’opera di qualità estetica torna a rivolgersi all’intera persona. A una prima fase insieme razionale e irrazionale e a una seconda di presa di coscienza – che possono a tratti alternarsi, intersecarsi o affiancarsi – succede dunque una terza fase, che rinnova la sfida. Difatti, concluse la lettura e l’analisi, le immagini incommensurabili, che il grande romanzo affida al lettore, tornano a invitare all’ascolto, in un processo destinato a non avere fine, soprattutto nel caso di opere esse stesse infinite o incommensurabili. In realtà, le diverse fasi compongono insieme un percorso a *spirale*, che per Jung raffigura l’archetipo dell’integrazione, il simbolo del divenire.

2.1. Torniamo dunque al momento della prima lettura, in cui il tessuto relazionale quanto mai denso del *Feuerkreis* sollecita il destinatario a fare la spola lungo le trame delle corrispondenze, per vedersi sovente rinviato all’inizio: prigioniero della *pure durée* (H. Bergson) del tempo spazializzato, il lettore “assume la posizione dell’attesa paziente e al contempo cognitivamente attiva”, di modo che la sua creatività ha “inizio con la scoperta della lentezza”:⁶⁴ è in questo modo che *la missione dello scrittore* diviene

⁶² Sulla sperimentazione in prima persona cfr. Georges Poulet, *La pensée indéterminée*, Puf, Paris 1985.

⁶³ Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 491.

⁶⁴ Norbert Groeben, *Kreativität*, cit., p. 99.

quella d'essere "il custode della metamorfosi", per ricorrere a una definizione di Elias Canetti – laddove l'uomo d'imperio mira a fermare il tempo e a impegnare lo spazio per mezzo di autoritari 'proclami di senso', ideati per l'eternità (salutare, invece, la considerazione di Bertold Brecht in *La canzone della Moldava*: "La notte ha dodici ore, ma poi viene il giorno. [...] I tempi cambiano, non serve violenza", con cui anticipa la fine del 'dodicennio nero', concepito come 'Reich millenario' nella mente malata di Führer e seguaci).⁶⁵

Al contrario, nel presente della lettura un'opera-contenitore per antonomasia come il romanzo di Lebert agisce come un "crogiolo di un campo emotivo aperto al contatto col negativo".⁶⁶ Come tale, *Der Feuerkreis* è assimilabile allo *Zeigefeld* esperienziale nei termini della teoria linguistica di Karl Bühler,⁶⁷ ma anche all'*area transizionale* di cui parla Winnicott (con riferimento allo "spazio potenziale" di Merlau-Ponty), al *contenitore-contenuto* teorizzato da Bion⁶⁸ o al *mental workspace* postulato dalle scienze cognitive,⁶⁹ che connettono il destinatario con il suo "oggetto interno", incluse "le vicissitudini comprendenti le fantasie aggressive e quelle di riparazione".⁷⁰ In questa fase, infatti, l'opera non interpella la mente razionale, ma, ripeto, la totalità della psiche, connotata da vissuti emotivi e affettivi, di cui il testo diviene un testimone privilegiato. Proprio il processo di ricezione di un romanzo come *Der Feuerkreis* tende a provocare in un primo momento una mancanza quasi totale di presupposizione da parte della coscienza, come se fosse un 'risposta della natura', che è riuscita a convogliare "la sua reazione direttamente alla coscienza".⁷¹

⁶⁵ La canzone è inserita nell'opera Svejk nella Seconda guerra mondiale, scritta tra il 1941 e il 1944. La traduzione è mia. Cfr. anche Hans Rainer Sepp, "Domestizierte Gewalt. Gedanken zu einer oikologischen Phänomenologie der Unverhältnismäßigkeit", in, *Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht*, a cura di Michael Staudigl, Fink, Paderborn 2014, pp. 114-134.

⁶⁶ Paolo Aite, "Ascolto e vitalità del negativo", cit. p. 152.

⁶⁷ Karl Bühler, *Sprachtheorie*, G. Fischer, Jena 1934, p. 79 e seg.

⁶⁸ Cfr. Donald Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1999; Wilfred Rupert Bion, *Apprendere dall'esperienza*, Armando, Roma 1972.

⁶⁹ Cfr. per esempio Alexander Schlegel et. al., "Network Structure and Dynamics of the Mental Workspace", in *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110/40, 2013, pp. 16277-82.

⁷⁰ Cfr. Leon Grinberg, "Osservazioni psicoanalitiche sulla creatività", in *Psicoanalisi. Aspetti teorici e clinici*, Loescher, Torino 1983, p. 501.

⁷¹ Cfr. C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 11, p. 559 e seg., il quale sostiene che la coscienza può esistere soltanto attraverso il continuo riconoscimento dell'inconscio: tale riconoscimento

Questo “fattore dato in natura”⁷² si affida in *Der Feuerkreis* anzitutto alla relazione spazio-temporale, che consente al destinatario di prendere contatto con l’esperienza estetica del negativo. In prospettiva generale, Lebert costruisce un *contenitore*, in cui un *hic* spaziale si fonde con un *nunc* temporale, che racchiude il destinatario nel presente della lettura,⁷³ più precisamente, in uno spazio temporale situato in quel presente esteso, teso tra passato e futuro, di cui parla Husserl in *Lezioni sulla fenomenologia della coscienza interna del tempo*.⁷⁴ Nello *Zeigefeld* costituito dal romanzo – in cui il *mostrare*, la *Zeigefunktion* si contrappone alla *Nennfunktion*, al mero denominare⁷⁵ – le “modificazioni-trasformazioni del mondo, degli altri e di noi stessi partono da lontano e tendono verso il futuro, ma sono possibili, perché avvengono nel presente”.⁷⁶ In questo caso, non è il rapporto analitico coordinato dall’analista, ma l’autonoma esperienza della lettura⁷⁷ a far sì che “l’aggressività [...], la relazione che lega la stessa aggressività alle pulsioni di vita, non [rimanga] isolata e quindi distruttiva”,⁷⁸ proprio perché è accolta dal romanzo-*contenitore*. Pertanto, nello specchio del romanzo, in cui “la

consente di eliminare “gli sterili conflitti tra la personalità conscia e quella inconscia” e di mettere in moto il processo di individuazione o “del ‘divenire totale’ (Ganzwerdung)”, concetto quanto mai dinamico e aperto.

⁷² Ibidem.

⁷³ Cfr. Anne Denis, “Temporality and modes of language”, in *International Journal of Psycho-Analysis* 76/1995, pp.1109-1119; Raymond Cahn, “Du sujet”, *Revue Française de Psychanalyse* 55/1991, p. 1432. Cfr. anche Giuseppe Maffei, “Sulla distruttività come conseguenza di un’aggressività non trasformata”, in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 13-23, qui p. 19.

⁷⁴ Cfr. E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. X. Questo *Jetzt-Punkt* o *Quellpunkt* (punto-origine) è in *Analysen zur passiven Synthesis*, cit., § 27, il tempo come forma delle sintesi. Cfr. anche le riflessioni intorno alla configurazione del tempo in Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, 3 vol., Jaca Book, Milano 1986-1989, qui vol. 2, pp. 182-183, come queste su *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf: “È quindi in rapporto a questa frattura insuperabile aperta tra il tempo monumentale del mondo e il tempo mortale dell’anima che si distribuiscono e mettono in ordine le esperienze temporali di ciascuno degli altri personaggi e il loro modo di negoziare il rapporto tra i due lati della frattura.”

⁷⁵ Cfr. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, cit., p. 79s. Cfr. anche la differenziazione tra *showing* e *telling* in Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Jonathan Cape, London 1921.

⁷⁶ Giuseppe Maffei, “Sulla distruttività come conseguenza di un’aggressività non trasformata”, cit., p. 21.

⁷⁷ Nei termini di Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris 1997, si potrebbe affermare che siffatta esperienza di lettura consente la ‘dematerializzazione’ del nostro *habitus*, ossia del sistema di disposizioni apprese durante il percorso di socializzazione, che predeterminano le percezioni e le azioni.

⁷⁸ Giuseppe Maffei, “Sulla distruttività come conseguenza di un’aggressività non trasformata”, cit., p. 19.

distruttività diventa esperienza vissuta e sofferta, non scissa, né scaricata all'esterno, si può attivare una condizione che, se compresa e sviluppata, può generare un cambiamento e un'apertura verso nuove possibili prospettive. La percezione della distruttività e il confronto con essa diventano l'occasione che apre le porte ai momenti creativi di una nuova sintesi".⁷⁹

La tensione ineliminabile tra bene e male, negativo e positivo – sperimentata nel presente del processo primario della ricezione quasi fosse “un fattore dato in natura” – può consentire al destinatario di aprirsi “al fluire e fruire del proprio vissuto corporeo ed emotivo, che costituisce il punto iniziale e propulsivo degli affetti e delle immagini che da essi si dipartono e che poi sono utilizzate dalla coscienza”,⁸⁰ nel nostro caso nella seconda fase. Nel dischiudere dimensioni o trame di realtà, interiori e dunque esteriori, più complesse e integrative,⁸¹ il processo favorisce l'emergere di potenzialità soffocate, “inclusa quella creativa che, almeno inizialmente, si identifica con lo stesso processo individuativo”.⁸² Ne consegue che nel percorso di ricezione di un'opera letteraria di qualità estetica il lettore può “rendersi indipendente per autocreazione:⁸³ nel dipingere per così dire se stesso può plasmare se stesso, perché quel che dipinge è fantasia operante, è ciò che opera, che agisce in lui”,⁸⁴ permettendogli di scendere “proprio nel luogo dello scollamento, dove ha perso il contatto con una parte di sé”.⁸⁵ Hans Lebert stesso, durante la stesura del suo *Feuerkreis*, aveva del resto vissuto in anticipo la forte sollecitazione generata dal romanzo; aspirava a calarsi in ciascuno dei due personaggi, ma, come ha appunto dichiarato: “Hilde e Jerschek sono tanto

⁷⁹ Livia Crozzoli, “A partire dal corpo”, in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 35-54, qui p. 36

⁸⁰ Ivi, p. 53.

⁸¹ Cfr. David Deutsch, *La trama della realtà*, Einaudi, Torino 1997, ed Elena Liotta, “Creare curare”, in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 135-147, qui p. 146.

⁸² Elena Liotta, “Creare e curare”, cit., p. 143.

⁸³ Le neuroscienze confermano oggi tale ipotesi con ricchezza di dimostrazioni scientifiche, così per esempio Humberto Maturana e Francisco J. Varela, *Autopoiesi e cognizione: la realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985, ma anche Antonio R. Damasio, *Self comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Pantheon, New York 2010, in particolare p. 41.

⁸⁴ Così Jung, in “Scopi della psicoterapia”, in *Opere*, vol. 16, pp. 44-60, qui p. 57, in riferimento all'opera creativa (dipingere) svolta dai suoi pazienti.

⁸⁵ Livia Crozzoli, “A partire dal corpo”, cit., p. 44.

antitetici, che – poiché non volevo fare torto a nessuno dei due – ho dovuto letteralmente dilaniarmi”.⁸⁶

2.2. Veniamo così alla seconda fase della presa di coscienza, in cui le percezioni – dopo essersi, come il fragore del mare in Leibniz, ma anche come la nebbia nel *Faust* di Goethe, “or distese, ora accartocciate, or congiunte, ora divise, ora accoppiate”⁸⁷ – possono varcare la soglia della coscienza. Poiché per “poter conoscere, bisogna uscire dal processo creativo e considerarlo dal di fuori”,⁸⁸ le domande generate in questa fase dall’opera-contenitore, distinte dalle dinamiche psichiche, concernono le sue stesse peculiarità estetiche. La differenza tra interprete specializzato e lettore medio, su cui torneremo nelle conclusioni, interviene ora con maggiore forza: l’*intentio lectoris* dello specialista mirerà a integrare l’*intentio auctoris*, attendendo però soprattutto all’*intentio operis*, alle ‘ragioni del testo’, inscritte come tracce nell’opera stessa, ossia previste dal suo ‘meccanismo generativo’, per richiamare la distinzione di Umberto Eco.⁸⁹

In relazione al romanzo di Lebert, mi limito a riepilogare gli elementi *intenzionali* ricorrenti, cui è affidato il confronto col negativo. Ricordo pertanto che per *Der Feuerkreis*, in cui “tutto è simbolico”,⁹⁰ l’autore ha teorizzato una poetica del “transparentismo” incentrata sulla insistita presenza di simboli e archetipi, tratti di preferenza dell’antica mitologia germanica e i suoi elementi guerreschi (Wotan), volti ad attivare livelli psichici elementari. Anche in questo caso, come osservava Freud, il mito “si

⁸⁶ Cfr. l’intervista del 27.9.1992 con Barbara Dobrick, “Bei dem zweiten habe ich nicht mehr gelacht.... Gespräch mit Hans Lebert”, in Fuchs/Höfler, Hans Lebert, cit., pp. 9-33, qui p. 27. Lebert subisce peraltro un infarto dopo avere scritto i due primi capitoli, frutto di un lento travaglio e di una sfibrante ‘malattia creativa’. Scrive in proposito Aldo Carotenuto in “Jung e la letteratura”, in Rivista di psicologia analitica 30/1984, pp. 12-24, qui 17 e 23: “L’uomo creativo [...] è al centro di un conflitto che tende ad una sintesi fra il contingente e il transpersonale”, sicché “accettare la conflittualità significa praticamente essere in mezzo a due dimensioni opposte”.

⁸⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, trad. di Barbara Allason, introd. di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1965, p. 183.

⁸⁸ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 348.

⁸⁹ Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

⁹⁰ Gotthard Böhm, “Meine patriotische Tat”, cit., p. 240. Perfino il rapporto incestuoso tra i fratellastri è simbolico, giacché – come Jung sostiene in *Opere*, vol. 16, p. 268,– “ogni volta che si manifesta, questa tensione verso la totalità si traveste dapprima sotto il simbolismo dell’incesto”.

rifà a una costrizione che ognuno riconosce per averne sentita personalmente la presenza”:⁹¹ nel romanzo di Lebert ha la funzione di contribuire alla decifrazione del presente, cui conferisce una dimensione di profondità, proprio perché l’individuo appartiene al suo tempo, ma anche a fenomeni di *très longue durée*. Questo aspetto sarà ripreso più avanti, in quanto elemento nodale della fase conclusiva di ricezione.

Nella seconda fase, lo spazio e il tempo dell’azione, elementi centrali dell’opera-*contenitore*, rivelano una loro *Gestaltung* sistemica. Difatti, quasi si trattasse di *Una stanza tutta per sé* (V. Woolf), in *Der Feuerkreis* Hildegard e Gottfried si trovano a vivere nella vecchia villa di famiglia, ubicata in una Steiermark ricca di boschi, pioggia e nebbia, che sembra collocata alla “fine del mondo”.⁹² Nella casa, situata su di “un tratto sottile, un paese di nessuno, in cui di regola sostare non è consentito”, i protagonisti si muovono lungo “la linea di demarcazione tra aldiquà e aldilà”:⁹³ anche questo è ‘transparentismo’! Lo spazio equivale propriamente a un *temenos*, a un luogo di protezione, che tiene “lontane apotropaicamente le distrazioni provocate dal mondo esterno”,⁹⁴ incanalando l’interesse dei fratellastri verso l’incontro col rispettivo doppio e dunque con la propria complessità. In piena sintonia con la qualità dello spazio, la vecchia dimora è al riparo dal tempo, differente al punto da presentarsi come “un anacronismo”:⁹⁵ non soltanto “sembra regnarvi un altro tempo”, ma appare “tagliata fuori dal tempo”.⁹⁶ La stessa azione, in cui prevalgono le riflessioni, i ricordi e il dialogo di incontro o di scontro tra Hildegard e Gottfried, contribuisce alla strutturazione del tempo, per cui se di solito *cronos* avanza, nello spazio d’azione procede *à rebours* – in analogia con il tempo di lettura di questo romanzo di 341 fitte pagine in corpo 10. Tanto più che la villa è avvolta da “un silenzio smisurato”,⁹⁷ di modo che in essa “si odono i rumori, che di solito non sono udibili”,⁹⁸ soverchiati come

⁹¹ Sigmund Freud, *Le origini della psicanalisi: lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, Boringhieri, Torino 1968, p. 160 e seg.

⁹² Hans Lebert, *Der Feuerkreis*, Fischer, Frankfurt am Main 1992 (1971), p. 13.

⁹³ Hans Lebert, *Der Feuerkreis*, p. 41.

⁹⁴ C. G. Jung, *Opere*, vol. 13, p. 35.

⁹⁵ Hans Lebert, *Der Feuerkreis*, p. 17.

⁹⁶ Ivi, p. 25.

⁹⁷ Ivi, p. 332.

⁹⁸ Ivi, p.16.

sono dal frastuono del mondo.⁹⁹ Pertanto, al pari di un autore sperimentale come Reinhard Jirgl, anche Lebert in *Der Feuerkreis* aspira alla “penetrazione del muro del presente attraverso il rallentamento del tempo. Solo così è possibile l’esperienza, la sola cosa che davvero appartiene all’uomo”, come afferma Jirgl con riferimento a *Silence* di John Cage.¹⁰⁰

A ben guardare, tuttavia, questo *Zeitmoment* in cui convergono passato, presente e futuro¹⁰¹ – sperimentato nell’atto della ricezione – equivale piuttosto a una sospensione del tempo o, meglio, a un tempo spazializzato, che traspone la linearità di azione e lettura in un insieme circolare. Racchiudere il tempo e lo spazio come in un sistema e avvitare i percorsi per mezzo di incroci reiterati, mirerebbe a produrre – così Heinrich Lausberg – un “nuovo stato di coscienza”,¹⁰² ossia a stimolare un complicato passaggio da una quantità a una nuova qualità, risultato di una maggiore integrazione.

Più in particolare, per insistere sull’organizzazione di significazione e significanza,¹⁰³ la spazializzazione è indotta dalla “totalità di rapporti concatenati e interdipendenti”,¹⁰⁴ vale a dire dalla polifonia del messaggio, da un tessuto linguistico fondato su un denso reticolo di livelli di coerenza, di

⁹⁹ C. G. Jung, in *Opere*, cit., vol. 8, p. 117. Cfr. anche Aldo Carotenuto, *I sotterranei dell’anima. Tra i mostri della follia e gli dèi della creazione*, Bompiani, Milano 2013.

¹⁰⁰ Reinhard Jirgl, *Genealogie des Tötens. Trilogie*, Hanser, München u. Wien 2002, p. 822.

¹⁰¹ Cfr. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Fink, München 1976, p. 239 e seg., ma anche Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, in *Gesammelte Werke*, vol. XI., Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, § 27, per il quale l’unificazione temporale costituisce la condizione formale delle sintesi percettive, è forma delle sintesi, che muta col mutare dell’io. Cfr. in proposito Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell’esperienza*, cit., p. 54 e seg.

¹⁰² Cfr. Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 46, che distingue l’insieme lineare, che ha come totalità una direzione nello spazio o nel tempo e dunque inizio e fine; e l’insieme circolare, che invece “è in sé racchiuso come ‘sistema’”. Precisa anche che esiste “una trasposizione dalla circolarità nella linearità e viceversa”, che in prospettiva estetica tende a trasformare i percorsi lineari in un labirinto o a convertire il tempo in “riserva infinita di eternità”, come sostiene Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1996, p. 413.

¹⁰³ Cfr. Michel Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983.

¹⁰⁴ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 33.

isotopie semantiche, fonetiche, prosodiche,¹⁰⁵ stilistiche,¹⁰⁶ enunciative, retoriche, sintattiche e narrative (tra cui i sogni, il mare, ma anche il vascello del wagneriano *Olandese volante*, la montagna, le frecce e gli aerei, ma anche le immagini ricorrenti di palingenesi e di distruzione), che confrontano il lettore con scelte inferenziali per nulla prevedibili: la polifonia indirizza l'attenzione sulle domande intorno a “*che cosa* sono le cose e *dove* e *chi*, e in *quale* preciso modo esse sono come sono”,¹⁰⁷ che lo inducono a fare la spola tra discesa e ascesa, impedendo che l'opera sia *vom Leibe gehalten*, tenuta ‘a distanza dal corpo’.¹⁰⁸

La stessa prospettiva dei personaggi consente di selezionare diversi percorsi: da una parte, persuade il destinatario, che dovesse riconoscersi in Gottfried, ad aderire ai valori superiori della gentilezza, della disponibilità, del rispetto moraleggiante, insomma delle ‘buone maniere’; dall'altra, lo induce a percepire il sottofondo di note stonate rappresentate dalla sua incompiutezza di *puer*, come emerge dallo scontro con Hilde, che, da principio estranea a ogni civiltà, è soprattutto *bios*, “bestia selvaggia”.¹⁰⁹ In questo modo, il contrasto tra i protagonisti impedisce che “lo scambio tra l'Io e l'Ombra” sia interrotto, che l'energia psichica sia bloccata o circoli “solo ai livelli inferiori”, senza che il lettore abbia “ancora raggiunto il conflitto, al contempo distruttivo e creativo”,¹¹⁰ quello dei protagonisti e quindi il proprio. In riguardo, il romanzo impegna l'intera mappa della sensorialità, sviluppando una vera e propria estetica delle percezioni, di vista, udito, tatto e olfatto: governando e indirizzando la relazione sensibile col mondo,

¹⁰⁵ Cfr. l'intervista con Barbara Dobrick, “*Bei dem zweiten habe ich nicht mehr gelacht...*”, cit., p. 23, in cui l'autore richiama l'attenzione sul suo orecchio tenuto in esercizio dalla musica, sicché non è un caso che il ritmo diventi espressione della sua individualità. Cfr. in proposito Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

¹⁰⁶ Le figure ricorrenti sono quelle dell'antitesi sintetico-copulativa con il suo seguito di iperboli e pleonasmi, nonché l'antifrasì, che disegna “lo schema della simmetria nella similitudine”. Cfr. in proposito Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., pp. 422-425.

¹⁰⁷ James Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 1993, p. 111.

¹⁰⁸ Cfr. Jacques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004, che riscopre i corpi di enunciatore ed enunciatario nella loro complessa fenomenologia e insieme li relaziona a partire da una memoria del corpo.

¹⁰⁹ Hans Lebert, *Der Feuerkreis*, p. 27.

¹¹⁰ Così Mario Trevi, Augusto Romano, *Studi sull'Ombra*, cit., p. 41, su questa fase di identificazione con l'Ombra.

acquisiscono profondità e proprietà corporee prima inesplorate, proprio perché i legamenti metaforici che attiva “sono le nostre fibre stesse, i giochi d’irritazione, di fatica e di comprensione che vi si svolgono”.¹¹¹ Per di più, il confronto con l’alterità del negativo nell’atto di ricezione affina la facoltà di attenzione, esigendo quella sospensione del giudizio che consente di farsi carico di dubbi e incertezze, tramutandoli in esperienze di vita.¹¹²

Infine, alla complessità di un romanzo, in cui “l’Uno non è mai separato dall’Altro”,¹¹³ concorrono anche le linee tematiche quali le immagini genitoriali, i rapporti tra Austria e Germania, le figure di Wotan e Cristo, situati anch’essi “tra aldiquà e aldilà”.¹¹⁴ E vi partecipa lo stesso statuto dei personaggi: da una parte, è caratterizzato da prolessi e analessi (l’ebrea uccisa da Hildegard nel lager anticipa Esther, fidanzata del fratello, come il fidanzato di Hildegard, Günther, che per sottrarsi agli orrori del lager si fa trasferire al fronte e muore, e il partigiano Franz annunciano Gottfried, che ne è il compimento); dall’altra, è definito dalla tensione tra la tipologia individuale e l’archetipo, che ‘traspare’ in controluce. Così avviene nel centrale conflitto, con cui Hildegard e Gottfried sono messi in contatto con la figura ‘fraterna’ dell’Ombra, personificazione di “tutto ciò che il soggetto non riconosce e che tuttavia instancabilmente lo perseguita”.¹¹⁵ Inoltre, è prerogativa dei personaggi essere “modello” ed “esempio”, ossia costituire

¹¹¹ Cfr. Cesare Brandi, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, p. 29. Cfr. anche gli studi di Ivan Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell’opera poetica*, Dedalo, Bari 1982 e Id., *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, Dedalo, Bari 1993, sul codice emotivo e intellettuale del linguaggio e sul fonosimbolismo. I sensi, provvisti essi stessi di coscienza, contribuiscono alla consapevolezza di sé. A partire dallo scritto di Ludwig Feuerbach, “Wider den Dualismus von Leib und Seele, Fleisch und Geist” (1846), che – negando l’ontologia dualista di spirito e corpo di Cartesio – intende il pensiero come ‘azione organica’ supportata dai sensi, rinvio anzitutto alla fenomenologia di Husserl, per il quale la conoscenza è immanente agli atti dell’esperienza soggettiva, e Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, per i quali il rapporto con il mondo e con gli altri si costruisce attraverso l’esperienza vissuta della percezione e del corpo. Cfr. anche Georg Simmel, “Soziologie der Sinne”, in *Die Neue Rundschau* 18.9/September 1907, pp. 1025-1036; Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie*, Aubert-Montaigne, Paris 1967; Michael Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Grasset, Paris 1985; Aldous Huxley, *L’arte del vedere*, Adelphi, Milano 1989; Gaston Bachelard, *La poetica delle rêverie*, Dedalo, Bari 1993; Mikel Dufrenne, *L’occhio e l’orecchio*, Il castoro, Milano 2004.

¹¹² Cfr. Edmund Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, Springer, Dordrecht 2004.

¹¹³ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 9.1, p. 105.

¹¹⁴ Hans Lebert, *Der Feuerkreis*, p. 41.

¹¹⁵ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 9.1, p. 276.

un“eccezione” che pertanto è “contata”, proprio perché “a loro guarda l’occhio”:¹¹⁶ nei termini di *Typus, Name, Gestalt* (1960) di Ernst Jünger¹¹⁷ – per il quale, come per Lebert, la scrittura rende percepibile il mondo – il *nome* lascia trasparire il *tipo* e questo la *Gestalt* o l’*Urbild*, che appartiene a “das Ungesonderte”, all’Uno di tradizione neoplatonica. In ogni caso, il riconoscimento dell’archetipo impersonale – per Hilde si tratta soprattutto di Brünnhilde nella prospettiva della *Tetralogia* di Wagner,¹¹⁸ ma anche di Arianna, Euridice, Maddalena e di altre “potenze inconscie”¹¹⁹ – comporta “il riconoscimento del reale luogo ontologico” dei personaggi.¹²⁰ Non è un caso che *Der Feuerkreis* – in cui “i motivi mitologici [...] sono elementi strutturali della psiche”¹²¹ – dovesse recare il sottotitolo *Ein Mythos*, rifiutato dalla casa editrice.¹²²

2.3. Proprio perché “ciò che è più antico è sempre il più nuovo”,¹²³ con la prospettiva di *Ein Mythos* quanto mai integrativo, abbandoniamo la fase analitica dell’elaborazione secondaria per approdare al terzo momento dell’atto di ricezione, durante il quale il lettore fa esperienza del “sapere sensibile che nell’immagine si concreta”.¹²⁴ Come rilevato, nella prima fase *creativa* – concernente tanto l’autore, quanto a suo modo il destinatario – l’opera d’arte *in statu nascendi* coinvolge la totalità della psiche;¹²⁵ nel momento intermedio, che interessa il *come* del romanzo-*contenitore*, anche

¹¹⁶ Hans Lebert, *Der Feuerkreis*, p. 10.

¹¹⁷ Ernst Jünger, *Typus, Name, Gestalt*, Klett, Stuttgart 1963.

¹¹⁸ Secondo Florian Braitenthaller, “*Küss mich, du Schwein!*” *Hans Leberts diskrete Beziehungen zur Moderne*, Universitätsverlag, Wien 2003, p. 147 e seg., Hans Lebert, da giovane cantante d’opera e specialista wagneriano (nel romanzo è Hilde a essere attratta dalla carriera di cantante wagneriana), aspira come Wagner al *Gesamtkunstwerk*, all’integrazione tra musica, arte figurativa, teatro e film. I motivi dell’*Anello* wagneriano amplificano soprattutto la fase di svolta e lo scioglimento della vicenda dei protagonisti. Cfr. anche Jürgen Egyptien, “Vergeltung und Erlösung. Hans Leberts *Feuerkreis* als mytho-poetische Parabel”, postfazione a *Der Feuerkreis*, Europaverlag, Wien Zürich 1992, p. 363 e seg.

¹¹⁹ C. G. Jung, *Opere* 9.2, p. 21.

¹²⁰ James Hillman, *Anima*, cit., p. 163.

¹²¹ C. G. Jung, *Opere*, 9.1, pp. 145-46.

¹²² Cfr. *Literatur und Kritik* 1.8/1966, pp. 1-13 e 67.

¹²³ Alfred Döblin, *Reise in Polen*, Walter, Olten u. Freiburg i. Br. 1968, p. 326.

¹²⁴ Cfr. Elio Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile*, cit., p. 3.

¹²⁵ Cfr. Alfred Döblin, “Der Bau des epischen Werks”, in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Walter, Olten u. Freiburg i. Br. 1989, pp. 103-132.

Der Feuerkreis disvela le modalità della sua costruzione estetica. Senonché, a conclusione delle due fasi, in quanto opera letteraria *eminente*, il romanzo invita ad aprirsi nuovamente all'ascolto, in una costruzione di sé ininterrotta.¹²⁶

La “perfetta *immagine*, nel senso più vasto della parola”,¹²⁷ che l'opera lascia in dono, induce infatti il lettore a riprendere contatto con le dinamiche psichiche, col vissuto biografico, per esplorare nuovi capitoli della sua mitobiografia¹²⁸ al fine di conseguire una maggiore *eustatheia* (Epicuro), un equilibrio migliore con se stesso e con gli altri.¹²⁹ Nel nostro caso, mi riferisco all'immagine del *cerchio di fuoco*: compendiata nel titolo, è però generata dall'intero spettro degli artifici, a iniziare da quelli qui rilevati (spazio, tempo e silenzio, azione, equivalenze fonico-ritmiche, semantiche, e.a.), con cui la lussureggiante simultaneità degli incastri anagogici del romanzo torna a moltiplicare gli addendi con la funzione di stimolare un nuovo ‘viaggio’. È

¹²⁶ Ovvero, secondo un paradigma indiziario, l'opera invita il destinatario a individuare le tracce nel senso di Carlo Ginzburg in “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106, e in Id., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006.

¹²⁷ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 350. Soprattutto i testi estetici consistenti attivano inoltre le quattro funzioni di orientamento nello spazio psichico, il pensiero, il sentimento, la sensazione e l'intuizione, come sostiene Jung, *L'Io e l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1985, p. 142. Per le ricerche più recenti cfr.: Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981, per il quale le immagini fanno astrazione dal principio di non-contraddizione e dalla successione temporale, poiché in essi la parte è identica al tutto; Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995, e Id., *Alla ricerca di Spinoza*, Adelphi, Milano 2003, parla dello sfasamento produttivo tra il lento emisfero destro, preposto alle emozioni, e il celere sistema cognitivo. Le neuroscienze hanno comprovato le ipotesi sviluppate su base sperimentale soprattutto dalla psicologia del profondo, che le grandi opere letterarie hanno, in ogni tempo, prefigurato e saputo. Le ricerche più recenti hanno pertanto dimostrato il potere metamorfico dell'immaginazione attiva, che corregge i pattern mnemonici consolidati, immettendoli nel flusso dell'esistenza. Cfr. in proposito: George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 2004; Humberto Maturana und Francisco J. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, cit.; Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge 1991; Colin McGinn, *Mindsight: Image, Dream, Meaning*, Harvard University Press, Cambridge 2004; G. Gabrielle Starr, “Multi-sensory Imagery”, in Lisa Zunshine (a cura di), *Introduction Cognitive Cultural Studies*, John Hopkins University Press, Baltimore 2010, pp. 275-291; Mark Turner, *L'imagination et le cerveau*, cit.

¹²⁸ Cfr. Ernst Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969, ma anche Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 2000, e Jerome Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma Bari 2002.

¹²⁹ Cfr. Humberto Maturana e Francisco J. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, cit., e Antonio R. Damasio, *Self comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Pantheon, New York 2010, p. 41.

nella “folgorazione benedetta dell’immagine”¹³⁰ del ‘Feuer-kreis’, e dunque a un livello ulteriore di complessità, che si condensano ora le antinomie, la tensione di forze e controforze, spinte e contropinte, tesi e antitesi, sempre pronte a capovolgersi nel loro contrario, riavviando il percorso di ricezione. Questa immagine rappresentativa – che mette in gioco la complessità della nostra esperienza estetica, cognitiva e assiologica – giunge a dissolvere la chiarezza analitica in un nuovo silenzio, analogo al suo tempo denso: se Heidegger in *Essere e Tempo* lo aveva chiamato *Jetzt-Punkt*,¹³¹ Georg Simmel,

¹³⁰ Alfred Döblin, “Der Bau des epischen Werks”, cit., p. 232.

¹³¹ Cfr. in proposito Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 17, che considera ogni opera d’arte un attimo circolare, capace di contemplare passato, presente e futuro. *In prospettiva filosofica già Kant teorizzava nella Critica della ragion pura, § 10, che per mezzo della “sintesi in generale” operata dalla Einbildungskraft “l’intelletto ci procura, per la prima volta, la conoscenza, nel senso proprio di questo termine”;* nel 1946 Heidegger, nella *Lettera sull’umanesimo*, Adelphi, Milano 1995, individuava nelle immagini il cuore stesso della *Dichtung* il linguaggio dell’essere, irriducibile alla parola simbolico-metaforica; per Karl Jaspers, in *Chiffren der Transzendenz*, Piper, München 1972, la verità esistenziale si comunica unicamente nell’immagine, che è cifra della trascendenza; Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 57, affermano in rapporto all’epos omerico e al personaggio di Odisseo: “È solo a stento e revocabilmente che, nell’immagine del viaggio, il tempo storico comincia a staccarsi dallo spazio, modello irrevocabile di ogni tempo mitico”. In prospettiva letteraria cfr. Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 83 e seg., sul principio di permanenza e mutamento che si condensa nell’immagine; Cesare Brandi, *Celso o della Poesia*, cit., p. 100 e seg.; Paul Ricoeur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981, conferisce alla ‘verità metaforica’ la facoltà di rifigurare la realtà, fornendo una nuova comprensione del mondo. Gilbert Durand, *L’immaginazione simbolica*, red, Como 1999, e Id., *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, cit., p. 419 e seg., che le dota di una tonalità affettiva propria e le ancora alla corporeità; per Harald Weinrich, “Semantik der kühnen Metapher”, in *DVjs* 37.3/1963, pp. 325-344, le immagini non sono metafore che istituiscono relazioni di somiglianza “attinte di lontano” e che dunque rientrano nella tradizione retorica dell’*audacior ornatus*; Hans Blumenberg – da *Paradigmi per una metaforologia* (1960) fino a *Uscite dalla caverna* (1989) – parla della metafora assoluta quale rappresentazione del tutto della Realtà, che come tale non è mai sperimentabile né dominabile e quale inesauribile fonte di senso; Gaston Bachelard, soprattutto nelle due *Poetiche* ultime (*La poétique de l’espace*, 1957, *La poétique de la rêverie*, 1960), intese propriamente come poetiche delle immagini, le dota di alterità e trascendenza con l’ausilio di una fenomenologia amplificatrice; Ferruccio Masini, *Lo sguardo della Medusa*, Cappelli, Bologna 1977, e la rivista *Metaphorein* (1977-1985), da lui fondata. Cfr. anche Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976; Ernesto Grassi, *Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache*, DuMont, Köln 1979; Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination*, Metzler, Stuttgart 1993; Jeffrey R. Smitten e Ann Daghistani (a cura di), *Spatial Form in Narrative*, Cornell UT, Ithaca (N.Y.) 1981; Maurizio Ferraris, *L’immaginazione*, Il Mulino, Bologna 1996; Mariano Bianca, *La mente immaginale. Immaginazione, immagini mentali, pensiero e pragmatica visuali*, Franco Angeli, Milano 1998; Lucian Boia, *Pour une histoire de l’imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris 1998; Elio Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile. Al di là dell’immagine*, cit.

nell'omonimo saggio, lo definisce *avventura*, ritenendo che i suoi “fili siano collegati con il processo esistenziale unitario e continuo della nostra vita”.¹³²

Senonché l'immagine del *cerchio di fuoco* – della prova da superare durante un “lungo viaggio” di iniziazione attraverso il territorio di male e violenza, sedimentazione di esperienze insieme *eigentümlich* e universali – comporta che da “una *rêverie* all'altra, l'oggetto non [sia] più lo stesso, [ma] si rinnovi e questo rinnovamento è una nuova stagione del sognatore”.¹³³ Pertanto, sottratto all'univocità categoriale, il *descensus ad inferos* narrato in *Der Feuerkreis* torna a confondersi con le *immagini primordiali*, condensati di contenuti mitico-simbolici riuniti intorno a un nucleo archetipico, che eccedono ogni singola rappresentazione:¹³⁴ l'immagine non esprime soltanto “nel modo migliore cose ancora sconosciute, [che] sono come ponti gettati verso una riva invisibile”,¹³⁵ ma – sulla scia dei personaggi di Lebert – è “esempio” e “modello” (10) dell'*aisthesis* stessa. Insomma, nell'immagine del ‘cerchio di fuoco’ che compendia il romanzo – si pensi in proposito anche a quelle del ‘processo’ e del ‘castello’ di Kafka¹³⁶ – il nitido suono dell'onda è sommerso da capo dal rumore del mare: l'opera, quale “*possibile oggetto di una esperienza concreta*”, ridiventa “*l'oggetto concreto di una esperienza possibile*”,¹³⁷ di una interrogazione sul mondo affidata al *Möglichkeitssinn*, al principio della possibilità, che nelle opere di Schlink, Hartmann, Hermlin,

¹³² Georg Simmel, “Das Abenteuer”, in *Philosophische Kultur*, Kröner, Leipzig 1919, pp. 7-24.

¹³³ Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 85 e 169.

¹³⁴ Cfr. in proposito soprattutto C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere*, cit., vol. 9.1., ma anche Mikel Dufrenne, *Il senso del poetico*, Quattroventi, Urbino 1981, che parla di comunicazione con una protostoria unitaria; Marcel Détiègne, *Tracés de fondation*, Peeters, Louvain-Paris 1990, e Edward O. Wilson, *Consilience. The Unity of Knowledge*, Vintage, New York 1999, che teorizzano l'esistenza di universali o archetipi.

¹³⁵ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 346. Giorgio Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, p. 46, parla di una “parvenza che allude a qualcosa di nascosto”. Per Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo I e II (Integrazioni)*, Bompiani, Milano 2001, l'interprete deve aprirsi all'alterità del testo, stabilendo quel rapporto dialogico che modifica le presupposizioni e produce una *fusione di orizzonti*. La verità stessa è per Gadamer una esperienza extra metodica, proprio perché comprendere il testo significa applicarlo a noi stessi.

¹³⁶ Cfr. Theodor W. Adorno, “Parabel ohne Schlüssel. Aufzeichnungen zu Kafka”, in *Die Parabel. Parabel und Parabolik in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, pp. 207-210. Cfr. in proposito il mio libro citato *Franz Kafka*, cit.

¹³⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 44.

Schneider e Lebert si oppone alla brutta realtà dell'individuo deindividualizzato.

Tuttavia, proprio in questo “sta l'importanza sociale dell'arte” – che non si rivolge all'intelletto soltanto – bensì “lavora continuamente all'educazione dello spirito di ogni epoca, facendo affiorare le forme che più gli difettano”.¹³⁸ Soprattutto nel caso del male e della violenza. Osserva Boezio in *De consolatione philosophiae*, uno dei cardini della speculazione sull'ontologia del male: “Si Deus est unde malum? Et si non est, unde bonum?” La dignità dell'uomo consiste tra l'altro nel sostenere il confronto con questa doppia domanda,¹³⁹ mentre “da un punto di vista psicologico la presenza del negativo e l'esistenza di Dio non sono incompatibili, ma anzi si richiamano a vicenda e l'una non è pensabile senza l'altra”.¹⁴⁰

3. La terza tesi concerne appunto la produttività del negativo non soltanto per il singolo, ma per la collettività. Facciamo dapprima un passo indietro: come osservato in relazione alle fasi del percorso di ricezione, l'inconscio “si manifesta attraverso immagini archetipiche che hanno la capacità di trasformare profondamente l'Io conscio”: “hanno anche un potere terapeutico essendo formazioni spontanee della psiche dinanzi a crisi specifiche della vita di un individuo, forze equilibratrici e creatrici interne a noi stessi, per così dire *endogene*.”¹⁴¹ Come rilevato, nello specchio dell'opera-*contenitore*, le immagini favoriscono quell'acquisizione di un'identità più *eigentlich*, che è al contempo conoscenza di sé, dell'altro e del mondo esterno in una relazione di riconoscimento reciproco.

Nondimeno, anche l'incontro-scontro con un grande romanzo attiva la dinamica del riconoscimento, che nella prima fase di ricezione è gestita in prevalenza dall'inconscio.¹⁴² Nella seconda fase si affida a un *kennen* più

¹³⁸ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 10.1, p. 359.

¹³⁹ Cfr. Mario Trevi, *Augusto Romano*, Studi sull'Ombra, cit. (n. 11), p. 45.

¹⁴⁰ Luca Biasci, “Mi assalì una gran pietà per mio padre”. Una re-visione della funzione paterna in Jung”, in *La pietà filiale*, a cura di Francesco Donfrancesco, Moretti e Vitali, Bergamo 2006, pp. 127-160.

¹⁴¹ Aldo Carotenuto, “Distruzione, caos e il rischio creativo”, cit., p. 132.

¹⁴² Norman Holland, *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna 1986, può non a caso sostenere che il lettore ‘riconosce’ nell'opera il suo identity theme. Per Charles Mauron,

consapevole, che coinvolge l'opera e il destinatario. In entrambi i momenti un romanzo complesso come quello di Lebert concorre a promuovere le percezioni e la capacità riflessiva. In ogni modo, per riprendere la distinzione di Umberto Eco, più *l'intentio lectoris* avanza verso dimensioni profonde di sé, più incontra il volto dell'altro esterno, in questo caso *l'intentio operis*, messa in moto da un'*intentio auctoris*, riconosciuta nella sua specificità più individuale. Nell'ultima fase della ricezione, se il romanzo continua a stimolare il confronto con la dialettica degli opposti e dunque a rinnovarsi insieme al lettore, questi accede a quella "dimensione della psiche come territorio in cui il pensiero e l'io si depotenziano e si decentrano per lasciare spazio all'evento simbolico".¹⁴³ Anche questa esperienza non concerne soltanto il singolo.

Per tornare a *Der Feuerkreis* di Lebert: se nella prospettiva dei protagonisti si configura come un complesso *Bildungsroman* a due voci è perché contribuire – come fa l'arte non compromissoria – alla consapevolezza "di esistere 'in prima persona', di essere individualmente titolare di diritti, di doveri e di potenzialità creative",¹⁴⁴ significa svolgere un'essenziale funzione sociale. Attraverso i suoi protagonisti, il romanzo di Lebert infatti documenta – insieme alle opere di Schlink, Hartmann, Hermlin e Schneider – come proprio l'assenza di interiorità, e dunque della capacità di giudizio, favorisca l'osservanza di comportamenti sociali da cui consegue la disumanizzazione dell'altra persona e l'impiego della violenza. Di contro, la realizzazione di sé conferisce all'individuo "solidità interiore e nuova fiducia in se stesso; conquiste, queste, che tornano poi a favore della sua vita sociale, poiché chi è interiormente stabile e ha fiducia in se stesso è più preparato ai suoi compiti sociali di chi è in cattivi rapporti con il suo inconscio".¹⁴⁵ E, anzi, contro "una

Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, La Baconnière, Neuchâtel 1950, rinvia al mythe personnel, che connette moi social e moi profond. Sull'individualità dell'interpretazione e del concetto di 'autobiografia' cfr. Bernd Scheffer, *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992. Cfr. anche Axel Honneth, *Lotte per il Riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*, Il Saggiatore, Milano 2002, e Id., *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie*, Suhrkamp, Berlin 2010, che a partire dal concetto di riconoscimento prospetta una teoria sociale della vita giusta.

¹⁴³ Cfr. Luca Biasci, "Mi assalì una gran pietà per mio padre", cit.

¹⁴⁴ Aldo Carotenuto, "Il fratello invisibile", in *Rivista di psicologia analitica* 47/1993, pp. 9-25, qui 17.

¹⁴⁵ C. G. Jung, *Opere*, cit., vol. 16, p. 58.

massa organizzata può resistere soltanto chi è organizzato nella sua individualità altrettanto bene di come è organizzata la massa”.¹⁴⁶

Non soltanto Carl Gustav Jung, ma anche Hannah Arendt nel suo ultimo libro, *La vita della mente*, giungeva alla medesima conclusione; riteneva, infatti, che in “situazioni di emergenza la componente catartica del pensare [...] si rivela, implicitamente, politica”,¹⁴⁷ proprio perché solo i molti individui che coltivano “l’attitudine a discernere il bene dal male, il bello dal brutto” possono costituire quella massa che è davvero “in grado di impedire le catastrofi”.¹⁴⁸ Allo stesso modo, il proposito di Hans Lebert di “fare deflagrare per così dire dall’interno il mito fascista”¹⁴⁹ o “attaccare il nemico per mezzo di un cavallo di Troia”¹⁵⁰ tramite un’opera estetica dalla molte prospettive – appare un’operazione non soltanto legittima: l’intenzione estetica di assecondare la *Eigentümlichkeit* individuale finisce per compendiare le ansie sociali, etiche e politiche dello scrittore, o meglio, per configurarsi come preoccupazione esistenziale *tout court*. Tanto più che, come dimostrano gli studi in questione, “il percorso obbligato per varcare la soglia che porta al massacro e allo sterminio di massa”¹⁵¹ è costituito dalla degradazione dell’altro, investito di emozioni negative, quelle stesse cui il blocco delle dinamiche sensoriali e percettive impedisce di accedere alla coscienza.

Un’opera letteraria di qualità estetica come il romanzo di Hans Lebert stimola al contrario le funzioni cognitive e gli organi di senso che – soprattutto se tenuti in esercizio – sono in grado di connettere l’individuo con la realtà esterna al fine di trarne rappresentazioni tendenzialmente affidabili. Anzi, la capacità di prestare ascolto – che favorisce la relazione con sé o il riconoscimento di sé da parte del lettore, speculare al riconoscimento dell’altro – è affidata propriamente alla positività del negativo, poiché per Lebert, come per Döblin, “il male esiste positivamente”.¹⁵² Come rilevato,

¹⁴⁶ Ivi, vol. 10.2, p. 131.

¹⁴⁷ Hannah Arendt, *La vita della mente*, cit., p. 288-89.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Karl Markus Gauss, “Der Österreich-Liebhaber”, in *Die Zeit*, 27.8.1993.

¹⁵⁰ Gotthard Böhm, “*Meine patriotische Tat*”, cit., p. 241.

¹⁵¹ Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*. Torino: Einaudi 2006, p. 194.

¹⁵² Cfr. Alfred Döblin, *Der unsterbliche Mensch. Ein Religionsgespräch. Der Kampf mit dem Engel. Religionsgespräch (Ein Gang durch die Bibel)*.

proprio l'esperienza della complessità umana, raccontata in un grande romanzo, consente di imparare a sostenere le proprie contraddizioni:¹⁵³ le dinamiche della violenza ne sono trasformate, sicché più il singolo è se stesso, più può stabilire relazioni feconde con l'altro.¹⁵⁴ Con grande anticipo sui tempi, è soprattutto Giordano Bruno – per esempio in *La cabala del cavallo pegaseo, con l'aggiunta dell'Asino Cillenico* (1585) – che esorta a rapportarsi attivamente con la 'scala dell'essere', sino ad abbracciare tanto la propria 'asineria', la *minuzzaria* più oscura e vile, la materia e il finito, quanto la scintilla divina, i mondi infiniti, collocati non al di fuori, ma nell'essere umano in quanto abitante di questa terra, il quale si 'individualizza' quanto più si 'universalizza'. Ripercorrendo una 'scala' affine nel presente della lettura, un'opera-*Zeigefeld* come *Der Feuerkreis* diviene di stimolo per nuovi intendimenti, di modo che il "tempo raccontato è come un ponte gettato sulla voragine che la speculazione continua a scavare tra il tempo fenomenologico e il tempo cosmologico".¹⁵⁵

In ogni caso, per ricorrere a una densa immagine de *Il processo* di Franz Kafka, strenuo difensore di ogni *Eigentümlichkeit*, l'opera letteraria "non ti chiede nulla. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai",¹⁵⁶ di modo che nel 'tribunale' della scrittura e dunque nel 'teatro' della coscienza "tutti sono i benvenuti",¹⁵⁷ come appunto entro il *cerchio di fuoco* di Lebert: in entrambi il destinatario è invitato a "entrare nella Foresta dell'avventura nel punto scelto da sé, dove era più buio e dove non c'erano strade o sentieri".¹⁵⁸ Nel caso invece il lettore non voglia, né possa o ritenga di dovere partecipare al "lungo viaggio" *avventuroso* che il romanzo promette, il varco resterà chiuso: "Nessun altro poteva entrare da qui, questo ingresso era destinato soltanto a te", osserva infatti il guardiano della Legge nel *Processo* di Kafka,

¹⁵³ Jean-François Lyotard, *Discorso e figura*, Mimesis, Milano 2008, sostiene che l'immagine estetica consente non di conciliare, bensì di tollerare l'assenza di unità.

¹⁵⁴ Cfr. le affermazioni di Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, cit., pp. 130-200 e 140-141, sul *Faust* di Goethe e lo *Zarathustra* di Nietzsche.

¹⁵⁵ Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1988, vol. 3, p. 372.

¹⁵⁶ Franz Kafka, *Il Processo*, in *Romanzi*, Mondadori, Milano 1971, p. 526.

¹⁵⁷ Così nel grande teatro di Oklahoma di Kafka in *Il disperso*, ivi, p. 270.

¹⁵⁸ Così Josef Campbell, *Percorsi di felicità. Mitologia e trasformazione personale*, Cortina, Milano 2004, p. 12, in relazione ai cavalieri della tavola rotonda del ciclo arturiano.

poco prima della morte all'uomo di campagna, mentre accosta i battenti della porta che questi non ha osato varcare.

Certo, quella di Kafka è l'immagine di una sconfitta. Diversamente da Hildegard e Gottfried, che non separano vissuto ed esperienza, l'individuo è portato a schivare il percorso del morire a se stesso, perché non sa fare esperienza, come sostiene appunto Walter Benjamin.¹⁵⁹ Se dunque il lettore non dispone di un'identità sufficiente da consentirgli di affrontare il viaggio e le sue prove, neppure l'opera più audace della letteratura mondiale riuscirà a forzare il 'varco aperto solo per lui'. Anche perché l'arte non è in grado di contrastare con successo l'*individualismo senza soggetto* e i doni sostitutivi delle istanze che favoriscono gli atteggiamenti conformistici, l'identificazione con il ruolo e l'adattamento sociale acritico, spesso giustificati da un ritorno narcisistico, oltre che da razionalizzazioni ideologiche di copertura.¹⁶⁰ Neppure il romanzo di Lebert – che pur accoglie la sfida del male – è capace di un tale 'miracolo'.

Torniamo ai temi lasciati in sospeso. Mentre devo trascurare le prospettive delle scienze sociali – che pure illuminano aspetti strutturali del discorso intorno alla violenza relativi alle condizioni, quali le mancate possibilità di istruzione e lavoro, la subordinazione socio-economica, l'esclusione politico-sociale e.a.¹⁶¹ – è opportuno ribadire che il riflesso di sé intravisto nell'*operatore contenitore* non equivale in alcun caso alla 'verità' della scienza cosiddetta oggettiva, al discorso che Aristotele in *De interpretatione* chiamava 'apofantico', al quale si applica il giudizio di vero o falso.¹⁶² Le scienze umane e l'interpretazione letteraria aspirano piuttosto alla 'verosimiglianza', dotata

¹⁵⁹ Cfr. Walter Benjamin, "Zur Erfahrung" (frammento 59), in *Gesammelte Schriften*, vol. VI., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, p. 88.

¹⁶⁰ Cfr. Joseph Sandler, *La ricerca in psicoanalisi*. Torino: Boringhieri 1980, p. 34, e in proposito Anna Panepucci, "Opinioni. Note su psiche e società", in *Rivista di psicologia analitica* 57/1998, pp. 177-185.

¹⁶¹ Cfr. Johann Galtung, *Strutturale Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*, Rowohlt, Reinbek 1975. Nello Stato neoliberale moderno la "minaccia permanente tramite l'*illibertà* [...] costituisce la premessa esistenziale" per una libertà individuale radicale, come sostiene Thomas Lemke, "Dispositive der Unsicherheit im Neoliberalismus", in *Widerspruch* 46/2004, pp. 89-98. Sulla violenza per scopi politici cfr. Birgit Enzmann (a cura di), *Handbuch Politische Gewalt. Formen – Ursachen – Legitimation – Begrenzung*, Springer, Wiesbaden 2013.

¹⁶² Cfr. Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, cit., p. 163 e seg.

di una sua evidenza e necessità – quelle stesse che in *Der Feuerkreis* qualificano la rinascita di Hildegard e il lieto fine delineato da sua figlia. Si tratta di una ‘verità’ differente, che Vico nella *Scienza nuova* (1725/44) chiama *certum* opponendola al *verum*, mentre Kant nella *Critica del Giudizio* (§ 59) parla di *ipotiposi simbolica* in contrapposizione all’*ipotiposi schematica*: nel processo di ricezione consegue da un’esperienza dei sensi incorporata, da cui è plasmata e modificata, per cui è necessario “attendere sino a leggere in modo innocente e poi soffermar[si] sui brani giusti”, come pretendeva Franz Kafka.¹⁶³

Certo, diversamente dal lettore comune, nel corso dell’elaborazione secondaria l’interprete di professione ha l’obbligo di esplicitare lo scopo, il percorso critico e i risultati raggiunti, in modo da renderli a loro volta criticabili. Le congetture dovranno dunque essere comprovate nel complesso, in modo da essere “se non ‘legittime’ – legittimabili”.¹⁶⁴ Il valore dell’interpretazione è invece relativo, poiché consiste nel suo essere in prospettiva comparativa più coerente, esaustiva e complessa. In ogni caso, l’analisi si pone al servizio dell’opera, facendone scaturire le categorie interpretative e anzi, come esigeva Susan Sontag, i metodi di analisi stessi.¹⁶⁵ Inoltre, anche la più ‘scientifica’ delle analisi filologiche non potrà sottrarsi al confronto con gli *spazi di indeterminazione* (R. Ingarden), *vuoti* (R. Jauss) e *decisioni di selezione* (W. Iser), così da registrare la tensione tra passato e presente, domanda e risposta, che contraddistinguono il singolo componimento. Difatti, da John Dewey a Umberto Eco,¹⁶⁶ le ipotesi enucleate

¹⁶³ Franz Kafka, *Confessioni e Diari*, cit., p. 153. Ciò non significa salvaguardare un’ingenuità fittizia, in cui “i miti dell’occhio innocente e del dato assoluto sono temibili alleati”, come afferma Goodman, in *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 15, ma la spontaneità, la sintesi passiva o ricettiva di cui parla Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, cit., p. 361. Come sostiene Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell’esperienza*, cit., p. 42: “In questo senso, potremmo dire che *il dato esibisce da se stesso la propria interpretazione*. La molteplicità dei fenomeni si *auto-organizza* progressivamente nel processo ed in questa auto-organizzazione si istituisce l’unità del riferimento”.

¹⁶⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 60.

¹⁶⁵ Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Carl Hanser, München Wien 1980.

¹⁶⁶ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1968; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, cit.; Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982; John Dewey, *Art as Experience*, The Berkeley Publishing Group, New York 2005; Umberto Eco, “Il messaggio estetico”, in *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, pp. 61-81.

non possono essere disgiunte dalla consapevolezza che l'opera è aperta a un ventaglio inattingibile di letture possibili. Di conseguenza, l'interpretazione non può trasformarsi in 'controllo del discorso' o nel moderno atto di fede, paventato da Friedrich A. Kittler¹⁶⁷ e i decostruzionisti, ma deve continuare a mettere in discussione se stessa. È in questo modo che le scienze umane potranno contribuire a una conoscenza qualitativa di sé, feconda non soltanto per il singolo, ma per la comunità di destino.

Pertanto, nella prospettiva qui sviluppata, *Der Feuerkreis* potrà essere tanto più incisivo, quanto più il lettore andrà alla ricerca della propria ferita o della "crepa nel cuore", che "sta al centro dell'esistenza umana e deve essere sperimentata ancora ed ancora in contesti sempre allargantesi di maturità crescente".¹⁶⁸ Nel corso di questo *suo* 'lungo viaggio', avrà modo di incontrare anche l'altro o "la forma della condizione umana" che contraddistingue ogni uomo, come scrive Montaigne nel Libro III dei *Saggi*, opera in cui non a caso il soggetto si costituisce nell'atto stesso della scrittura.¹⁶⁹ Peraltro, l'impegno della dimostrazione va affrontato – anche se forse ciò che è dimostrabile e quindi comunicabile non costituisce il dono più prezioso di un'opera che pone la violenza e il dolore al centro della narrazione¹⁷⁰ – a condizione che tenda a "rendere comprensibile il senso stesso a partire dall'originarietà dell'operazione che costituisce il senso".¹⁷¹

¹⁶⁷ Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/-1900*, Fink, München 1985.

¹⁶⁸ Frances Tustin, *Autismo e psicosi infantile*, Armando, Roma 1975, p. 98. Cfr. anche Ronald D. Laing, *La politica dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1977.

¹⁶⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *Della interpretazione*, Il Melangolo, Genova 1991, p. 96.

¹⁷⁰ Cfr. Gianni Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Bari 1991, p. 132, secondo il quale "il vero ascolto è quello che non si limita a prender atto di ciò che esplicitamente è detto in un discorso, ma che colloca [...] il detto nel luogo in cui esso risuona, cioè in quel non-detto dal quale viene e che lo regge".

¹⁷¹ Edmund Husserl, *Logica formale e trascendentale*, Laterza, Bari 1966, p. 290.