

**Die Verwandlung ist der Kernvorgang des Dramas**  
**Note sulla concezione drammatica**  
**della letteratura di Elias Canetti**

*Dina Bonu*

Il tema della Metamorfosi, intesa come processo di trasformazione dell'essere umano, creazione e arricchimento della sua natura, come è noto, ha costituito, accanto ai temi della crisi del soggetto, della massa, del potere, della morte e del sopravvivere, uno dei grandi motivi di fondo della riflessione di Elias Canetti. Essa sta al centro dei suoi interessi sin dai tempi del suo primo impegno al romanzo del '31 e viene già allora indagata da 'diversi lati' e a diversi livelli, ossia in quella prospettiva estetico-morale e socio-antropologica che contrassegnerà tutto il percorso della sua ricerca<sup>1</sup>.

In contrasto con l'opinione, già contestata sul piano critico<sup>2</sup>, che in *Die Blendung* – scritto tra il '30 e il '31 e pubblicato nel '35 - "ist von Verwandlung noch nicht die Rede" (Doppler 1985: 48), ritengo, al contrario, che il tema della Metamorfosi trovi proprio nel romanzo del '31 il suo primo nucleo fondante, intorno al quale si svilupperà la riflessione successiva di Canetti – riflessione senza dubbio frammentaria e discontinua, affidata a una disseminazione di appunti, osservazioni, immagini, che coprono l'intera opera, ma che, nondimeno, possiede una sua intrinseca unità<sup>3</sup>.

La metamorfosi viene tematizzata in *Die Blendung* attraverso la costruzione narrativa del personaggio di Georg Kien, concepito dallo scrittore come colui "der nur in rasch wechselnden Verwandlungen leben konnte" (FO: 630; 326)<sup>4</sup>, deuteragonista dell'altro grande personaggio del romanzo, il fratello sinologo Peter Kien, 'l'identità senza metamorfosi'<sup>5</sup>, la figura dell'*Erstarrung*, della rigida e fredda fissità della statua. Inoltre, in questa costellazione romanzesca, tale tema – e questo è il punto che interessa più da vicino il nostro discorso – si presenta già intrecciato a una riflessione che ruoterà intorno ai temi dell'*Einfühlung*, ossia alla capacità di immedesimazione dell'uomo, alla sua capacità di partecipare emotivamente al vissuto altrui.

Tale complesso tematico, come si diceva, tocca già all'interno di *Die Blendung* i diversi fronti di una ricerca che Canetti articolerà in senso estetico, socio-antropologico e morale: Georg Kien è infatti uno psichiatra, nonché un attore e un teorico delle masse, che dispone della capacità di insinuarsi

nell'anima altrui: "in die fremde Seele zu schlupfen" (Bl: 430; 454), di congiungere e compatire con l'altro: "er lachte und weinte mit dem Patienten, der gerade vor ihm saß" (Bl: 430; 454). In tutti e tre gli ambiti che l'esperienza del personaggio circoscrive, la capacità di *Einfühlung* risulta centrale, e Canetti, infatti, la pensa - proseguendone la disamina anche nelle opere successive - sia sul piano estetico, come strategia narrativa e drammatica del fare artistico, sia sul piano socio-antropologico quale atto socialmente rilevante dell'anima individuale in quelle che M. Scheler definisce "le forme essenziali di volta in volta diverse dei gruppi e delle società umani (massa, comunità di vita, società)" (Scheler 1980: 44).

Va detto in questa sede che la critica, salvo qualche caso di totale misconoscimento<sup>6</sup>, ha bensì riconosciuto i rapporti di parentela tra la peculiare accezione canettiana della metamorfosi e le categorie dell'empatia, ma ha trascurato sino ad oggi di svolgere un confronto approfondito con il dibattito novecentesco delle scienze umane sull'*Einfühlung*<sup>7</sup>, confronto che consentirebbe a mio avviso di illuminare appieno le implicazioni che il pensiero della metamorfosi dispiega ai differenti livelli della ricerca di Canetti e di riconoscerlo come un pensiero intrinsecamente unitario.

Rimandando le considerazioni sugli aspetti antropologici e sociologici della relazione tra metamorfosi e empatia ad un lavoro in corso di elaborazione che farà seguito al presente saggio, in questo intervento mi limiterò ad esporre, senza pretese di esaustività, alcune considerazioni sul significato della metamorfosi in rapporto alla concezione letteraria di Canetti.

Sul piano estetico il pensiero della metamorfosi si connette alla riflessione del narratore-drammaturgo Canetti che si interroga sul ruolo "pubblico" dello scrittore e sulla responsabilità della sua attività letteraria e drammatica in relazione al suo tempo<sup>8</sup>. Tali interrogativi si precisano, come vedremo, in una concezione estetica dai risvolti eminentemente etici che, sulla scorta delle elaborazioni della *Konstanzer Schule*<sup>9</sup>, potremmo definire "dell'effetto prodotto e della ricezione". Per lo scrittore si tratta infatti di valorizzare la capacità della rappresentazione narrativa e drammatica di produrre metamorfosi nel lettore o spettatore, mediante un rapporto attivo di partecipazione empatetica ed esperienziale.

Più volte Canetti ha ribadito che la metamorfosi "ist auch der Kernvorgang des Dramas" (Bienek 1983: 97) e che questo processo, per molti versi enigmatico, può essere studiato fra gli uomini, "soprattutto nel mito e nel dramma" (PM: 24; 30), che "è la sua più concreta espressione nella letteratura" (GW: 65; 98). Questo concetto, non meglio precisato da Canetti, trova a

mio avviso la sua esplicazione se si considera la metamorfosi in relazione ai temi dell'*Einführung*

Nell'idea di dramma che lo scrittore espone nella conversazione con Manfred Durzak sui *Materialien zu einer Theorie des Dramas*, egli sostiene che la sua

Auffassung des Dramas [...] ist der Brechtschen entgegengesetzt [...] es geht ja Brecht sehr um eine Kluft zwischen dem Zuhörer und dem, was dargestellt ist. Gerade daran glaube ich nicht. [...] Ich will diese Kluft nicht, ich will Erschütterung, ich will Grauen, eine offen anerkannte Teilnahme, wie sie im antiken Drama schon da war (Durzak 1983: 21)

Ciò che a Canetti interessa è la *Wirkung* che l'opera produce sul pubblico, 'die Aufgeregtheit' di quest'ultimo, il suo 'starker Anteil' (: 21) alla rappresentazione scenica. Gli esempi che nell'intervista egli adduce in tal senso, sono quelli del teatro Kabuki, delle feste totemiche, l'evento drammatico della caccia di una preda da parte di un branco di animali, la 'unerhörte Wirkung' (: 21) che la 'stumme Kathrin' di *Mutter Courage*, contrariamente alle intenzioni dello stesso Brecht, produce sullo spettatore mentre batte sul tetto della casa: tutti esempi caratterizzati dalla presenza di elementi preriflessivi e preverbalmente fortemente emozionali – e non si tratta solo dell'idea drammaturgica dell'autore Canetti, ma dell'esperienza di Canetti, assiduo spettatore di teatro.

"Ich will gar nicht viel Reflexion" (Durzak 1983: 23) – aggiunge Canetti a questo proposito – nessuno straniamento, in senso brechtiano, dello spettatore. Egli rifiuta l'idea brechtiana che la risposta emozionale esaurisca le energie dello spettatore in un atteggiamento passivo di rinuncia alla consapevolezza critica. Secondo la sua idea di dramma e, come vedremo, di letteratura, è anzi proprio il coinvolgimento dello spettatore - o, nell'altro caso, del lettore -, la sua partecipazione cognitivo-affettiva all'evento scenico, che attiva in lui processi di metamorfosi, "il dispiegarsi di una complessa rete di trasformazioni passionali e intellettuali" (De Marinis 1982: 168) che provocano in lui risposte e contro azioni eticamente rilevanti sul piano della vita civile e della razionalità pubblica. La partecipazione affettiva, insomma, non è disgiunta, per Canetti, dall'analisi critica, ma ne costituisce una componente essenziale.

Questo è anche uno dei nodi centrali del confronto-scontro fra i due fratelli Kien all'interno di *Die Blendung*, attraverso i quali, come vedremo, Canetti articolerà la sua riflessione sull'oggetto estetico. Accusato da Peter di

essere solo “un ammasso di sensazioni” (Bl: 475; 500), e reagendo al tentativo del fratello di impartirgli “belle, dure, pungenti verità, [...] verità per i sentimenti e verità per l’intelletto, benché in te funzionino solo i sentimenti” (Bl: 475; 500-501), Georg, che, come si è detto, vive l’esperienza di metamorfosi anche in quanto attore, riecheggiando uno dei principi del metodo Stanislawski<sup>10</sup> dirà che “[l]a memoria sentimentale [...] è appannaggio di un artista. Soltanto tutte e due assieme, la memoria sentimentale e quella intellettuale, rendono possibile l’uomo universale” (Bl: 475; 500)<sup>11</sup>. Si tratta dunque di mettere in gioco le facoltà immaginative ed emozionali del lettore/spettatore accanto a quelle critico-razionali, di mobilitare le sue profondità psichiche al fine di fargli aggiustare e differenziare la sua messa a fuoco sul mondo e su di sé.

Particolarmente interessanti risultano a questo riguardo le considerazioni di Martha Nussbaum sulla struttura delle emozioni: “Le emozioni del lettore – sostiene la filosofa in *Il giudizio del Poeta* – sono implicitamente valutative” (Nussbaum 1996: 30). “Esse sono intimamente connesse con certe convinzioni relative ai loro oggetti” (: 81), e capaci di “esprimere percezioni corrette del valore, degne di guidare la deliberazione” (: 87) Secondo la Nussbaum, le opere letterarie, suscitando e consolidando emozioni, favoriscono una forma di razionalità emozionale, aiutano “i [...] lettori a riconoscere il loro proprio mondo e a scegliere in esso con maggior giudizio” (: 51).

L’immedesimazione che il lettore di romanzi o lo spettatore di opere drammatiche compie in relazione al personaggio e agli eventi scenici, porta alla messa tra parentesi della propria realtà. Ciò provoca in lui un cambiamento di orizzonte che lo induce da un lato ad immaginare la situazione di qualcuno che è differente da sé, dall’altro lo sollecita ad interrogarsi su se stesso: “creando legami basati sia sulla simpatia sia sull’identificazione, [le opere letterarie] inducono il lettore o lo spettatore a provare pietà e paura davanti alla difficile situazione dell’eroe, e anche paura per se stessi, in quanto percepiscono le possibilità dell’eroe come simili alle proprie” (Nussbaum 1996: 73).

Il dramma, sostiene Canetti similmente,

soll ihm [dem Zuschauer] einen Anstoß geben, und er soll sich dann in einer Gesellschaft befinden, die eigentlich nicht die seine ist, die etwas verschoben ist, aber nicht zu sehr [...] ich möchte, daß der Zuschauer selbst operiert mit d[em] Einfall, daß er die Abwandlungen des Themas mitvollzieht, so als ob er sie sich auch selbst hätte denken können. Denn ich bin der Meinung, daß ein wirklich guter Einfall von jedem Menschen durchführbar wäre, mehr oder weniger gut. Jeder könnte darüber

nachdenken: Ja, wie wäre es, wenn keine Spiegel da wären, was würde da geschehen? Was da geschieht, soll ihm das Gefühl geben: Ja, das habe ich mir eigentlich gedacht: Er bekommt also erst einen Stoß in die etwas fremde Welt und macht sie sich dann vertraut durch alles, was weiter geschieht. Das wäre eigentlich mein wirkliches Ziel. Das ist komplexer als bei Brecht. Ich finde seine Konzeption zu primitiv. Es ist viel zu primitiv anzunehmen, daß man Leuten, indem man sie zum Denken zwingt, indem man sie wegstößt auf ihre verstandesmäßige Überlegung, irgend etwas beibringt; ich finde, man ärgert sie nur. Sachen die sie gern gedacht hätten, Schlüssen, die sie gern gezogen hätten, setzen sie dann Widerstände entgegen, weil man sie ja dazu zwingt. Bei der Vorstellung, daß man selbst schöpferisch an den Abwandlungen mitarbeitet, geschieht doch etwas anderes. (Durzak 1983: 23).

Se c'è un momento straniante nella drammaturgia canettiana, come l'autore stesso sostiene, mostrando tuttavia grande diffidenza verso la parola, questo è dato dalla natura dello 'Einfall' messo in scena: "Der Einfall soll merkwürdig sein" (: 23); "der Hörer, der das erlebt, soll zuerst von dem Einfall betroffen sein" (:23) e solo dopo che è stato "mit dieser Ursituation wieder entlassen [...] das Denken überhaupt erst wieder beginnt".

Questa teoria del Dramma come processo di *Einfühlung* "in die etwas fremde Welt" e metamorfosi cognitiva e passionale dello spettatore, riguarda anche la sua concezione del romanzo, anch'esso, per Canetti, di natura essenzialmente drammatica, come afferma in un'altra intervista del '65 con H. Bienek<sup>12</sup>.

E già all'interno di *Die Blendung* è contenuta una riflessione metaletteraria sul romanzo, nella quale tale programma narrativo estetico trova la sua prima enunciazione. Secondo la figura dell'*Umkehrung*<sup>3</sup>, tipica del procedimento narrativo canettiano, esso viene esposto *ex negativo* dal protagonista del romanzo, il sinologo Peter Kien, grandioso eroe dell'antimetamorfosi. Kien, che ha impostato la sua vita sull'autosufficienza e il distacco razionale; che si considera l'unica persona di carattere fra gli 'schlechte Schauspieler' (Bl: 14; 24) di cui si compone la massa – attori che mutano il loro volto a seconda del momento e sono incapaci di sostenere un ruolo per più di un giorno -; "Lui [che] invece riponeva la sua ambizione in un'ostinata costanza della propria natura", che "non per un mese, non per un anno, ma per tutta la vita restava uguale a se stesso" (Bl: 14; 24); aborrisce i romanzi per il genere di turbamento che essi provocano: spingendo il lettore all'identificazione e alla partecipazione, hanno la forza di suscitare sul suo mondo interiore un effetto perturbatore, sovvertitore di quel modello scientifico di razionalità che ha determinato l'intero contenuto della sua vita personale e sociale:

Nur wird von Romanen kein Geist fett. Den Genuß, den sie vielleicht bieten, überzahlt man sehr: sie zersetzen den besten Charakter. Man lernt sich in allerlei Menschen einfühlen. Am vielen Hin und Her gewinnt man Geschmack. Man löst sich in die Figuren auf, die einem gefallen. Jeder Standpunkt wird begreiflich. Willig überläßt man sich fremden Zielen und verliert für länger die eigenen aus dem Auge. Romane sind Keile, die ein schreibender Schauspieler in die geschlossene Person seiner Leser treibt. Je besser er Keil und Widerstand berechnet, um so gespaltener läßt er die Person zurück. Romane müßten von Staats wegen verboten sein" (Bl: 41; 52).

I romanzi, dunque, – negativamente per Kien e, *umgekehrt*, positivamente per il suo autore – sono cunei, che lo scrittore insinua nella coscienza dei suoi lettori. Sono quei libri severi, amari e pieni di speranza ai quali Canetti pensa con *die Blendung*, quei libri che un attore con la penna in mano, uno specialista della metamorfosi<sup>14</sup>, che ne è anche il suo custode, ha il potere – ma un potere di cui deve rispondere poiché “für jedes Wort das man schrieb, stand man mit der ganzen Person ein” (FO: 589; 281) – di far penetrare nella chiusa personalità dei suoi lettori, provocando in loro metamorfosi, quella messa in parentesi della propria realtà mediante la dislocazione dello sguardo “in un altro [possibile] sé stesso”, che, suscitando reazioni emozionali anche forti, disorienta e confonde, in quanto esige “un confronto spesso doloroso con le proprie opinioni e i propri disegni” (Nussbaum 1996: 24). “Leggere – sostiene la Nussbaum – può portarci a modificare alcuni dei nostri giudizi radicati, ma può anche accadere che questi giudizi ci spingano a rifiutare alcune esperienze di lettura che consideriamo fuorvianti o dannose” (:29). “Le opere letterarie che favoriscono l’identificazione e la reazione emozionale vanificano questi espedienti autoprotettivi, imponendoci di prestare attenzione e di reagire a molte cose che possono essere difficili da affrontare” (: 24).

“L’esperienza di chi legge – sostiene anche Angela Locatelli (2002: 188), sulla scia delle considerazioni della Nussbaum – mostra chiaramente che la lettura convoca a confrontarsi e misurarsi con realtà ‘sepolte’ o distanti dalla coscienza, soprattutto estranee alla consapevolezza abituale, e che la letteratura evidenzia, a volte con brutalità, ma non banalmente, fatti che preferiremmo passassero inosservati”. L’autrice fa riferimento a *La Metamorfosi* di Kafka – che, come è noto, ha costituito un modello importante anche per *Die Blendung* – o “a certi personaggi beckettiani, inquietanti simboli e corrispettivi borghesemente ‘inaccettabili’ dell’alienazione e del disagio contemporaneo” (Locatelli 2002: 188-189), e qui va ricordato come anche Canetti riferisca la sua produzione narrativa ai canoni del teatro dell’assurdo<sup>15</sup>.

Questa sembra essere dunque anche la cifra estetica di un romanzo come *Die Blendung* capace di spiegare quell'effetto di ripulsa sul lettore<sup>16</sup> che ha caratterizzato la storia della sua ricezione<sup>17</sup> sin dal suo apparire: il romanzo, nelle intenzioni di Canetti, doveva dare al lettore 'einen Anstoß' e indurlo a ritrovarsi "in einer Gesellschaft [...] die eigentlich nicht die seine ist, die etwas verschoben ist, aber nicht zu sehr" (Durzak 1983: 23). Quel mondo della "freiwillige Blindheit" popolato da "personaggi estremi chiusi ermeticamente gli uni verso gli altri" (FO: 630; 327) "che sarebbero rimasti a rappresentare ciò che alla catastrofe avrebbe poi portato" (A: 871; 247) non era forse quella stessa società nella quale "ciò che accadeva alle vittime future si ricollegava nel modo più stretto al loro stesso comportamento" (A: 684;15)? "Chi ancora si credeva nel migliore dei mondi possibili – scrive Canetti ricordando l'atmosfera degli anni '30 - che continuasse pure a tenere gli occhi chiusi, seguitando ad appagarsi dei suoi ciechi entusiasmi: la conoscenza di ciò che ci stava dinanzi non gli era certo indispensabile" (FO: 627; 323).

Per Canetti si trattava pertanto di far appello alle responsabilità della coscienza individuale, di spingere il lettore e lo spettatore dei suoi drammi a prestare attenzione e *reagire* a quella "cosa" del testo difficile da affrontare che era "la faccia oscura del pianeta uomo" (Zagari 2002: 24), una quantità di negativo, di brutto, di patologico presente in un mondo letterario che, fatti i debiti mutamenti, era anche il mondo dei lettori. Gerald Stieg nel suo saggio su *Canetti und Brecht* riporta un appunto dello scrittore nel quale tale programma narrativo estetico viene ribadito con grande evidenza:

Ein Drama, meinte ich, sollte jedem, der das erlebt, bis in Mark und Knochen gehen. Eine bloß didaktische Wirkung ohne Erschütterung, ohne den Schrecken und das Grauen, die sich immer im Kern des Dramas finden, schien mir unzulänglich" (Stieg 1983: 138)

"Anche chi si mostra ostile [...] – rilevava significativamente Jung osservando le reazioni del pubblico nei confronti di certa arte moderna - non può fare a meno di restare impressionato dalle opere che condanna; resterà irritato, proverà della repulsione, ma (come prova la violenza dei suoi sentimenti) verrà in ogni caso anche scosso. Di regola, il fascino di ordine negativo, non è meno forte di quello positivo. [...] Il fascino sorge quando l'inconscio resta colpito".

Ed è per via di questo confronto, di quella comprensione di sé mediata dal testo che Canetti chiama il "Dialogo con il terribile partner"<sup>18</sup>, "dialogo

che non permette la narcosi” ma tiene “svegli e mordenti”, che Kien, “l’identità senza metamorfosi”, rifiuta la letteratura ritenendola pericolosa e meritevole di essere abolita. Lui, dirà il fratello psichiatra, “era il contrario di un attore, rimaneva sempre se stesso, soltanto se stesso. Anziché dividersi fra gli altri li commisurava, così come li vedeva dall’esterno, a sé stesso, che conosceva ugualmente dall’esterno e solo sotto l’aspetto intellettuale” (Bl: 451; 476). “Per Peter era strano tutto ciò che riguardava lui stesso. [...] Veramente solo, solo con sé stesso lui non era mai” (Bl: 453; 477)<sup>19</sup>. “Come è facile dire: trovare sé stesso! – scrive Canetti in un appunto del ‘46 – Quanto ci si spaventa quando davvero accade!” (PM: 102;108) La letteratura drammatica che valorizza quella dimensione timica e patemica di cui parla Locatelli<sup>20</sup> è dunque per Canetti un mezzo di conoscenza per il quale “comprendere è comprendersi davanti al testo”<sup>21</sup>, poiché “chi vuole davvero sapere[...], impara specialmente da sé stesso. Ma non deve risparmiarsi e deve trattare sé stesso come se fosse un altro” (GW: 51; 80).

Sotto questo aspetto, l’esercizio della letteratura che, nel gioco di disappropriazione e riappropriazione soggettiva dell’*Einführung*, spinge il lettore a oltrepassare la visione del proprio mondo e lo induce a provare atteggiamenti e punti di vista “altri” favorendo un allargamento della sua esperienza così che sia in grado di accogliere l’esperienza altrui e di ritrovare l’alterità nel cuore stesso della propria identità, ha costituito per Canetti un grande valore. Ha rappresentato quell’inesauribile fonte di metamorfosi da cui la coscienza del lettore trae alimento mediante le metamorfosi che lo scrittore attua in sé stesso con “la sua brama profonda di vivere le esperienze degli altri”, “col suo bisogno stringente di calarsi nelle esperienze di uomini di ogni tipo” (GW: 263-64; 390-91), nelle esperienze degli “uomini del passato grazie alle sollecitazioni derivanti dalla lettura, e in quelle dei contemporanei grazie alla sua disponibilità per il mondo attuale che lo circonda” (GW: 265; 393). Queste figure che lo scrittore incontra e accoglie nella sua opera, “die ihn besetzt halten” e dalle quali “heftige Stöße erfährt”, devono avere la forza di insediarsi nel cuore dell’ego e di non cedere il posto, devono agire sul lettore e reagire attraverso di lui “come se di esse fosse fatto il suo essere” (GW: 265;393), per contribuire in tal modo, con la loro specificità epistemica, alla costituzione di quell’identità molteplice, “articolata e consapevole” che per Canetti è il vero scopo della *Verwandlung*. L’uomo infatti, secondo la sua antropologia,

deve imparare ad essere consapevolmente molti uomini e a tenerli tutti insieme. Quest’ultimo e molto più difficile compito gli darà quel carattere



che egli mette in pericolo con la propria molteplicità. Anziché gli altri, dovrà governare le sue molte personalità; queste avranno nome, egli le conoscerà, potrà comandarle. La sua avidità di dominio non vorrà più agire sugli estranei; sembrerà addirittura spregevole aver bisogno degli estranei, dal momento che ciascuno di noi potrà essere tanti quanti gli riesce di soggiogare (PM: 102; 107)

Si tratta dunque di tenere viva la capacità della rappresentazione narrativa e drammatica di produrre metamorfosi nei lettori/spettatori sollecitandoli ad entrare immaginativamente nel mondo del testo, ad avviare un confronto empatico con personaggi di vario tipo, abitando la loro personalità e lasciandosene abitare, come l'esperienza dello psicoanalista, dell'attore e dello scrittore mostrano al più alto grado. Questi hanno la facoltà di cogliere profondamente un personaggio - sia esso reale o di finzione - e di acquisire quella comprensione di sé e dell'altro che assume un'importanza essenziale sul piano di una posizione etica che chiede di prenderci cura delle relazioni umane e di avviare una politica di partecipazione interpersonale capace di contrastare la distruttività e la disumanizzazione della nostra epoca. Si tratta, in conclusione, di perfezionare gli strumenti che permettono di "fare la conoscenza degli uomini e di coglierli in mille particolarità rozze o sottili. Poiché proprio da questi uomini scaturisce ciò che accade di più terribile e di più pericoloso per tutti. Per la sopravvivenza dell'umanità si può solo sperare di riuscire a capire a sufficienza come sono fatti gli uomini" (GW: 57; 88). In questo senso, nel suo discorso consuntivo del '76 sulla missione dello scrittore come *Hüter der Verwandlung* alla domanda centrale su che cosa uno scrittore dovrebbe saper offrire al suo tempo, Canetti risponde sostenendo che gli scrittori hanno la responsabilità di tenere aperte le vie di accesso tra gli uomini.

## Note

- <sup>1</sup> La Metamorfosi ha rappresentato per Canetti sotto molti aspetti un grande interrogativo in quanto egli ne comprende da subito la grande forza e l'importanza della sua influenza sulla dimensione umana: in un appunto del '43 di *Die Provinz des Menschen*, Canetti sostiene la necessità di pensare la metamorfosi sino in fondo (1993: 53) e in *Masse und Macht*, a distanza di 20 anni, parla ancora della metamorfosi come di 'un enigma', una capacità dell'uomo "scarsamente compresa e tenuta presente", alla quale ci si deve accostare da diversi lati per comprenderla nella sua difficile essenza (1981: 407). Ancora nel discorso del '76 *La missione dello scrittore*, considerato un discorso consuntivo e dunque anche una sorta di approdo del suo tragitto di poeta e pensatore sulle tracce della metamorfosi, Canetti parlerà di questa esperienza come di un processo enigmatico. In quest'occasione egli tuttavia accosta al concetto di metamorfosi le due nozioni di *Einführung und Empathie* che a mio avviso possono essere assunte come chiavi di volta della *Verwandlungslehre* Canettiana.
- <sup>2</sup> Cfr. Eigler 1988: 86: "In dem frühen Roman *Die Blendung* hat Canetti Verwandlungsvorgänge geschildert [...]. Die Deutung Alfred Dopplers "im Roman ist von Verwandlung noch nicht die Rede" (1985:48), halte ich für irreführend."
- <sup>3</sup> All'interno della Canetti-Forschung si continua a rilevare una certa indeterminatezza della teoria della metamorfosi e una sua conseguente ambiguità in relazione agli altri grandi temi canettiani della massa, del potere etc. Il fatto che Canetti non abbia mai dato una chiara definizione del concetto di metamorfosi, ma lo abbia usato "ziemlich willkürlich" (Falkiewicz 1993: 91) e in "vielfältiger und suggestiver Weise" (Eigler: 1988: 80) nei più diversi contesti della sua multiforme opera creativa e teorico critica, renderebbero problematico, e, secondo il parere di qualche interprete, addirittura improduttivo un suo studio sistematico e una sua applicazione all'opera canettiana quale categoria ermeneutica (Cfr. Meidl, E. 1994 ). Se è vero che quello sulla metamorfosi è stato per Canetti un percorso di riflessione in divenire mai approdato a formulazioni univoche, ma piuttosto, come ha rilevato icasticamente Heike Knoll (1993: 192), "ein Herantasten an von ihm beobachtete Erscheinungen, in denen sich Verwandlung manifestiert", un pensiero affidato a forme narrative talvolta frammentarie, talvolta implicite, nondimeno esso possiede a mio parere un nucleo che si mantiene costante lungo l'arco dell'intera opera, che fa della metamorfosi un pensiero intrinsecamente unitario. Tale nucleo è costituito da quello che, in termini generali può essere definito come il problema di quale specie di relazione esista o possa esistere tra uomo e uomo, e tra l'uomo e la sfera dell'esistenza. Esso si coagula sin dal principio della riflessione intorno ai temi dell'*Einführung*, quale specifica facoltà della natura umana di esperire dall'interno, mediante l'immedesimazione emotiva ed esperienziale, il vissuto di altri individui, altri mondi, altri esseri, dunque quale condizione di possibilità di comprensione dell'altro e di comunicazione con esso.
- <sup>4</sup> Le citazioni dalle opere di E. Canetti saranno indicate con le sigle dei titoli in lingua originale cui seguiranno le indicazioni delle pagine dell'edizione tedesca e, di seguito, di quella in italiano. Per la legenda delle sigle si rimanda alla bibliografia finale.
- <sup>5</sup> Cfr. Ishaghpour, Y. 2002: 45.

- <sup>6</sup> Cfr. Ishaghpour, Y. 2002: 57. Ishaghpour ritiene che “la metamorfosi non ha niente in comune con l’empatia”, liquidando sbrigativamente quest’ultima “come un abbandono dell’oggettività, e la proiezione nell’oggetto di un impressionismo soggettivo e arbitrario”.
- <sup>7</sup> Il tema dell’*Einfühlung* è stato molto dibattuto nella cultura tedesca ed europea a cavallo fra Ottocento e Novecento in corrispondenza con il declino del positivismo e con un diverso modo di vedere il rapporto tra soggetto e oggetto. Esso fa la sua comparsa in modo esplicito e sistematico all’interno della riflessione estetica di fine Ottocento (Th. Lipps parla dell’immedesimazione come di una funzione psicologica fondamentale per l’esperienza estetica) e da qui si ramifica nel pensiero novecentesco nelle molteplici direzioni delle scienze umane (filosofia, teorie estetiche, ricerche psicologiche, psicoanalisi, sociologia). Nel secolo scorso il dibattito sull’*Einfühlung* si è svolto soprattutto in area fenomenologica attraverso la riflessione filosofica di Max Scheler, Edmund Husserl, Edith Stein, Nicolai Hartmann, e più tardi, attraverso quella di Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur e Emanuel Levinas. (Cfr. Carusi 2003: 19). All’interno della fenomenologia il tema dell’empatia è stato trattato soprattutto in relazione alle problematiche del rapporto tra il soggetto e la natura, e a quelle del rapporto tra i soggetti fra di loro, ossia in quanto presupposto e complemento della visione intersoggettiva. L’Empatia continua ad essere un tema di attualità anche nel dibattito contemporaneo delle scienze umane; basti pensare a tutta la letteratura psicanalitica che, ispirandosi alle ricerche sull’*Einfühlung* dello psicanalista di origine viennese H. Kohut (cfr. Kohut 2003), considera la relazione empatica come un fattore terapeutico essenziale non solo nel processo analitico, ma anche sul piano più generale dei rapporti umani; alla rivisitazione dell’empatia come struttura essenziale della socialità da parte della sociologia (Cfr. Ardigò: 1988) o alla più recente discussione filosofica e critico-letteraria sulla natura delle emozioni e sul nesso tra emozioni e moralità (Cfr Pinotti: 2001; Nussbaum: 1996; Locatelli: 2002).
- <sup>8</sup> Cfr. Canetti, E., 1976, *Das Gewissen der Worte*, tr. it di Colorni, R., e Iesi F., 1984, *La coscienza delle parole*, Milano.
- <sup>9</sup> Cfr. Jauss, H. R. (...) *Letteratura come provocazione*, Iser, W., 1987, *L’atto della lettura*, Bologna.
- <sup>10</sup> Cfr. Stanislavskij, K. S., 1995, *Il lavoro dell’attore sul personaggio*, Bari. Secondo Stanislavskij l’attore non deve essere un’interprete passivo, non deve semplicemente rappresentare la parte, ma viverla nel suo stesso corpo e nei suoi stessi sentimenti ed emozioni. Deve quindi partire da sé: l’introspezione, la verità interiore, la memoria emotiva sono alcuni dei principi che Stanislavskij segue per creare il contatto fra l’attore e il personaggio.
- <sup>11</sup> Nel secondo volume dell’autobiografia Canetti ricorda come la riflessione sulla Metamorfosi nasca proprio nell’ambito della sua esperienza teatrale: essa prende avvio dall’incontro con l’attore Ludwig Hardt, ammirato da tutti nella Berlino degli anni ‘30 per la sua straordinaria *Verwandlungsfähigkeit*. Proprio la metamorfosi scenica di Hardt nel personaggio del vecchio Eroska dai *Cosacchi* di Tolstoj, alla quale Canetti assiste durante una *matinée* a Berlino, e le successive discussioni con l’attore, spingeranno lo scrittore nella direzione di una ricerca sulla metamorfosi che lo impegnerà per tutta la vita. (Cfr. “Die Verwandlungen des Ludwig Hardt” in FO: 605-610; 298-303).
- <sup>12</sup> Cfr. “Gespräch mit Horst Bienek”, in Durzak, M., 1972:14. Nell’intervista con Horst Bienek Canetti affermerà che “es ist im Kern alles, was ich mache dramatischer Natur”.

- <sup>13</sup> Cfr. Durzak: 1983: 25.
- <sup>14</sup> Cfr. Schuh, F., 2004, "Verwandlungsspezialisten. Zur Anthropologie des Schauspielers" in Pattillo\_Hess, j.D. e Smole.R. (Hrsg.), *Die Verwandlung oder die Art sich der Macht zu entziehen*.
- <sup>15</sup> Cfr. Bienek, H., 1983: 13.
- <sup>16</sup> Cfr. Durzak, M. 1998, "La concezione estetica del romanzo di Canetti", in: Costantino, S. (a cura di) *Ragionamenti su Elias Canetti*: 80.
- <sup>17</sup> *Die Blendung* fu pubblicato in Austria nell'ottobre del '35 passando quasi inosservato: la scarsa risonanza fu da imputarsi sia alla poco favorevole situazione politico-culturale del paese, sia alle peculiarità stesse del romanzo che sin dal suo apparire mostrò di essere "ein höchst merkwürdiges und seltsames Buch" (Dissinger, 1971: 91). Benchè i recensori dell'epoca esprimessero giudizi prevalentemente favorevoli, fra di essi fu evidente la reazione contrastante provocata da un testo giudicato, come evidenzia ancora Dissinger (1971:91) 'spannend' eppure 'quälend', 'abstoßend und weitschweifig', eppure capace di tenere il lettore 'geffesselt und gepakt'. Immediatamente dopo il suo ingresso sulla scena letteraria il romanzo scomparve per oltre un trentennio. Si dovette attendere infatti la terza edizione del '63 – la seconda pubblicata nel '48 ricevette un'attenzione ancora minore della prima – perché *Die Blendung* raggiungesse un certo successo di pubblico.
- <sup>18</sup> Cfr. Canetti, E., 1983 "Dialog mit dem grausamen Partner" in *Das Gewissen der Worte*:50-65.
- <sup>19</sup> In quest'ambito è utile ricordare come, sul piano dell'azione, il rigoroso sistema autarchico secondo il quale il sinologo ha regolato la sua esistenza, subisca il suo primo cedimento già nell'episodio iniziale, in seguito all'emergere di un sentimento del tutto estraneo alla sua coscienza: "umbarmherzig gegen jedermann" (Bl: 20; 30) egli rivolge la parola al bambino incontrato per strada e lo invita addirittura nella sua biblioteca, "aus Mitleid" (Bl: 11; 21).
- <sup>20</sup> Cfr. Locatelli, A. 2002: "Note sul sapere letterario", introduzione a *La conoscenza della letteratura*; Bergamo.
- <sup>21</sup> Cfr. Ricoeur, P., 2003: 112 -13: "La comprensione di sé – sostiene Ricoeur – deve lasciarsi formare dalla cosa del testo e non dai pregiudizi del lettore", "come lettore non mi trovo che perdendomi".

### *Bibliografia*

- Ardigò, A., 1988, *Per una sociologia oltre il postmoderno*, Bari;
- Bienek, H., 1983, "Die Wirklichkeit wie mit Scheinwerfen von außen her ableuchten. Ein Gespräch", in *Zu Elias Canetti*, a cura di M. Durzak, Stuttgart: 9-16;
- Canetti, E., 1983, *Das Gewissen der Worte*, Hanser, München, [=GW]; ed. it. 1984 *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano;
- 1991, *Die Blendung*, Fischer, Frankfurt a. M. [=Bl]; ed. it. 1987, *Auto da fè*, Garzanti;
- 2003, *Die Provinz des Menschen*, Fischer, Frankfurt a. M. [=PM]; ed. it. 1993, *La provincia dell'uomo*, Adelphi, Milano;
- 2001, *Die Fackel im Ohr*, Hanser, München [=FO]; ed. it. 1994, *Il frutto del fuoco*, Adelphi, Milano;
- 2001, *Das Augenspiel*, Hanser, München [=A]; ed. it. 1993, *Il gioco degli occhi*, Adelphi, Milano;
- Carusi, A., 2003, "Il metodo dell'empatia nel pensiero di Heinz Kohut", Introduzione a Kohut, H., *Introspezione ed empatia*: 13-51;
- De Marinis, M., 1982, *Semiotica del teatro*, Milano;
- Dissinger, D. 1975, "Erster Versuch einer Rezeptionsgeschichte Canettis am Beispiel seiner Werke *Die Blendung* und *Masse und Macht*" in *Canetti Lesenerfahrungen mit seinen Büchern*: 90-105;
- Doppler, A., 1985, "Der Hüter der Verwandlungen", in *Elias Canetti. Blendung als Lebensform*, Königstein: 45-56;
- Durzak, M., 1983, "Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch", in *Zu Elias Canetti*, a cura di M. Durzak, Stuttgart: 17-30;
- 1998, "La concezione estetica del romanzo in Canetti", in *Ragionamenti su Elias Canetti*, a cura di Salvatore Costantino, Milano;
- Eigler, F., 1988, *Das Autobiographische Werk von Elias Canetti*, Stauffenburg;

- Falkiewicz, L., 1993, *Anthropologische Kategorien im Schaffen von Elias Canetti*, Rzeszów;
- Ishaghpour, Y., 2002, "Metamorfosi e identità in Elias Canetti", in *Nuova Corrente* n.129: 37 -71;
- Iser, W., 1987, *L'atto della lettura*, Bologna;
- Jauss, H. R., 1999, *Soria della letteratura come provocazione*, Torino;
- Jung, C.G., 2004, *L'uomo e i suoi simboli*, Tea;
- Knoll, H., 1993, *Das System Canetti*;
- Kohut, H., 2003, *Introspezione ed empatia*, Torino;
- Locatelli, A., 2002, "Pensiero poetico: forma immaginazione ed empatia", in *La conoscenza della letteratura*, a cura di A. Locatelli, Bergamo: 181-190;
- Nussbaum, C.M., 1996, *Il giudizio del poeta*, Milano;
- Pinotti, A., 2001, *Estetica ed empatia*, Milano;
- Ricoeur, P., 2003, "La funzione ermeneutica della distanziamento" in *Dal testo all'azione*, Jaka Book, Milano: 97-113;
- Scheler, M., 1980, *Essenza e forme della simpatia*, Roma;
- Schuh, F., 2004, "Verwandlungsspezialisten", in *Die Verwandlung* a cura di Pattillo-Hess, J. D. e Smole, M.R. Löcker Verlag;
- Stein, E., 1992, *L'empatia*, Milano;
- Stieg, G., 1983, "Canetti und Brecht", in *Zu Elias Canetti*, a cura di M. Durzak, Stuttgart:138-150;
- Zagari, L., 2002, "Canetti e l'inaccessibile provincia dell'uomo", in *Nuova Corrente* n° 129: 23-35;