



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in
Filologia e Letteratura Italiana

L'influenza della psicologia analitica su Hermann Hesse.

Una lettura junghiana di *Demian* e *Narciso e Boccadoro*

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Andreina Lavagetto

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Michela Rusi

Laureando

Riccardo Memo

856622

Anno Accademico

2023 / 2024

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	2
CAPITOLO PRIMO	
<i>Hesse e Jung</i>	5
CAPITOLO SECONDO	
<i>Demian, il racconto dell'individuazione</i>	14
CAPITOLO TERZO	
<i>Narciso e Boccadoro: la necessità del cambiamento</i>	42
BIBLIOGRAFIA	67

INTRODUZIONE

L'influenza della psicanalisi junghiana sull'opera di Hermann Hesse è stata a lungo dibattuta. Una volta considerati il contenuto e la collocazione nella biografia dell'autore, un romanzo come *Demian* — scritto nel 1917 e pubblicato nel 1919 — non può sottrarsi a questo tipo di lettura. Focalizzato sulla crescita della persona intesa come formazione del carattere, *Demian* mostra innegabilmente i frutti dell'incontro tra Hesse e la psicologia analitica. Questa teoria psicologica nacque dagli studi del medico svizzero Carl Gustav Jung, che nel 1912 si era distaccato dal maestro Sigmund Freud con l'obiettivo di trattare i problemi della psiche attraverso la conoscenza della dialettica esistente tra coscienza e inconscio. Parti fondamentali del sistema elaborato da Jung erano i concetti di «archetipo» e «inconscio collettivo». Hesse, che in quel periodo stava attraversando una profonda crisi personale, si interessò fortemente a questa disciplina che si proponeva di ricucire lo strappo tra interiorità e realtà.

In questo contesto lo scrittore, esposto alle cure del dottor Joseph B. Lang, un allievo di Jung, assorbì all'interno del proprio processo creativo le teorie relative ad archetipi dell'inconscio collettivo e ne fece le basi su cui sviluppare il proprio romanzo. *Demian* è una storia fatta di simboli che vede un giovane affrontare i modelli psichici della sua stessa coscienza al fine di raggiungere la completa realizzazione del Sé.

Se la dimensione del rapporto tra Hesse e psicanalisi junghiana non crea problemi quando si analizza *Demian* e la sua genesi, la questione assume una dimensione più problematica nel momento in cui si ragiona dell'influenza che certi concetti hanno avuto sulla successiva opera di Hesse. Infatti, l'incontro diretto tra lo scrittore e Carl Gustav Jung, avvenuto nel 1921 e seguito da una breve corrispondenza, portò Hesse ad allontanarsi formalmente dalla psicanalisi. Egli reputò che la scrittura dovesse svincolarsi dalla scienza per raggiungere lidi speculativi che quest'ultima non può permettersi. Jung, dal canto proprio, non aveva mai riconosciuto la letteratura come valida elaborazione del processo psicanalitico. Comunicare l'inconscio era per Jung un istinto primitivo, non un mezzo utile a fini artistici superiori. Così scriverà l'autore de *Il lupo della steppa* in una lettera del 1950: «[...] ebbi

una positiva impressione di lui, anche se a quel tempo cominciai a realizzare che, per gli analisti, una genuina relazione con l'arte è impossibile: mancano dell'organo per essa».¹ In questa affermazione si può scorgere la radice dei motivi che spinsero Hesse a non definirsi mai uno junghiano, nonostante la profondità dell'impatto che tale dottrina ebbe sulla sua arte: Hesse, semplicemente, riteneva che la letteratura fosse il campo d'azione degli scrittori e che a questi spettassero i meriti delle loro conquiste letterarie. Condividere la paternità delle proprie creazioni con una scuola di medici avrebbe invalidato completamente il ruolo di artista in cui Hesse credeva.

Per Hesse «La psicanalisi convalida l'artista ai suoi stessi occhi»² e gli permette di cogliere sfaccettature del proprio animo che in assenza di una guida sarebbero rimasti sopiti. D'altronde, il ruolo della psicanalisi è quello di svelare contenuti nascosti, non crearne di nuovi. Da questo punto di vista, Hesse ebbe tutte le ragioni di trattare la lezione di Jung come una collezione di strumenti utili quanto flessibili alle sue esigenze artistiche.

Hesse si affidò alle cure del dottor Lang a cominciare dalla primavera del 1916, al culmine di un periodo di profonda crisi: in marzo era venuto a mancare il padre Johannes, il figlio Martin era reduce da una lunga malattia di incerta origine e la moglie Mia era all'apice di un tracollo psicofisico che la avrebbe portata a essere ricoverata per un anno a Berna; a queste angosce si aggiungevano gli strascichi delle polemiche tra la stampa tedesca e lo scrittore, che in quel momento abitava nella Svizzera neutrale, reo di non aver sostenuto abbastanza la causa bellica.

Lo scrittore aveva sofferto altre crisi esistenziali in passato, che si erano apparentemente sopite grazie a sostegni esterni, come la casa e la famiglia. Di fronte allo sgretolarsi di queste certezze, in aprile Hesse entra nel Kurhaus Sonnmatt di Lucerna. A rivoluzionare la salute e la vita di Hesse di lì in poi è l'incontro con la psicanalisi. La crisi si trascinerà con picchi di variabile intensità sino al 1921, quando, anche con il sostegno di amici, l'autore supererà il proprio blocco con la stesura di quello che forse è il suo romanzo più famoso, *Siddharta*.

¹ C.G. JUNG, *Letters, Volume 2, 1951-1961*, Reutledge & Kegan Paul, London, 1975, p. 575. Passo ora tradotto in M. MARINO, *Hermann Hesse e il mito di Sé*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2017, p. 14.

² H. HESSE, *La nevrosi si può vincere*, a cura di Volker Michels, traduzione di Oreste Bramati, Mondadori, Milano 2016, ebook.

Può un'esperienza tanto sconvolgente considerarsi chiusa a causa di un antagonismo personale? Se è vero che *Siddharta* risentirà meno, nella sua struttura e nei suoi temi, del lavoro psicanalitico condotto a Lucerna, è altresì innegabile il riaffiorare, nella produzione di Hesse successiva al 1921, delle idee che erano state il perno di *Demian*. Romanzi come *Il lupo della steppa* (1927), e *Narciso e Boccadoro* (1930) e *Il giuoco delle perle di vetro* (1943) rivelano tutti quanto profondo per Hesse fosse stato l'imprinting dello junghismo. Questo elaborato si pone l'obiettivo di approfondire questo aspetto dell'arte di Hermann Hesse ponendo a confronto *Demian*, opera alla base dell'evoluzione dell'autore nel senso della ricognizione psicoanalitica, e *Narciso e Boccadoro*. La motivazione di questa scelta, che verrà spiegata nei prossimi capitoli, risiede in una serie somiglianze strutturali e tematiche - nonché di interessanti divergenze - tra i due romanzi, che rendono manifesto quanto l'insegnamento di Jung, in particolare la sua teoria degli archetipi, sia perdurato nella produzione di Hermann Hesse, indipendentemente dalle negazioni, consce o meno, dello scrittore stesso.

CAPITOLO PRIMO

Hesse e Jung

I. Crisi

L'8 marzo 1916 Hermann Hesse si trovava alla stazione di Zurigo quando venne fermato da un amico che gli chiese di non prendere il treno sul quale stava per salire. Johannes Hesse, suo padre, era venuto a mancare. La notizia si abbatté su di un Hesse già scosso da una coltre di ansie e preoccupazioni. L'estate del 1914 aveva visto cominciare a tuonare i *cannoni d'agosto*; Hesse, inorridito dall'immenso e immediato spargimento di sangue, aveva deciso comunque di tenere un atteggiamento duplice, così da non alienarsi il grosso della società tedesca, che in quel momento era incendiata da fervore bellico e patriottico. Se in alcuni scritti, sia pubblici che privati, egli si era augurato una vittoria tedesca in quanto unica possibile via di salvezza per la cultura europea³, dall'altro aveva deciso di esordire all'interno del dibattito sulla guerra con un articolo conciliante nelle intenzioni intitolato *O Freunde, nicht diese Töne!* Pubblicato il 3 novembre 1914 sulla «Neue Zürcher Zeitung», questo invito ad abbassare i toni bellicosi di entrambe le parti in nome di una fratellanza fondata sui valori della cultura europea, fatta di Shakespeare, poeti francesi e musica tedesca, aveva prodotto un effetto totalmente opposto a quello sperato dallo scrittore. Ripreso da una ventina di testate differenti, l'intervento di Hesse era diventato bersaglio di un'opinione pubblica inferocita dal conflitto che era riversata sull'autore con elzeviri al veleno e lettere anonime; vecchi amici gli voltarono le spalle, definendolo un traditore e una serpe.

³ In una lettera al padre, Hesse, forse sbilanciandosi a causa del suo interlocutore, scrive che in caso di sconfitta della Germania «l'Inghilterra si assicurerebbe l'egemonia, mentre l'Europa sarebbe lasciata nelle mani degli analfabeti e dei plutocrati russi» (H. HESSE, *Gesammelte Briefe*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt 1973, p. 216, ora in R. FREEDMAN, *Hermann Hesse – Pellegrino della crisi. Una biografia*, traduzione di M. T. Giannelli, Lindau, Torino 2009, p. 250). Si tratta di posizioni non molto distanti da quelle espresse nel 1918 da Thomas Mann nel famoso saggio *Considerazioni di un impolitico*.

Per sua stessa ammissione, Hesse aveva ripreso la sua abitudine pregressa di voler rompere con il pensiero dominante cercando allo stesso tempo di ottenere l'approvazione di chi quel pensiero glielo ha imposto. A tale proposito, Hesse scriverà nel 1925:

Il primo grande mutamento della mia vita era avvenuto nell'attimo in cui avevo deciso coscientemente di diventare un poeta. L'ex scolaro modello Hesse era divenuto da allora un cattivo scolaro, era stato punito, espulso, non faceva niente di buono, procurava a sé e ai suoi genitori un guaio dopo l'altro... – tutto perché non vedeva la possibilità di conciliare il mondo com'è, o come pare che sia, con la voce del suo proprio cuore.⁴

Lo scrittore, durante l'infanzia, ebbe un rapporto complesso e spesso drammatico con l'autorità. Il suo carattere difficile lo portò prima ad essere considerato soltanto un ragazzo difficile e poi a subire, durante l'adolescenza, l'isolamento e le "cure" che si riservavano ai folli e agli epilettici. La sua reticenza a sopportare l'autorità familiare e scolastica fu causa di molti scontri dolorosi per Hesse, ma gli permise anche di formare un carattere deciso a privilegiare la propria creatività sopra ogni altra cosa. In particolare, la figura paterna fu per lui un padrone autoritario ma anche l'ispiratore di molti degli interessi che plasmarono la sua identità di scrittore. Dopo aver lasciato gli studi, il giovane Hesse ebbe l'opportunità di immergersi nei libri e nella cultura lavorando come al fianco del padre nella casa editrice della sua città, Calw, e questa esperienza lo portò poco dopo a diventare libraio.

La frattura tra Hesse e l'opinione pubblica si accentuò nei mesi seguenti: durante l'estate dell'anno successivo lo scrittore divenne amico e collaboratore del dottor Richard Woltereck a Berna, dove i due, coadiuvati dalla Croce Rossa Internazionale, si occuparono di inviare libri e riviste ai prigionieri di guerra tedeschi. L'ardua impresa, che si propose inoltre di sfruttare una fitta rete di informazioni così da poter proporre differenti testi e autori che rispettassero il livello culturale dei singoli destinatari, aveva impegnato Hesse fino alla fine dell'anno. In settembre, per motivi di salute, egli era riuscito ad evitare la chiamata alle armi della classe 1877 e il 10 ottobre 1915 aveva deciso di pubblicare, sempre sulla «*Neue Zürcher Zeitung*», un breve resoconto della sua posizione nel quale aveva lodato la nobiltà dei soldati tedeschi mentre marciavano incontro al proprio destino, e la silenziosa dignità delle loro

⁴ H. HESSE, *L'infanzia dell'incantatore*, Mondadori, Milano, 2020, pp. 30-31.

famiglie. Questo ritratto benevolo della Germania in guerra, accompagnato da qualche lieve critica ad alcuni esempi di eccessivo zelo patriottico (come l'eliminazione dei nomi francesi da strade e edifici), aveva scatenato ancora una volta polemiche e insulti. L'enfasi posta da Hesse, in quel momento ancora ospite di un paese neutrale, sul sollievo provato nel potersi dedicare a un impiego di pace piuttosto che restare intrappolato in un paese che lo avrebbe forse mandato al fronte, aveva ottenuto il risultato di rendere lo scrittore bersaglio dell'accusa di aver volontariamente evaso il servizio militare. Una delle conseguenze di questa nuova polemica era stata la diffusione a livello nazionale di un duro articolo di risposta sul «Kölner Tageblatt» dove Hesse era stato accusato di codardia e di aver beffato le leggi tedesche.

Gli attacchi dei detrattori non si fermarono neppure di fronte alle difese degli amici intellettuali né si fecero ammansire da una serie di articoli critici che in «Die Zeit» Hesse pubblicò contro le organizzazioni pacifiste di Vienna, colpevoli, secondo lui, di limitarsi a inviare aiuti in denaro e pronunciare discorsi retorici mentre nel mondo reale il dolore della popolazione era tangibile. Egli non poteva separare il suo sentimento di fratellanza culturale europea dall'empatia che provava per i soldati al fronte, davanti al cui eroismo la retorica dei pacifisti gli pareva fuori luogo.

La sofferenza dovuta all'astio che molti compatrioti gli stavano dimostrando presto era andata a sommarsi ad altre problematiche che avevano colpito Hesse nel privato: il figlio Martin continuava a soffrire i postumi di un mai completamente chiarito disturbo neurologico scoppiato due anni prima, mentre la moglie Mia scivolava in una depressione dovuta al peso dei figli e alla lontananza del marito impegnato nel suo lavoro con Woltereck. È in questa atmosfera che Hesse ricevette la notizia della morte del padre. Con la morte dell'uomo che, attraverso intese e disaccordi, aveva costruito le basi del suo carattere e che ancora per lui rappresentava un polo di equilibrio nel mondo caotico che lo attanagliava, Hesse sprofondò in un baratro depressivo tanto profondo da costringerlo per la prima volta a cercare di risolvere i problemi personali senza fuggire ma mettendo in gioco sé stesso. In aprile, Hesse entrò in una clinica privata nei pressi di Lucerna, il Kurhaus Sonnmatt.

Non era la prima volta che Hesse si sentiva bloccato da una crisi interiore che sembrava non lasciargli vie di fuga. Dopo una gioventù passata tra riformatori e case di cura, insonnia ed emicrania erano diventate compagne abituali della sua esistenza, mentre profondi stati di turbamento esistenziale

continuavano a presentarsi ciclicamente nella sua vita. Lo stesso Hesse era ben conscio della situazione che lo attanagliava, come testimonia il breve componimento *Cielo nuvoloso*, pubblicato nel 1920:

Nella mia vita anche l'onda oscura che io pavento sopravviene con una certa regolarità. [...] di tanto in tanto si solleva nella mia anima, senza motivi apparenti, l'onda oscura. Una nuvola corre sul mondo, come una cortina nuvolosa. La gioia suona artificiale, la musica insulsa. Malinconia predomina, morire è preferibile a vivere. [...] Collera, dolore, risentimento si rivolgono contro tutto, contro uomini, contro animali, contro il tempo, contro Dio, contro la carta del libro che si sta leggendo e contro la stoffa dell'abito che si indossa⁵.

Da queste parole risulta chiaro come il coincidere della morte del padre e della polemica riguardante la guerra furono soltanto l'apice di una crisi che si protraeva dall'infanzia.

Inizialmente, il personale del Kurhaus Sonnmatt non si rivelò in grado di cogliere l'essenza del male che bloccava uno scrittore che, dal punto di vista fisico, pareva godere di una salute ottima. Per questa ragione, egli venne indirizzato allo psichiatra trentatreenne Josef B. Lang. Membro della cerchia di Carl Gustav Jung, il dottor Lang era fortemente affascinato dalle dottrine gnostiche riguardanti la natura duplice del mondo, perennemente diviso e al contempo tenuto saldo da un binomio di forze contrarie e complementari. Questo tipo di teorizzazione filosofica, fondata sull'accettazione delle contraddizioni insite nella realtà, si rivelò ideale per un uomo che in quel momento necessitava più di ogni altra cosa di venire a patti col fatto che la cultura europea, a cui era così profondamente legato, si stava avviando verso una delle sue tragedie più grandi.

Tra aprile e maggio, Hesse partecipò a dodici sedute con il dottor Lang, le quali furono poi seguite da altre sedici l'anno successivo. Questo primo avvicinamento al pensiero junghiano non curò completamente Hesse, ma gli fece perlomeno dono di un confidente attraverso il quale esorcizzare le proprie paure ed evolvere il proprio carattere, dandogli le forze per coltivare la propria creatività e riuscire, nel 1919, a pubblicare *Demian*. Questo processo psicologico, che costituì l'impalcatura logica

⁵ H. HESSE, *Vagabondaggio*, a cura di Mario Specchio, Roma, Newton Compton 1981, pp. 87-88.

del romanzo, era finalizzato alla realizzazione del Sé più profondo e Lang chiaramente lo trasmise ad Hesse seguendo l'insegnamento del proprio maestro.

II. Jung: archetipi e inconscio collettivo

Prima di entrare nel vivo dell'analisi dell'influenza delle idee junghiane sull'arte di Hermann Hesse, è opportuno soffermarsi sui meccanismi alla base di questi concetti. In questo modo sarà possibile fornire una panoramica di quelle nozioni derivate dalla psicologia analitica che lo scrittore decise a volte di seguire fedelmente e altre di piegare alle proprie scelte autoriali.

a. Individuazione

Nel 1916, Hermann Hesse ebbe l'opportunità di dedicarsi alla lettura di *Simboli della trasformazione*, trattato in cui Jung aveva descritto la scoperta del Sé come un processo definito *individuazione*: un uomo, per capire a pieno sé stesso, deve considerare la propria esistenza come un percorso costituito da avvenimenti e incontri dei quali è necessario ricostruire il valore simbolico. La comprensione di tali simboli deve quindi rientrare all'interno di un processo di sintesi di coscienza e inconscio. Il fondatore della psicologia analitica affermò di usare il termine *individuazione* per «designare quel processo che produce un "individuo" psicologico, vale a dire un'unità separata, indivisibile, un tutto». Una totalità, quindi, che non coincide con l'Io cosciente, al quale molti dei processi sotterranei della psiche restano celati. «Coscienza e inconscio non producono un tutto se l'una è repressa e danneggiata dall'altro e viceversa»⁶.

Una persona, secondo Jung, può dare completezza alla propria individualità solamente giungendo a uno stato di equilibrio psichico. In questa particolare condizione gli impulsi dettati dalla coscienza possono prosperare, mentre allo stesso tempo è permesso all'inconscio di farsi valere nei limiti di quanto la coscienza è disposta ad accettare. Quando invece un individuo o gruppo unito a livello

⁶ C. G. JUNG, *Opere vol. 9.1, Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1980, p. 275.

sociale allontana troppo l'Io dai propri istinti, della cui esistenza potrebbe non avere idea alcuna, ecco che il contraccolpo dell'inconscio si fa sentire con maggiore forza. Si viene a creare un contrasto tra l'azione della coscienza e il tentativo delle forze inconse di ristabilire l'equilibrio.

Jung descrisse le tappe del processo di individuazione riconducendole ai processi grazie ai quali, secondo la scienza alchemica, è possibile ottenere una pietra filosofale:

Nigredo, ovvero l'incontro dell'Io con l'archetipo dell'Ombra. Questa rappresenta il carico di immagini psichiche occultate dalla coscienza per effetto della cultura e dell'educazione;

Albedo, nella quale l'Io maschile si confronta con il suo corrispettivo femminile, l'*Anima*, mentre l'Io femminile incontra il suo lato maschile, detto *Animus*;

Citrinitas, ossia è l'incontro con l'archetipo del Vecchio Saggio, simboleggiante il raggiungimento della consapevolezza da parte dell'Io di ciò esso vuole diventare.

Rubedo, infine, ossia l'incontro tra Io e Sé.

Questa interpretazione della maturazione psichica dell'individuo, basata su differenti stadi e figure simboliche, colpì Hesse abbastanza da fornirgli le basi teoriche necessarie a scrivere *Demian*.

b. archetipi

Si è parlato di archetipi. In contrasto con il valore assegnato dalla psicologia freudiana all'esperienza personale all'interno della creazione artistica, Jung ha un metodo che, più che guardare alle circostanze personali che accompagnano la nascita di un'opera d'arte, vuole indagar i meccanismi extra-individuali che hanno influenzato la creatività dell'artista. Secondo Jung, Freud aveva guardato all'opera d'arte unicamente come a uno dei tanti specchietti dietro i quali l'uomo nasconde le proprie nevrosi e rimozioni⁷; Jung intendeva invece rinunciare a comportarsi da uomo di scienza di fronte all'arte, poiché

⁷ «Con il suo rigido dogmatismo, Freud ha fatto sì che [psicoanalisi e opera d'arte] fossero dal pubblico considerate come identiche. [...] contro questa dottrina bisogna sollevare energiche obiezioni» (C. G. Jung, *Psicologia e poesia*, Bollati

La vera opera d'arte trae il suo significato particolare dal fatto che è riuscita a liberarsi dalla stretta e dall'ostacolo di quanto è personale, lasciando lungi da sé ogni elemento caduco e contingente della pura personalità⁸.

L'indagine psicologica non può scandagliare l'essenza dell'arte in quanto tale, ma possiede i mezzi per studiarne la tensione verso un concetto chiave: *universalità e eternità*. Alla sua radice, l'arte non si esprime per concetti ma per immagini, e alcuni di queste immagini sono rintracciabili lungo l'intera storia delle civiltà: per questa ragione si deve supporre l'esistenza di uno spirito creativo comune a tutti gli uomini, che nell'arte ha da sempre trovato la sua espressione.

Questo spirito comune agli esseri umani, chiamato anche *inconscio collettivo*, funge da sottobosco innato dell'inconscio personale ed è costituito dagli *archetipi*. Se le idee platoniche erano i modelli dei concetti sensibili, gli archetipi sono «tipi arcaici o meglio ancora primigeni, cioè immagini universali presenti fin da tempi remoti»⁹. Esempolari campioni di archetipi sono le fiabe e i miti. Agli albori della storia non bastava constatare il sorgere e il tramontare del Sole, ma era necessario far risalire questo fatto a un *accadimento psichico*; quello che un primitivo considerava il tragitto della stella attorno al proprio mondo rappresentava anche il viaggio di un eroe che partiva nascendo e arrivava a destinazione nella morte, proprio come gli uomini. La conoscenza della natura che l'uomo primitivo possedeva era basata interamente su processi psichici inconsci e la psiche ora contiene in sé tutte quelle immagini dalle quali sono stati poi ricavati i miti.

Nel simbolismo di un'opera d'arte, si possono rintracciare immagini psichiche e confrontarle con il repertorio conosciuto degli archetipi. Il processo creativo viene definito da Jung «animazione inconscia dell'archetipo», ovvero di quelle immagini che racchiudono in sé i timori e le speranze che il genere umano, sin dagli albori, tramanda di generazione in generazione. Queste figure mitologiche sono radicate nell'inconscio collettivo, il quale non è né rimosso né dimenticato, ma semplicemente

Boringhieri, Torino 1979, p. 28).

⁸ Ivi, pp. 29-30

⁹ C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., p. 4.

una «possibilità ereditata da epoche remote in forme determinate d'immagini mnemoniche»¹⁰. Ad essere innate, per Jung, non sono le rappresentazioni dell'archetipo create dall'uomo, ma le possibilità di rappresentarlo. L'archetipo può essere considerato come la linea guida di un processo creativo.

L'impeto emotivo percepito durante il processo di creazione artistica è dovuto alla rinuncia momentanea da parte dell'Io di essere particolare, ovvero sé stesso, per accogliere in sé la voce dell'umanità. Jung definisce questo rapporto come «commovente», in quanto si esprime attraverso l'armonia tra la coscienza e una forza più potente e inconsciamente riconosciuta come tale.

Colui che parla con immagini primordiali è come se parlasse con mille voci; [...] egli innalza il destino personale a destino dell'umanità e al tempo stesso libera in noi tutte quelle forze soccorritrici che sempre hanno reso possibile all'umanità sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe¹¹.

Riepilogando, la novità introdotta da Jung consistette nel trattare l'opera d'arte non come il resoconto “in codice” di una serie di condizioni psichiche, ma come l'espressione di forze che possono coincidere con la volontà conscia dell'artista e altre in cui queste forze sono del tutto autonome, non ancorate alla coscienza e capaci di guidare l'Io su strade che quest'ultimo non avrebbe mai percorso da sé.

Nel primo caso si tratta di una produzione intenzionale, accompagnata e diretta dalla coscienza, che per mezzo della riflessione giunge alla forma e all'effetto voluti; nell'altro caso si tratta, al contrario, di un evento che scaturisce dalla natura inconscia, s'impone senza l'intervento della coscienza umana, anzi, all'occasione, insorge perfino contro di essa, per conquistarsi in modo dispotico la propria forma e il proprio effetto. Ci attenderemmo dunque, nel primo caso, che l'opera d'arte non trasgredisca minimamente i limiti posti dalla comprensione cosciente, che in un certo qual modo si esaurisca nell'ambito delle intenzioni dell'autore, e che non dica nulla di più di quanto questi abbia voluto esprimere. Nell'altro caso dovremmo aspettarci invece qualcosa di sovraperonale, che superi tanto più i limiti della comprensione cosciente, quanto più la coscienza dell'autore è estranea allo sviluppo della sua opera.¹²

¹⁰ C. G. JUNG, *Psicologia e poesia*, cit., p. 45

¹¹ Ivi, p. 47.

¹² Ivi, p. 36.

Autori come Schiller, Goethe e Nietzsche sono, secondo Jung, esempi di autori la cui produzione risente di entrambe le modalità creative. Questa intuizione porta Jung a trovare il processo creativo molto più interessante dell'autore, che del primo è solamente un mediatore. Inoltre, egli è convinto che anche l'opera all'apparenza più vicina ai dettami dell'Io sia in realtà guidata da un *complesso autonomo*, ovvero «un essere vivente piantato nell'animo dell'uomo»¹³, con una vita psichica separata dalla coscienza e in grado di turbare la gerarchia interna stabilita dalla volontà. Proprio come gli archetipi, l'opera d'arte non viene creata dal nulla ma è già presente nell'inconscio, in attesa dello stimolo esterno che le permetterà di invadere la coscienza.

Hesse fece del processo di individuazione il fulcro della trama di *Demian*, l'opera hessiana più fedele alla teoria junghiana. Il prossimo capitolo esplorerà il modo Hesse sviluppò un romanzo in cui trama e personaggi seguono fedelmente la teorizzazione junghiana riguardante il processo di individuazione, arricchendola con riflessioni spazianti dalla religione all'antropologia anch'esse profondamente debitrice del pensiero del medico svizzero. La concezione dell'arte come sfogo di istanze archetipali divenne centrale in *Narciso e Boccadoro*, dove Hesse declinò a suo modo la questione assegnando alla coscienza un controllo dell'atto creativo opposto a quello quasi nullo postulato da Jung.

¹³ Ivi, p. 35.

CAPITOLO SECONDO

Demian, il racconto dell'individuazione

I. Introduzione

Scritto nel 1917 e pubblicato successivamente nel 1919, *Demian* narra la storia di un giovane che fin dall'infanzia si sente attratto in egual maniera da due mondi: uno "luminoso", legato al calore della famiglia e ai valori della buona società e delle tradizioni, e uno "buio", composto da tutto ciò che di proibito e pericoloso si può trovare al di là delle mura domestiche. Questa riflessione venne sviluppata da Hesse attingendo alla propria giovinezza e analizzandola con gli strumenti della psicanalisi. Emil Sinclair, protagonista e narratore, attraversa i traumi e le esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza filtrandoli attraverso la presenza del coetaneo Max Demian. Questi, il cui nome richiama il daimon¹⁴ della filosofia greca così come la figura del demiurgo, diviene per Sinclair un amico, una guida e infine una parte integrante dell'animo del ragazzo, accompagnandolo con la sua saggezza anche dopo la propria morte.

Hesse non rivelò immediatamente di essere l'autore del romanzo, preferendo celarsi dietro lo pseudonimo di Emil Sinclair. Utilizzando il nome del protagonista stesso del romanzo, ne sottolineò le tinte autobiografiche. All'editore Samuel Fischer, Hesse raccontò che si trattava di un giovane autore, gravemente infermo e di conseguenza non in grado di gestire la pubblicazione della sua opera se non tramite un intermediario. L'utilizzo del nome Sinclair come pseudonimo era stato inaugurato da Hesse già durante il periodo della stesura del libro. In quel periodo, infatti, Hesse aveva scritto una serie di articoli fortemente antibellicisti proprio sotto quel nome¹⁵. Ad ispirare la scelta di «Sinclair» come pseudonimo fu Isaac von Sinclair, scrittore e diplomatico ottocentesco che fu amico del poeta Franz

¹⁴ Oskar Seidlin fornì un'interpretazione di Demian come Demone in un saggio del 1950: «On this road to freedom travels Emil Sinclair, driven on by Demian's voice, the permanent and catalytic mobilizer of "anamnesis", although here we are not faced with the remembering of innate "ideas" but with the rediscovery of all the emotional and vital urges which are lurking underneath the surface and have not yet become "members" in the chain of Sinclair's being» (O. SEIDLIN, *The Exorcism of the Demon in Hesse*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», vol. 4, 1950, n. 2, pp. 325-348 : 338.

¹⁵ Questi testi vennero poi raccolti e pubblicati nel 1923 nel volume *Sinclair's Notizbuch. Erzählungen und Betrachtungen*, Rascher & Cie, Zürich.

Hölderlin, e per all'incirca un anno l'alone di mistero attorno all'inavvicinabile esordiente non accennò a diradarsi. Thomas Mann, che conosceva bene Hesse e fu tra i più forti sostenitori della grandezza del romanzo, fu anch'egli tenuto all'oscuro della finzione ordita dall'amico. Il mistero attorno all'autore, che nel frattempo ricevette il premio Fontane al migliore esordiente, cessò quando nel 1920 lo scrittore Otto Flake, coadiuvato dal critico letterario Eduard Korrodi, intuì la paternità dell'opera confrontandone lo stile con quello dei precedenti lavori di Hesse. Smascherato, Hesse confermò la loro versione e restituì il premio.

Al di là della finzione letteraria costruita da Hesse, il fatto di essere riuscito, a quarant'anni, a far passare una sua opera matura per l'esordio di un giovane, testimonia quanto egli fosse in sintonia con ciò che la Germania aveva vissuto. Con *Demian*, lo scrittore realizzò un ritratto generazionale di tutti quei tedeschi che alla conclusione della Grande Guerra si erano ritrovati soli e feriti a morte nelle loro convinzioni e nei loro valori. Il modo in cui Hesse trattò le tensioni familiari, sessuali e intellettuali di chi era cresciuto tra le contraddizioni della società tedesca non aveva precedenti e assicurò il successo del romanzo. Con *Demian*, Hesse riuscì a empatizzare con chi si era sentito alienato rispetto alla famiglia, alla scuola e alla politica, proponendo una lettura inedita della loro realtà.

La chiave di questa innovazione venne fornita allo scrittore dall'opera di Freud e Jung, ma soprattutto dall'esperienza personale con la psicanalisi. Scavando dentro di sé, trovò il disagio di tutti.

II. Un racconto junghiano

Il prologo che apre il romanzo presenta immediatamente il testo come un'autobiografia e ne fornisce delle chiavi di lettura fondamentali.

Eppure, non volevo tentar di vivere se non ciò che spontaneamente voleva erompere da me.

Perché? Era mai tanto difficile?¹⁶

¹⁶ H. HESSE, *Demian*, traduzione e cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1988, p. 35.

Già a partire da questo incipit, Hesse ricorse a una terminologia che richiamava i meccanismi del processo di individuazione descritto da Jung. Viene messo immediatamente in chiaro che per spiegare il comportamento dell'Uomo bisogna risalire oltre la sua origine, a memorie ancestrali che costituiscono le fondamenta del comportamento delle società.

Se mi fosse possibile, dovrei risalire molto più addietro, fino ai primissimi anni della mia infanzia, e più oltre ancora nelle lontananze della mia origine.¹⁷

Jung aveva spiegato l'importanza di indagare le istanze dell'inconscio collettivo e Hesse richiama esattamente questo aspetto degli studi junghiani. Per Jung, la vita psichica degli individui comunica costantemente con un lontano passato costituito dal mondo degli antenati¹⁸. Egli coniò il termine «inconscio collettivo» per definire «una parte della psiche che si può distinguere in negativo dall'inconscio personale per il fatto che non deve la sua esistenza all'esperienza personale»¹⁹. In sostanza, per Jung esiste una categoria di contenuti psichici che non sono mai stati consci, mai acquisiti attraverso l'esperienza, restando confinati in una forma di inconscio «ereditario» condiviso dall'umanità nella sua interezza. Il contenuto dell'inconscio collettivo è perlopiù formato da *archetipi*: Jung deriva il concetto di archetipo da ciò che l'antropologo ottocentesco Alfred Bastian chiamava «Elementargedanke», ovvero «pensieri primordiali», in riferimento all'esistenza di una «base» mentale – indipendente da razza ed estrazione sociale – che viene plasmata dalla società e dal contesto storico nella quale si sviluppa. Jung approfondisce il concetto, postulando l'esistenza di una conoscenza alternativa a quella immediata e personale, universale perché presente in tutti gli uomini e fondata su forme ereditarie preesistenti, ovvero gli archetipi.

Come si è spiegato nel precedente capitolo, il processo di individuazione prevede il confronto con le immagini archetipali che esistono nascoste nell'inconscio. Hesse, pur non addentrandosi appieno nel concetto di inconscio collettivo, dimostrò di aver colto la lezione junghiana e strutturò *Demian* come la narrazione di tale processo. Aprire il romanzo affermando che sarebbe idealmente necessario risalire

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ Scrive Jung che «Noi non abbiamo nessun motivo di supporre che la struttura psichica della psiche sia l'unica cosa al mondo a non avere storia al di là delle sue manifestazioni individuali. Perché negare alla nostra coscienza una storia che abbraccia circa cinquemila anni?» (C. G. JUNG, *Opere Vol. 9.1, Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 278).

¹⁹ *Ivi*, p. 43.

oltre la propria nascita serve a rendere chiaro che il percorso del romanzo ricalca quello tracciato da Jung per quanto concerne il processo di individuazione. Le figure in cui Sinclair si imbatte lungo il romanzo sono tutte riconducibili a forme archetipali.

Nella sua biografia di Hesse, Hugo Ball raccontò come i germi dell'analisi introspettiva fossero presenti negli scritti dell'autore ben prima che questi scoprisse Jung e la psicanalisi²⁰. In *Gertrud*, scritto nel 1909, Ball individuò la critica dello scrittore alla tendenza, di matrice protestante, all'individualismo e alla diffidenza verso i sentimenti. Nel decennio successivo, con l'esperienza della guerra e le letture di Freud e Jung, Hesse si trovò tra le mani gli strumenti per approfondire il discorso iniziato in *Gertrud* e fare il punto della propria situazione. Sempre Ball parla di un Hesse ora in grado di scrivere la propria diagnosi, anche perché il rapporto con Lang era fondato sull'ottenere risultati attraverso un rapporto tra confidenti, non tra medico e paziente. Lang agiva «non da professionista, ma da uomo»²¹.

III. L'Ombra

Durante gli anni della scuola media, Sinclair si imbatte in Franz Kromer, un ragazzo di estrazione medio-bassa che subito approfitta dell'ingenuità del compagno per farne il suo giocattolo, sfogando su di lui le proprie frustrazioni. Sinclair, che fino a quel momento si era sentito attirato dal “mondo oscuro” senza averlo mai davvero vissuto, sperimenta per la prima volta cosa significhi trovarsi dall'altra parte della barricata quando il bullo lo costringe a commettere un piccolo furto a danno dei propri genitori. Subito il bambino sente incrinarsi il rapporto che fino a quel momento aveva mantenuto con le autorità morali su cui si reggeva la sua vita familiare. Le dolcezze della madre sembrano improvvisamente tutte immeritate ed egli si strugge immaginando come il padre lo avrebbe punito, o come invece gli avrebbe fatto dono del suo salvifico perdono; uscito dalla messa assieme ai coetanei, Sinclair sente in cuor suo che l'augurio che «la pace sia con tutti noi» non è più rivolto a lui.

²⁰ H. BALL, *Hermann Hesse*, Castelvechi, Roma 2016.

²¹ Ivi, cit., p. 116.

Si è detto che *Demian* tratta di una crisi di valori, e il turbamento del ragazzo è proprio questo. Nelle angherie subite da Sinclair vi sono tutti i traumi di una generazione che aveva attraversato la Grande Guerra perdendo lungo la strada ogni certezza.

In termini junghiani, Kromer rappresenta l'archetipo dell'Ombra. Il medico svizzero scrive che «L'incontro con sé stessi significa innanzitutto l'incontro con la propria Ombra»²² e non a caso Hesse pone Franz Kromer come prima sfida alla crescita del suo protagonista. Il contatto con l'Ombra, che corrisponde alla prima fase del processo di individuazione, detta della *nigredo*, consiste nel dover affrontare criticamente quella parte di noi stessi che cozza con la nostra morale, nonché con l'educazione ricevuta durante l'infanzia. Precedentemente si è detto che l'inconscio esige una certa libertà d'azione e che fine dell'individuazione è ottenere un equilibrio accettabile dalla coscienza. Proprio per questa ragione l'Ombra si comporta in tal maniera; essa è un segmento attivo della personalità, di cui «non si può confutare l'esistenza con argomenti, né con argomenti la si può rendere innocua»²³ e che necessita di essere affrontata e assimilata. Non fare i conti con la propria Ombra significa condannarsi a nascondersi da essa per tutta la vita, illudendosi di poter ignorare ciò che di sé stessi non si comprende. Scrive ancora Jung che l'Ombra incarna «tutto ciò che il soggetto non riconosce e che purtuttavia, in maniera diretta o indiretta, instancabilmente lo perseguita»²⁴.

Kromer è il riflesso oscuro di Sinclair, portavoce di tutte quelle sfaccettature del mondo dalle quali il bambino è attratto, ma che al primo vero contatto respinge terrorizzato. Sinclair teme i ricatti del suo aguzzino non solo perché lo trasformano in un nemico del focolare che lo ha cresciuto e che lui ama teneramente, ma perché rispecchiano pulsioni che lui stesso non sa di provare nei confronti di quel mondo. Rimproverato per una dimenticanza minore, il ragazzino per un istante prova quasi orgoglio nell'essere parte di un disegno delittuoso che la sua famiglia non saprebbe neppure immaginare.

Mi sentii superiore al babbo! Per un attimo provai un certo disprezzo per la sua ignoranza [...] era un sentimento brutto e ripugnante, ma era forte e aveva un grande fascino poiché m'incatenava più stretto che mai al mio segreto e alla mia colpa. [...] avrei voluto buttarmi

²² C. G. JUNG, *Archetipi*, cit., p. 20.

²³ Ivi, p. 19.

²⁴ Ivi, p. 276.

ai piedi di mio padre per farmelo perdonare. Ma non si può farsi perdonare le cose essenziali²⁵.

Il senso di colpa prende presto il sopravvento, ma un particolare è fondamentale: Sinclair, anche se è ancora spaventato dall'Ombra, ha già compreso a questo punto della sua crescita che quest'ultima è parte imprescindibile, *essenziale* appunto, della sua persona. Non sarà l'intervento della morale familiare a cambiarlo.

Durante l'infanzia dello scrittore, a «trasformare l'amore filiale in nevrosi» fu lo scontro fra sensibilità e la fervida creatività del giovane Hesse e la severità dell'educazione paterna. Egli amò la sua famiglia, ma non ebbe alcuna difesa dal trauma che si prova quando si scopre la differenza tra la dimensione idealizzata del focolare domestico e la realtà esterna. Proprio come il Sinclair di *Demian*, Hesse tradusse queste tensioni in ribellione e astio verso i valori nei quali era cresciuto. Fin da bambino egli percepì la realtà come «una convenzione degli adulti» dalla quale si poteva fuggire soltanto rifugiandosi in sé stessi, nel potere della propria immaginazione:

[...] sognavo di paralizzare i miei nemici con una formula magica [...] estrarre tesori seppelliti, risuscitare i morti e rendermi invisibile. Specialmente il diventare invisibili era un'arte della quale facevo gran conto e alla quale aspiravo dal più profondo del cuore²⁶.

Il giovane Hesse faceva lunghe “soste” nella propria immaginazione e quando esse si concludevano, egli tornava alla realtà rasserenato, e pronto ad accettarla. L'Hesse adulto comprese che cercare protezione nelle fantasie poteva solo rinviare una crisi inevitabile e con la storia di Sinclair volle dimostrare che i propri demoni vanno identificati e affrontati.

Prendere coscienza della presenza dell'Ombra dentro di sé però non risolve il problema del terrore provato di fronte alla prospettiva di poter essere “cambiati” da una forza sconosciuta e incontrollabile. Scrive Jung che «per quanto riguarda la coscienza, siamo padroni di noi stessi, sembriamo addirittura noi i “fattori”; ma se varchiamo le porte dell'Ombra, ci accorgiamo con spavento che di questi fattori

²⁵ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 50.

²⁶ H. HESSE, *L'infanzia dell'incantatore*, Mondadori, Milano, 2020, p. 5.

siamo oggetto. Apprendere questa verità è decisamente sgradevole; nulla ci delude più della scoperta della nostra insufficienza»²⁷. Sinclair si trova sul punto di perdere la ragione sotto i colpi di una psiche che non riesce a controllare. A portare ordine interviene la figura di Max Demian.

Max Demian è un coetaneo da poco trasferitosi nella scuola di Sinclair e subito si distingue per i modi di fare maturi e affascinanti quanto vagamente inquietanti. Dopo un iniziale sgomento, Sinclair riesce ad avvicinarlo e assieme discutono della storia di Caino e Abele, letta poco prima in classe. In uno scambio che cela una non troppo velata critica del sistema educativo tedesco, Demian smonta e ricontestualizza l'episodio biblico sostenendo le ragioni di Caino. Per Demian, ciò che la morale degli adulti considera giusto può essere considerato da un differente punto di vista che trae valore dal non essere il pensiero dei cosiddetti "maestri". Il primo fratricida della Storia e i suoi discendenti non vennero marchiati a vita a causa della loro colpa; in realtà essi presentavano una differenza fisica che simboleggiava il loro essere più intelligenti e impavidi degli altri uomini. La storia raccontata nella Bibbia avrebbe avuto soltanto lo scopo di giustificare il timore provato dagli altri verso una tribù più capace.

Questa rivelazione sconvolge Sinclair. A partire da quel giorno, le figure di Kromer e Demian, che in maniera differente hanno fatto a pezzi le sue certezze, cominciano a popolare i suoi sogni. Prima egli sogna Kromer picchiarlo e costringerlo a commettere una serie di nefandezze che sfociano nell'obbligo a tendere un agguato mortale al proprio padre. Poi, Sinclair sogna che i soprusi del bullo gli vengono inflitti anche da Demian: con stupore, egli si accorge che dal misterioso coetaneo quelle angherie le subisce quasi volentieri. Continua in Sinclair una progressiva perdita di contatto con la realtà e l'arrivo di Demian sembra in un primo momento averla solo amplificata. La persecuzione da parte di Franz Kromer non fa che peggiorare, fino a che non sopraggiunge il momento di rottura: il bullo chiede a Sinclair di fargli conoscere la sorella maggiore. Di fronte a un'invasione troppo profonda del privato, Sinclair trova la forza di parlare di Kromer a Demian, il quale gli promette di occuparsene, rassicurando l'amico del fatto che non dovrà preoccuparsi mai più di lui. E così accade. Per settimane Kromer non si fa più vivo e quando finalmente i due si incrociano, Kromer evita Sinclair senza proferire parola.

²⁷ C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 21.

Nel momento in cui Sinclair sente di non poter più sopportare di essere soggiogato dall'Ombra, Demian interviene e risolve il conflitto. Se si osserva lo sviluppo del racconto a fronte della descrizione junghiana del processo di individuazione, risulta che la liberazione è stata possibile solo perché Sinclair, completamente consapevole del rapporto tra il proprio Io e l'inconscio, è riuscito a evocare gli strumenti psichici necessari ad assorbire l'Ombra. Questi strumenti assumono la forma del compagno Demian. In tal senso, è accettabile l'interpretazione in senso freudiano data da Gunnar Decker, che definisce il personaggio di Max Demian un rinnovato Super-Io di Sinclair, che sostituisce la vecchia moralità insegnata dai genitori e dalla scuola con una nuova, improntata al ribaltamento di quei dogmi²⁸.

A riprova del carattere sovversivo delle idee di Demian, quando Sinclair riferisce il discorso su Caino al proprio padre, quest'ultimo lo mette in guardia dal dare peso a quelle parole. A suo parere si tratta di idee professate da «un'eresia scomparsa da un pezzo dall'umanità»²⁹, studiata dal Diavolo in persona per far vacillare la fede dei credenti instillando in loro l'idea che Dio possa essersi sbagliato. Il monito paterno è però tardivo e Sinclair è già sulla strada della scoperta di sé.

Riguardo a una possibile fonte di ispirazione per il personaggio di Demian, è possibile far risalire alcune caratteristiche del personaggio alla figura di Gustav Gräser. Questi fu una sorta di guru, una guida spirituale che condusse una vita errabonda attraverso Germania e Svizzera assieme alla numerosa famiglia e che Hesse conobbe nel 1906 in un centro di cura nel Ticino. L'uomo, che indossava vesti da indiano e sosteneva di poter leggere il futuro, fece una forte impressione su Hesse soprattutto in forza del suo radicale rifiuto della società borghese, quando lo scrittore invece riusciva a opporsi "solamente" con la parola scritta. Durante la guerra, Gräser divenne un personaggio sgradito in Germania come in Svizzera a causa del suo sostegno a cause antimilitariste e intrattenne, a partire dal 1917, una corrispondenza con Hesse. Anche senza postulare che il guru e la moglie Elizabeth siano stati necessariamente i modelli per Demian e sua madre, è corretto supporre che l'incontro avvenuto

²⁸ «In the figure of Demian, Hesse created—in the Freudian sense—a kind of superego of Emil Sinclair. A game of identities. A glance into the mirror, which reveals both heaven and hell. Demian: the uncanny one», G. DECKER, *Hesse - The Wanderer and His Shadow*, Harvard University Press, Cambridge 2020, p. 329.

²⁹ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 81.

dieci anni prima avesse instillato i germi dell'idea del "demone guida" che poi assunse le fattezze di Max Demian.

IV. Abraxas

La presenza del dottor Lang diede ad Hesse la possibilità di familiarizzare con il rapporto esistente tra la dottrina junghiana e lo gnosticismo. Il primo segnale dell'ascendente che queste tematiche ebbero sulla scrittura di *Demian* è rintracciabile nel dibattito tra Sinclair e Demian che nel romanzo avviene in seguito a una lezione di catechismo riguardante l'episodio della Crocifissione. Demian contesta la redenzione spontanea del buon ladrone, giudicandola un episodio lezioso e insincero all'interno di un altresì grande racconto. Il giovane continua sottolineando quanto l'altro ladrone, quello impenitente, sia un personaggio a cui egli affiderebbe molto più volentieri la propria vita, perché si dimostra essere un uomo fermo nelle sue convinzioni. Il suo essere "uomo di carattere" lo rende forse un possibile discendente di Caino, punito anch'egli per la sua forza d'animo. Davanti a un costernato Sinclair, Demian esprime un giudizio sul cristianesimo che rappresenta un punto di svolta per il romanzo:

Il Dio dell'Antico e del Nuovo Testamento [...] non è quello che dovrebbe essere. È il bene, la nobiltà, il bello [...] ma nel mondo c'è dell'altro che viene attribuito semplicemente al Diavolo, e tutta questa parte del mondo, questa metà viene soppressa e uccisa col silenzio. [...] io dico che dobbiamo tutto e considerare sacro il mondo intero, non soltanto la metà ufficiale³⁰.

Il passo è cruciale e Hesse lo sottolinea mostrando Demian infervorarsi nel pronunciare questo discorso, cosa rara per lui. Sinclair, sebbene sconvolto dalla rivelazione, sente che quelle parole marciano la prima volta che qualcuno comprende appieno ciò che lui sin dall'infanzia aveva provato nei confronti dei "due mondi" che definivano la sua realtà.

³⁰ Ivi, p. 97.

Sopra il portone di casa Sinclair vi è uno stemma raffigurante un uccello. Nella memoria del giovane narratore resta impressa l'immagine di Demian intento a copiarlo su un taccuino; l'anno successivo, questo episodio si ripresenta sotto forma di sogno:

Di notte sognai Demian e lo stemma. Questo si trasformava continuamente fra le mani di Demian, ora era piccolo e grigio, ora grandissimo e multicolore [...]. Infine però mi costrinse a mangiarlo. Quando l'ebbi inghiottito sentii con immenso terrore che l'uccello araldico ingoiato era dentro di me e incominciava a mangiarmi dal di dentro³¹.

D'impulso, Sinclair prova a ritrarre la figura del rapace e la spedisce a Demian, in quel momento lontano dalla scuola e dalla città. Con modalità misteriose, Sinclair riceve risposta nella forma di un biglietto non anonimo recante una frase divenuta poi celebre:

L'uccello si sforza di uscire dall'uovo. L'uovo è il mondo. Chi vuole nascere deve distruggere un mondo. L'uccello vola a Dio. Il Dio si chiama Abraxas³².

Entra qui in gioco una figura, quella della divinità gnostica Abraxas, che assume un ruolo chiave sia nell'economia del romanzo che, dal punto di vista critico, nella ricostruzione del ruolo assunto dal mondo delle teorie junghiane all'interno della stesura di *Demian*.

Negli scritti di Jung, la divinità gnostica Abraxas è protagonista dei *Septem Sermones ad Mortuos*. Trattasi di una breve opera, composta nel 1916, strutturata in una serie di criptici testi "rivelatori" la cui materia galleggia tra mitologia gnostica e resoconto del mondo onirico del loro autore. Jung scrisse i testi in tre notti febbrili durante le quali lui, la moglie e i figli percepirono un'invasione di spiriti ancestrali dentro la loro casa, in una sorta di trance durante la quale lo studioso sentì per la prima volta con chiarezza il collegamento tra visioni archetipiche del regno degli antenati defunti e intimità psichica. Abraxas viene citato assiduamente nel componimento e viene descritto in termini visionari:

Abraxas è effetto. Niente gli sta opposto se non l'ineffettivo; perciò la sua natura effettiva si dispiega liberamente. L'ineffettivo non è, e non resiste. Abraxas sta al di sopra del Sole e al

³¹ Ivi, p. 127.

³² Ivi, p. 130.

di sopra del demonio. È probabilità improbabile, realtà irreali. Se il pleroma avesse un essere, Abraxas sarebbe la sua manifestazione³³.

Jung vide in Abraxas il pleroma, ovvero l'insieme delle potenzialità di Dio, e scorse in questa figura mitica un potere indefinito composto in egual misura da forze del Bene e forze del Male. Abraxas è vita e morte, luce e oscurità allo stesso tempo e rispecchia pienamente l'idea di Dio proposta da Demian nel romanzo di Hesse.

Non ci è dato sapere se Hesse fosse a conoscenza di questo testo in particolare. Jung lo condivise con pochi intimi, così che lo scritto rimase inedito sino a quando, nel 1961, non fu inserito in coda all'opera autobiografica *Ricordi, sogni, riflessioni*. All'epoca della composizione, il dottor Lang potrebbe essere entrato in contatto con uno dei destinatari e aver letto ad Hesse dei passi dei *Sermones*. Più semplicemente, è probabile che il profondo interesse del medico per la gnosi lo abbia portato a discutere con Hesse di Abraxas in maniera del tutto autonoma, e che poi i contenuti di queste conversazioni, come quelli di molte altre, si siano riversati nella trama del romanzo. Bisogna comunque far notare che Jung, in una lettera del 1919 indirizzata a Hesse per congratularsi del successo e della bellezza del romanzo, scrisse che in *Demian* si celava «un piccolo segreto», e che lo scrittore «col procedere degli anni troverà tuttavia una sorprendente conferma a tale allusione»³⁴.

Ad ogni modo, Abraxas resta un simbolo chiave nella spiegazione che Jung diede dell'origine di molte delle inquietudini del mondo occidentale. In *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* egli spiega come il mondo occidentale antico condividesse con l'Oriente l'attribuzione di caratteri opposti a una stessa divinità, e come tutto ciò non provocasse turbamento negli uomini. Per primi i greci cominciarono a trovare scandalosa l'ambiguità degli dèi dell'Olimpo e a cercare di correggere la morale pubblica con la filosofia. Con il cristianesimo, lo Yahweh biblico fu convertito in un Dio unicamente buono e misericordioso e l'origine del Male fu assegnata alla figura separata del Diavolo. Se la dea indù Kali può essere senza problemi entità benefica e seminatrice di morte, la Madonna ha invece perduto la propria Ombra. Essendo il Male innegabile, la morale cristiana si è trovata obbligata a renderlo una responsabilità unicamente dell'uomo.

³³ C. G. JUNG, *Septem Sermones ad Mortuos*, in Id., *Ricordi, sogni, riflessioni*, raccolti e editi da Aniela Jaffé, Rizzoli, Milano 2024, p. 459.

³⁴ C. G. JUNG, *Esperienza e mistero – 100 lettere*, a cura di Aniela Jaffé, Bollati Boringhieri, Torino 2019, p. 18.

Si crede con ciò di aver dato il colpo di grazia definitivo al mondo dell'oscurità, senza pensare che si è avviato un avvelenamento psichico dell'uomo. L'uomo stesso si fa diavolo [...] Potendo scegliere, l'uomo non dovrebbe mai identificarsi con un archetipo perché le conseguenze sono, come dimostrano la psicopatologia e certi eventi contemporanei, terrificanti³⁵.

A rendere Hesse particolarmente aperto a una tale linea di pensiero fu ciò che aveva imparato della filosofia indiana dai propri genitori. In questa viene meno la centralità del singolo individuo, mentre l'equilibrio tra uomini e natura sostituisce l'interpretazione morale degli avvenimenti che è tipica del cristianesimo. Con la morte del padre nel 1916, uno degli ultimi legami della famiglia Hesse con l'India, lo scrittore decise di addentrarsi in maniera completa nel repertorio intellettuale orientale, approfondendo quello che fino a quel momento era stato un interesse parziale e dovuto a un *imprinting* familiare più che a un reale coinvolgimento³⁶ nella materia. L'impulso più forte verso la filosofia espressa da Demian a proposito del Bene e del Male però giunse, come si è detto, attraverso la figura del dottor Lang.

V – L'Anima

In concomitanza con l'esperienza mistica del contatto con Abraxas, l'esperienza liceale di Sinclair lo vede incontrare l'archetipo dell'Anima, che nel processo di individuazione segue l'incontro con l'Ombra. Emil si interessa fortemente a una ragazza, di cui non conosce il nome e con la quale non ha il coraggio di parlare. Le dà il nome di *Beatrice* e, grazie alla sua tacita influenza, il ragazzo sente di poter mettere ordine nella propria vita. Riprende attività che aveva interrotto, come leggere e fare passeggiate, e smette di frequentare osterie per ubriacarsi. «[...] ancora una volta la mia vita fu animata dall'unico desiderio di liquidare le tenebre e il male che avevo dentro e di soggiornare in

³⁵ C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 102.

³⁶ Nel settembre 1911 Hesse intraprese un viaggio abbastanza sfortunato in India che gli lasciò, stando alle lettere spedite in quel periodo, un'impressione ambigua. Non sopportò la sporcizia dilagante, così come l'arroganza dei coloni, e covava un certo pregiudizio verso la popolazione indigena. Le sue osservazioni, raccolte poi nel volume *Dall'India* (1913), mostrano però anche il suo apprezzamento delle ricchezze artistiche dell'Asia, «così sempre più ricca e più varia di quanto possiamo sognarci in Occidente». H. HESSE, *Dall'India. Annotazioni, diari, poesie, considerazioni e racconti*, a cura di Volker Michels, Mondadori, Milano 2018.

piena luce inginocchiato davanti agli dei»³⁷. Questa esperienza rientra nel secondo stadio dell'individuazione, l'*albedo*, ovvero l'incontro con l'archetipo dell'Anima. Con il termine «Anima» Jung raggruppa una serie di fenomeni riguardanti il femminile presente nell'inconscio dell'uomo, storicamente rintracciabile nello gnosticismo³⁸ quanto nella dicotomia di *yin* e *yang* della filosofia cinese. Trattandosi di un archetipo, esso non può essere fatto risalire alle figure femminili appartenenti alla vita conscia (come la madre, o l'amata), poiché gli archetipi proiettano sempre un contenuto inconscio. In sostanza, idealizzando Beatrice, Sinclair sta proiettando su di lei, inconsciamente, dei contenuti già presenti dentro di lui.

Incontrando l'Anima, l'Io inizia a emanciparsi dall'inconscio, cominciando però a riconoscerne gli effetti benefici. Non si tratta più solo di accettare l'Ombra, ma di entrare in contatto con le parti recondite della psiche e riconoscerne le potenzialità. Poiché l'Anima catalizza la creatività³⁹, Sinclair sente il bisogno di prendere carta, matite e pennelli per ritrarre il volto di Beatrice.

Jung mette però in guardia dallo smarrire il proprio Io all'interno delle rivelazioni degli archetipi⁴⁰: Sinclair, dedicandosi anima e corpo al culto di Beatrice, si trova a compiere proprio questo errore. Nel tentativo di dare forma concreta all'ideale archetipico che lo ispira, egli va incontro alla frustrazione di non poter rappresentare fedelmente l'immagine partorita dalla sua mente. Nel momento in cui il ritratto sembra acquisire una qualità accettabile, Sinclair comincia a scorgere in esso prima il viso di Demian, di cui non ha notizie da qualche anno, e infine il proprio.

L'immagine non mi somigliava (capivo che non doveva neanche somigliare) ma era ciò che costituiva la mia vita, era il mio cuore, il mio destino o il mio demone. [...] Così sarebbe stata la mia vita, così la mia morte: era il suono e il ritmo del mio destino⁴¹.

Finendo per ritrarre sé stesso, Sinclair ha già in mano la soluzione dei propri problemi. Egli deve dare forma al proprio destino costruendo sé stesso, ma ancora non sa come.

³⁷ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 118

³⁸ Jung fa riferimento in particolare alla coppia formata da Sofia e Redentore nel movimento gnostico valentiniano, fondato nel secondo secolo.

³⁹ Si veda anche quanto detto al cap. I, p. 9.

⁴⁰ È rilevante anche il problema opposto. «Superata la metà della vita, una perdita durevole dell'Anima implica invece un danno crescente in termini di vitalità, flessibilità, umanità». C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 74.

⁴¹ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 122.

Il motivo del ritratto nel quale si fondono e confondono differenti fattezze fu caro a Hesse. Il racconto *Die Morgenlandfahrt (Viaggio in Oriente)*, pubblicato nel 1932, riprende con modalità molto simili lo stesso meccanismo incontrato in *Demian*. Il musicista H. H. riconosce in una piccola scultura di legno il proprio volto e quello di Leo, l'enigmatico maestro che lo ha iniziato a un viaggio in un Oriente onirico, popolato da figure storiche e letterarie. *Narciso e Boccadoro*, che verrà analizzato approfonditamente nella sezione successiva di questa dissertazione, riprese nuovamente lo stesso tema: l'errabondo Boccadoro si strugge nel realizzare una Madonna in legno che si avvicini al suo ideale di divinità, e nel farlo plasma un'immagine che oscilla tra l'immagine della madre perduta durante l'infanzia e quella dell'amico Narciso.

Presto l'adorazione di Beatrice non basta più. Nei sogni di Sinclair, ad essa si sostituisce la madre, ma si tratta di una madre "diversa", portatrice delle fattezze di Demian ma al contempo incontestabilmente femminile e materna. In questi sogni Sinclair sente di star invocando Abraxas, visualizzandolo non più solo come l'emblema unificatore due mondi opposti ma anche del desiderio e del senso di colpa che da esso deriva:

[...] la cosa più sacra e la più ripugnante mescolate insieme, un grave senso di colpa guizzante nella più tenera innocenza: questo era il mio sogno d'Amore e questo era Abraxas. L'amore non era più l'oscuro istinto animale che avevo che nella mia angoscia mi era parso sin da principio, né era la pia e spirituale adorazione che avevo avuto per Beatrice. Era l'uno e l'altra, era più ancora, angelo e Satana, uomo e donna insieme, umanità e bestialità, supremo bene e male estremo⁴².

Questa concezione si riflette perfettamente nella definizione di «canto dedicato alla violenza della maternità» che Hugo Ball diede di *Demian*⁴³.

Jung sostiene che l'Anima è uno dei fattori fondamentali della psicologia maschile e la pone a capo del modo in cui gli uomini si rapportano nei rapporti emotivi o sul posto di lavoro. L'Anima può rafforzare e addirittura esagerare questi legami, ma l'attaccamento ad essa può rivelarsi deleterio. Il manifestarsi dell'Anima nei soggetti maschili è generalmente determinato dal rapporto del soggetto

⁴² H. HESSE, *Demian*, cit., p. 135.

⁴³ H. BALL, *Hermann Hesse*, cit., p. 119.

con la propria madre. Prima della nascita, quando l'Io non si è ancora davvero formato, l'inconscio è tutt'uno con la madre e la sua situazione viene associata da Jung a quella dell'Uroboro, il serpente che mangia la propria coda. Dalla nascita, l'Io inizia il proprio sviluppo e si distacca dalla madre per cercare un'altra donna, un partner sessuale che Jung fa corrispondere all'archetipo dell'Anima. La complicazione essenziale di questo rapporto, che Hesse mostrò di cogliere alla perfezione, consiste nel fatto che l'archetipo dell'Anima «nella psicologia maschile, è sempre a tutta prima mescolato con l'immagine della madre»⁴⁴.

Jung distingue nell'archetipo della madre due poli opposti, che egli definisce «Madre amorevole» e «Madre terribile». La prima viene percepita durante l'infanzia, quando la figura materna è inscindibile dall'esistenza del figlio, il quale non è in grado di immaginarsi privo di essa. La Madre terribile è invece tutto ciò che l'Io, a partire dal momento della crescita e del distacco, percepisce come prevaricatorio e disturbante nell'immagine di chi l'ha generato. Perché Sinclair descriva la propria innocenza come sporcata dal senso di colpa è spiegato chiaramente dalle parole di Jung, che discutendo dell'immagine della Madre terrificante, spiega che «Questa passione pericolosa appare sotto la maschera scabrosa dell'incesto»⁴⁵.

Adesso vivo dentro un fuoco di desiderio implacato [...] Vedevo davanti a me l'immagine dell'amata con precisione più che viva, molto più chiara delle mie mani, le parlavo, piangevo davanti a lei, la maledicevo. La chiamavo mamma e mi inginocchiavo tra le lacrime, la chiamavo amante e presentivo il suo bacio maturo e promettente, la chiamavo demonio e cortigiana, vampiro e assassina⁴⁶.

Sinclair passa un inverno intero in balia di queste emozioni. Alle volte, perdersi in questa tempesta lo rende estatico e lo infiamma, tale è la potenza di sensazioni che egli non riesce a definire concretamente, ma che lo riportano costantemente alla memoria di Abraxas e di Demian. Altre però, la disperazione dovuta all'impossibilità di realizzare un desiderio che egli stesso non sa inquadrare, unita all'impressione di star gettando via la propria vita seguendo un'ossessione («mi auguravo

⁴⁴ C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, cit., p. 83

⁴⁵ C. G. JUNG, *Opere vol. 5, Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, 1970, p. 177.

⁴⁶ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 136.

ardentemente di vivere una buona volta anch'io»), getta il giovane in uno sconforto insopportabile che lo spinge a considerare il suicidio. A fargli superare questo blocco sarà la conoscenza dell'archetipo del Vecchio Saggio, che verrà discusso nella successiva sezione di questo scritto. Hesse però, completata la sezione dedicata a questa particolare fase del processo di individuazione, decise di fare rotta nuovamente sull'archetipo dell'Anima, affrontandone direttamente la declinazione nel ruolo della Madre.

Jung afferma che nell'uomo la madre è «qualcosa di estraneo di cui fare esperienza»⁴⁷, qualcosa che possiede la funzione simbolica di protezione dell'Io dal proprio inconscio. Dopo aver visto una foto di Eva, madre di Demian, Sinclair, ora un universitario, riconosce nei suoi lineamenti il volto della figura materna a metà fra mascolino e femminile che aveva popolato i suoi sogni tempo addietro. La ricerca della donna lo porta direttamente da Demian, che lo invita nella sua casa. Nell'atrio, Sinclair nota con emozione che sopra una porta è appeso il quadro di Abraxas che egli aveva dipinto e spedito all'amico anni prima. Quando la donna si presenta a Sinclair, egli se ne innamora immediatamente e proclama di sentirsi a casa soltanto ora. La casa dei Demian è sede di una sorta di circolo riservato a persone portatrici del marchio, dove queste possono confrontarsi e studiare la storia delle religioni e delle filosofie. Eva stessa rivela che fin dal primo incontro il figlio aveva riconosciuto in Sinclair il marchio di Caino, così egli aveva agito affinché l'amico trovasse la via per svegliare la propria coscienza. Presto la signora Eva assume un ruolo di guida più profondo di quello spettato a Pistorius. Se infatti Sinclair si era separato dall'organista senza che questo riuscisse a diventare parte di lui, con Eva trova una figura materna che, per effetto dell'esperienza di vita accumulata da Sinclair, riesce ad evolversi in ruolo differente, di guida pronta a traghettarlo verso lo stadio finale dell'individuazione. Quello che rimane da fare a Sinclair è comprendere cosa fare di questo rapporto.

VI. Il Vecchio Saggio

a. L'incontro con Pistorius

⁴⁷ C. G. JUNG, *Archetipi*, cit., p. 104.

Come si è appena visto, l'incontro di Sinclair con l'archetipo dell'Anima è segmentato in due personaggi posti in momenti diversi e distanti del romanzo, Beatrice e la madre di Demian⁴⁸. Con questa scelta, Hesse si allontana dalla linea di pensiero seguita da Jung per definire il processo di individuazione. Infatti, tra le due figure femminili Hesse pone l'incontro, fondamentale, tra Sinclair e il suonatore d'organo Pistorius. Questa figura, in assenza di Demian, assume nei confronti del ragazzo il ruolo di maestro e iniziatore ai misteri celati nell'enigma di Abraxas.

Pistorius rappresenta le istanze della terza tappa del processo di individuazione, la *citrinitas*. L'Io, per far fronte alla crisi provocata dal distacco traumatico dalla Madre, sente necessaria la presenza di una guida. Jung identifica questo archetipo con il titolo di *Vecchio saggio*, che consiste in un "esperto", un traghettatore della coscienza. Questa figura, che Jung definisce anche Mago, Padre o personalità *mana*⁴⁹, possiede la capacità di scrollarsi di dosso i turbamenti dell'Anima esercitando un'autorità apparentemente incontestabile che porta il soggetto a seguirla gettando via tutto il resto. Ma i benefici di questo archetipo contengono delle problematiche: su tutte, la tendenza dell'Io a seguire ciecamente l'Archetipo, sostituendo la sua autorità al proprio arbitrio: «L'uomo invasato da un archetipo diventa una semplice figura collettiva, una specie di maschera, dietro la quale l'umano non si sviluppa e progressivamente intristisce»⁵⁰, spiega Jung, sottolineando anche quanto sia facile divenire succubi di chi nella vita reale assume i tratti di questo archetipo.

L'incontro tra Sinclair e Pistorius avviene nel segno della musica. Turbato dalla visione del rapace, che da sogno è quasi divenuta realtà, durante una delle sue passeggiate il giovane studente si sente attirato dalla musica di un organo proveniente da una piccola chiesa di periferia. Colpito nel profondo dalle qualità interpretative del musicista, che suona Bach come se sapesse «quale tesoro fosse racchiuso in quella musica e stava facendo ogni sforzo per scavare quel tesoro come ne andasse della sua vita»⁵¹, Sinclair passa diverse serate ad ascoltarlo, finché un giorno sente di dovergli parlare. Sinclair riversa sull'uomo le sue angosce relative all'esistenza di un essere «che è ad un tempo un dio

⁴⁸ Ne *Il lupo della steppa*, il ruolo dell'amante e della figura materna sarà incarnato dal solo personaggio di Hermine.

⁴⁹ C. G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino 1981, p. 99.

⁵⁰ C. G. JUNG, *L'io e l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1967, p. 151.

⁵¹ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 138.

e un diavolo», un essere che, sorprendentemente, il musicista rivela di conoscere. Il nome di quel dio è Abraxas e «non si viene a sapere di Abraxas per caso»⁵².

Di caso infatti non può trattarsi, perché la presa di coscienza da parte di Sinclair della duplicità del mondo è parte fondamentale del suo processo di individuazione, innescato dall'incontro con Demian e ora giunto a confrontarsi con una figura che non solo rappresenta un importante archetipo, ma anche il ruolo che psicanalisi ebbe per Hesse nel periodo in cui lavorava a *Demian*. Infatti, la figura di Pistorius inizia a ricalcare quella di uno psicanalista; Pistorius è un giovane un po' più grande di Sinclair, con una grande cultura ereditata dal padre e creata grazie a un'ampia biblioteca privata. La prima lezione che Pistorius impartisce consiste semplicemente nel fissare la fiamma di un caminetto in reminiscenza dell'adorazione che i primi uomini avevano per il fuoco⁵³. Questo primo "insegnamento" ha un profondo effetto sul giovane: perdersi nelle forme aleatorie generate dalla natura diviene una medicina inaspettata al tormento che alberga nel suo cuore.

In un successivo incontro, Pistorius istruisce il discepolo sui legami tra le mitologie del mondo:

[...] ognuno di noi consta di tutto il complesso del mondo, e come il nostro corpo ha in sé le tavole genealogiche del nostro sviluppo su su fino al pesce e più indietro ancora, così abbiamo nell'anima tutto ciò che mai è vissuto in anime umane. Tutti gli dèi e i diavoli che sono esistiti, sia tra i greci e i cinesi, sia fra gli zulù, tutti sono dentro di noi come possibilità, come desideri o come vie d'uscita⁵⁴.

Questo passo ribadisce il valore archetipico che Jung assegnava al mito. Le diverse interpretazioni riguardanti il divino sviluppatasi in Occidente e Oriente sono «psiche potenziale», ovvero possibili sviluppi di concetti condivisi dall'inconscio collettivo dell'umanità.

Viene poi per Sinclair il momento di discutere di Abraxas col suo nuovo maestro. Questi spiega come coltivare il culto di Abraxas significhi smettere di curarsi di vivere secondo la morale dei padri o della religione, e seguire la propria natura. Così come il pipistrello non si mette in testa di essere struzzo, l'uomo non deve rimproverarsi di possedere una natura differente da quella della massa. La

⁵² Ivi, cit., p. 138-141.

⁵³ «In certe fiabe, la natura illuminante del nostro archetipo si manifesta nel fatto che il vecchio viene identificato col sole. Egli porta con sé un tizzone [...] Come sappiamo dall'Antico Testamento e dal racconto della Pentecoste lo Spirito ha l'aspetto del fuoco». (C. G. JUNG, *Archetipi*, cit., p. 217).

⁵⁴ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 147.

pena che aspetta chi con la morale soffoca il proprio istinto è la marcescenza dell'anima. La musica suonata da Pistorius è essenziale ad accompagnare queste discussioni, perché la musica è un'arte che maestro e discepolo ritengono per sua natura slegata dal concetto di moralità. Ancora una volta, nella materia del romanzo risuonano le parole di Jung:

L'uomo civilizzato, è vero, guarda con disprezzo alle superstizioni dei primitivi, il che è altrettanto stupido quanto disprezzare le armature e le albarde, i castelli fortificati e le slanciate cattedrali del Medioevo. [...] Le nostre religioni e le nostre ideologie sociali e politiche possono essere intese come misure salutari e propiziatorie e possono venir paragonate alle rappresentazioni magiche primitive [...]. Nonostante tutti i tentativi razionalistici per dare un'interpretazione diversa, la realtà psichica è e rimane una fonte genuina di angoscia che acquista in pericolosità quanto più la si nega. Gli istinti biologici urtano perciò non solo contro una barriera esterna, ma anche contro una barriera interna. Lo stesso sistema psichico, che da una parte si basa sulla concupiscenza degli istinti, poggia dall'altra su una volontà diretta in senso opposto, che è forte almeno quanto l'istinto biologico⁵⁵.

Pistorius spiega poi come il culto di Abraxas sia ancora nella sua infanzia, e che non dovrebbe restare materia di pochi, ma acquistare caratteri collettivi e celebrare i propri misteri. Tutto verso un mondo nel quale all'anima non venga vietato ciò che desidera. A questo punto, Sinclair si mette sulla difensiva e chiede preoccupato se questa filosofia possa anche giustificare l'omicidio. La risposta del musicista ricalca nuovamente il pensiero di Jung, riprendendone la critica al trattamento riservato dal mondo occidentale a ciò che esso considera "sbagliato". Non si tratta quindi di *fare* ciò che si vuole e far prevalere il Male, ma di accettarne la presenza dentro di noi. «Quando odiamo un uomo, odiamo nella sua immagine qualcosa che è dentro di noi»⁵⁶ dichiara Pistorius, spiegando come i moti dell'anima, sia che ci appaiano lodevoli o insopportabili, vengano tutti da Abraxas. È lo stesso discorso che Jung fece a proposito del senso del divino per gli antichi e gli orientali.

Non esiste realtà tranne quella che è in noi. Gli uomini vivono per lo più in un modo così irreal perché prendono per realtà le immagini esterne e non lasciano parlare il proprio

⁵⁵ C. G. JUNG, *Simboli*, cit., p. 159.

⁵⁶ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 154.

mondo. In tal maniera si può essere felici, ma quando si viene a sapere l'altra alternativa, non si ha più la scelta di mettersi per la via dei più. Ecco, Sinclair, la via dei più è facile, la nostra difficile⁵⁷.

Nel frattempo, Sinclair a scuola viene avvicinato da uno studente più giovane di nome Knauer. Questi è interessato all'aura di intellettuale che da qualche tempo sembra circondare Sinclair: prima gli illustra un personale «trucco di magia»⁵⁸ a cui suole fare ricorso per calmarsi e concentrarsi, poi confida di essere casto per scelta da due anni. Sinclair, che l'occasione di un rapporto ancora non l'ha avuta, ribatte di non considerare la castità molto importante a fini intellettuali e spirituali, ma Knauer insiste sul fatto che mantenere una forma di purezza nella vita pratica sia necessario, soprattutto per chi come loro è tormentato da sogni scabrosi.

Sinclair ha ormai accettato le turbe di cui soffre come parte di sé. Ha già compreso che per affrontarle non può nascondersi, rifiutando le fantasie sessuali prodotte dal suo inconscio come qualcosa da bandire dall'Io. Knauer, che questo passo ancora non l'ha saputo compiere, apostrofa malamente il compagno, chiamandolo «vizioso» e un «porco come lo siamo tutti»⁵⁹.

Una notte, come spinto da una forza occulta, Sinclair si addentra in una casa in costruzione dove incontra Knauer e capisce che il giovane è lì per togliersi la vita. L'episodio serve a mettere in luce i progressi compiuti dall'eroe di Hesse nella sua strada verso l'individuazione; esso si conclude con Sinclair che per la prima volta riesce a mettere in pratica l'esperienza acquisita fino a quel momento dissuadendo lo studente più giovane dal suicidio.

Adesso te ne vai a casa e non dici niente a nessuno. Ti eri messo per la via sbagliata. Non siamo porci come tu credi. Siamo uomini. Ci creiamo dèi e lottiamo con loro ed essi ci benedicono⁶⁰.

Per la prima volta, Sinclair riesce a essere egli stesso maestro di qualcuno⁶¹.

⁵⁷ Ivi, p. 155.

⁵⁸ Al paragrafo II si è visto come l'immaginazione di Hesse bambino ricorresse a "trucchi di magia" per tranquillizzarlo e addolcire la realtà.

⁵⁹ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 159-160.

⁶⁰ Ivi, p. 164.

⁶¹ Nella fiaba *Il poeta (Der Dichter)* (1913) Hesse racconta la storia del poeta cinese Han Fooc che, dopo aver abbandonato ogni cosa per seguire gli insegnamenti di un saggio, crede di non aver mai imparato nulla sulla poesia solo per rendersi

Nel frattempo continuano i colloqui con Pistorius. Maestro e discepolo leggono testi gnostici in greco, recitano mantra induisti e discutono di musica classica. Eppure, pur riconoscendo che fino a quel momento Pistorius è stato fondamentale per la sua salvezza e crescita interiore, Sinclair comincia a sentire il bisogno di concludere il rapporto con lui. L'idea di doversi separare dall'amico è dolorosa, ma ancora più insopportabili gli sono divenuti certi suoi discorsi, carichi di erudizione quanto scarsamente utili alla vita reale. «Quello che dice è davvero... maledettamente antiquato!»⁶² esplode Sinclair, accorgendosi subito di aver colpito Pistorius dove è più vulnerabile. Il ragazzo prova vergogna per averlo offeso in questa maniera, ma sente di avere ragione; il suo maestro conosce anche *troppo* bene antichi miti e filosofie, ma non ha gli strumenti per parlare del presente. Lo stesso Jung definisce il Vecchio Saggio come «lo *spirito istruttore* che inizia [la coscienza] al senso della vita e gliene spiega i segreti secondo le dottrine degli antichi; è un intermediario della saggezza tradizionale»⁶³.

«La vera vocazione di ognuno è una sola, quella di arrivare a sé stesso»⁶⁴ intuisce Sinclair, facendo finalmente suo il concetto di individuazione, e la vocazione di Pistorius ora gli pare quella di avviare altri sulla strada giusta senza sapere dove questa porti. Rimanere con lui significherebbe cadere nella trappola del soggiogamento dell'Io all'autorità descritto da Jung; quindi, ripudiare l'amico è Sinclair l'unico modo di continuare il proprio cammino.

Demian non incontrerà più Pistorius. Nella vita reale invece, Hesse e Lang continuarono a frequentarsi per molti anni e a concludersi fu soltanto l'iniziale relazione tra medico e paziente, sostituita da una forte amicizia. Ciò che è davvero interessante del rapporto tra i due è lo scambio di ruoli verificatosi col proseguire della terapia: Hesse cercava un confessore che lo avrebbe finalmente liberato dalle ansie che aveva da sempre tenuto ingabbiate nella propria anima; Lang invece era eccitato dalla prospettiva di poter curare un grande scrittore e desiderava che questi gli impartisse delle importanti lezioni sull'arte.

improvvisamente conto, ormai anziano, di essere diventato egli stesso un saggio. H. HESSE, *Fiabe*, Mondadori, Milano 1982, pp. 95-102.

⁶² Ivi, p. 167.

⁶³ C. G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 130.

⁶⁴ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 171.

Lang, come Pistorius, fu profondamente interessato alla dottrina gnostica: l'incursione della figura del dio Abraxas nel romanzo è sicuramente figlia della sua influenza. Da tempo gli scritti di Hesse si stavano concentrando sul tema della dualità⁶⁵, motivo per cui i concetti dello gnosticismo sembrarono allo scrittore adattarsi perfettamente alla situazione. Lang parve subito la persona giusta capitata al momento giusto. La novità principale che irruppe nelle tematiche hessiane grazie all'apporto di Lang fu quella dell'interpretazione dei sogni. Introdotto da Sigmund Freud, lo studio del mondo onirico dei pazienti fu anche parte fondamentale degli studi di Jung, che a differenza del maestro non considerò i sogni uno strumento con il quale l'inconscio nasconde i propri desideri reconditi, soddisfacendoli all'insaputa del soggetto. Anzi, l'inconscio junghiano utilizza la materia onirica per comunicare direttamente con l'Io e non intende nascondere alcunché. I sogni hanno principalmente una funzione di *compensazione*⁶⁶, ovvero di bilanciamento tra le spinte sotterranee dell'inconscio e i freni inibitori dell'Io. È grazie a essi che le due parti possono comunicare e giungere a una piena realizzazione del Sé.

Antiborghese e ostile all'istituzione del matrimonio, Lang cercò di convincere l'amico a lasciare moglie e figli per realizzare la propria vocazione artistica: Hesse, che dal canto suo era e continuò ad essere convintamente uno scrittore borghese, sentì il bisogno di confrontarsi a cuore aperto con la rottura con gli schemi morali del tempo che quell'uomo rappresentava. Nell'autunno del 1917, quando le crisi depressive di cui soffriva si erano attenuate, Hesse cominciò a fare uso dell'analisi condotta con Lang attorno ai propri sogni per ricavarne materia letteraria. L'autoanalisi divenne il carburante di una creatività rinnovata, in un processo nel quale Hesse prese le redini del rapporto tra i due e da paziente divenne maestro delle arti per Lang, che da medico divenne assistente. L'immagine del discepolo che supera il maestro per assumere egli stesso il ruolo di guida si è visto chiaramente in *Demian*, con Sinclair che, poco dopo essere diventato un maestro per Knauer, sente di non aver più nulla da imparare da Pistorius.

⁶⁵ Kuhn e Muoth in *Gertrud* (1910) ne sono l'esempio più lampante. Il tema del contrasto tra apollineo e dionisiaco, evidente in questo romanzo e più sottile in *Demian*, troverà la sua massima espressione in *Narciso e Boccadoro*.

⁶⁶ Jung afferma che i sogni possono addirittura contrastare l'attività inconscia. Essi «muovono in una direzione progressiva e prendono le parti dell'educatore [...] forniscono un valido aiuto al compito educativo e al tempo stesso consentono un esame approfondito della vita fantastica più intima» C. G. JUNG, *Opere*, vol. 17, *Lo sviluppo della personalità*, Boringhieri, Torino 1991, pp. 157-158.

Gli scritti di Hugo Ball⁶⁷ riportano alcuni dei pochi passi sopravvissuti dei diari del dottor Lang, scritti tra il 1916 e il 1917. In essi si possono leggere annotazioni cariche di simbolismi che ben illustrano il lavoro di esplorazione delle profondità dell'animo che Hesse e Lang stavano portando a compimento: la coscienza viene paragonata a una dura crosta o a una parete di ghiaccio che il terapeuta scalfisce armato di martello per entrare in contatto con ciò che esse proteggono, l'anima di Hesse. «Io sono la coscienza del ladrone alla sinistra della croce, di cui egli si assume i peccati»⁶⁸, scrisse Lang nel ruolo di amico e confessore. Questo genere di immagini, dalla forte carica simbolica e drammatica, non a caso cominciò proprio con in quel periodo a penetrare nello stile di Hesse. Il risultato è riscontrabile nelle descrizioni oniriche di *Demian*, così come nelle fiabe che Hesse prese a scrivere e nei quadri che cominciò a dipingere. «Picchio col martello nel tuo pozzo», annotò Lang a proposito di un'altra sessione di cura, «un giorno riuscirai a interpretare le rune che ho scolpito nella roccia della tua anima, l'atavica scrittura che devi insegnare agli uomini, le tavole della legge che vigerà in futuro»⁶⁹.

L'azione di Lang portò lo scrittore ad aprire le porte della propria creatività anche a forme espressive a lui inconsuete: nel 1917 Hesse cominciò a dipingere. Questa attività non produsse risultati concreti per almeno tre anni, quando il novello pittore cominciò a dedicarsi con passione al ritrarre paesaggi, ma la prima fase della produzione pittorica di Hesse rimane interessante perché fu un riflesso di tutte le nuove idee che stavano riaccendendo la creatività dello scrittore: egli affermò di non dipingere «nulla di naturale, soltanto sogni»⁷⁰, traslando nel mondo fisico le immagini della propria anima che le sedute di psicoanalisi lo stavano aiutando a far affiorare. Questa prima esperienza con la pittura fu anche, e forse questo è l'aspetto più importante, un fallimento. Si è detto che Hesse abbraccerà davvero la pittura soltanto anni dopo; infatti, questa incursione iniziale nelle arti figurative fu per lui fonte di grande scoramento. Non era più giovane e lo sforzo tipico di un principiante, che deve giostrarsi tra continui errori e lentissimo progresso qualitativo, provocò in Hesse grande frustrazione. Colto nel vivo da questa impasse, nel 1918 scrisse una breve racconto dal titolo *Favola*

⁶⁷ H. BALL, *Hermann Hesse*, cit.

⁶⁸ Ivi, cit., p. 118

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ R. FREEDMAN, *Hermann Hesse – Pellegrino della crisi*, Lindau, Torino, 2009, p. 278.

della poltroncina di vimini, che illustra con grande lucidità la situazione. Un giovane pittore alle prime armi, insoddisfatto dai propri scarsi progressi, leggendo una biografia di Van Gogh scopre come il grande artista fosse colto talvolta da una sorta di mania che lo portava a ritrarre qualsiasi oggetto, anche il più umile, gli capitasse a tiro, quando il maltempo non gli permetteva di uscire di casa per ritrarre la natura. Ispirato dall'aneddoto, il giovane tenta di seguire questa strada provando a ritrarre una sedia di vimini, ma il compito si rivela molto più arduo del previsto. La frustrazione per non essere in grado di riprodurre fedelmente la sedia sfocia in un dialogo surreale tra l'artista e l'oggetto: il primo rimprovera la sedia di essere troppo vecchia e storta per essere ritratta a dovere, e la sedia risponde che si tratta semplicemente di saper riprodurre la prospettiva. Illuminato da questo scambio, l'artista si rende conto che l'arte figurativa può solo riprodurre l'apparenza della realtà e che lui, che ha sempre amato la profondità, dovrebbe perseguire il suo sogno originario di diventare scrittore⁷¹. Alla stessa maniera del protagonista del racconto, Hesse, attraverso la sperimentazione di nuove forme espressive, stava costruendo sé stesso.

b. Josef Bernard Lang

La conclusione del rapporto tra Sinclair e Pistorius può essere interpretata come un presagio da parte di Hesse di come si sarebbe risolta l'amicizia con Lang oltre il percorso della terapia. Si parla di presagio poiché Hesse continuò a frequentare il medico anche successivamente agli anni della scrittura e della pubblicazione di *Demian*. Nel 1919 Hesse tentò il suicidio ingerendo un quantitativo esagerato di oppio: durante questo periodo di debolezza fu Josef Lang a impegnarsi per trovare un posto stabile ai tre figli dell'amico e al contempo a negoziare con la famiglia di Mia affinché questa non venisse dimessa dalla casa di cura in cui soggiornava, ripiombando nella vita dello scrittore nel momento meno consono. Verso la metà degli anni Venti Lang continuò ad assistere l'amico durante le sue puntuali ricadute⁷² e assieme i due parteciparono alla vita mondana di Zurigo. Durante la gestazione de *Il lupo della steppa* i due si incontrarono quasi ogni giorno. Nell'estate del 1927 entrambi

⁷¹ H. HESSE, *Fiabe*, cit., pp. 189-192.

⁷² «Si palesò il mio vecchio amico Pistorius, che non avevo più rivisto da anni e che nel frattempo era mutato e trasformato non meno di me: con riconoscenza tornai ad aggirarmi insieme a lui nel suo cupo e ardente mondo psichico, affollato di simboli sacri, e gli mostrai che cosa ne era stato nel frattempo di me e dei semi che un tempo avevamo coltivato insieme», H. HESSE, *Viaggio a Norimberga*, Adelphi, Milano, 2019, p. 27.

presenziarono al funerale dell'amico Hugo Ball, che con la sua biografia di Hesse aveva immortalato alcuni dettagli essenziali dell'operato del medico. Presto però la situazione precipitò: Lang, che aveva già perso un figlio di due anni e la moglie Karly, perse anche la figlia Maly a soli ventiquattro anni, per una setticemia causata dal graffio di un gatto. La parabola discendente del medico non si arrestò più. A partire dal 1933 egli venne coinvolto in un processo farsa contro una quarantina di medici accusati di aver praticato aborti illegalmente e le lungaggini del processo, trascinati per anni, minarono duramente la sua stabilità mentale. Nel 1939 riuscì ad attirare su di sé persino le ire del vecchio amico Hesse, il quale, considerata la situazione politica della Germania e il suo essere sposato con una donna ebrea, non poté sopportare di sentire Lang dichiarare di essere divenuto "antisemita" a causa del trattamento riservatogli dai suoi avvocati. Fu la fine di un'amicizia durata vent'anni. Una volta assolto, Lang portò a termine nel 1942 *Hat ein Gott die Welt erschaffen? (Ha un dio creato il mondo?)*⁷³ che, frutto di anni di lavoro, non ottenne alcun riscontro di pubblico, venendo ignorato anche da un recensore assiduo come Hesse. Dopo essere stato vittima di un ictus nel 1944, Josef Lang trascorse i suoi ultimi giorni con la sola compagnia della scrittrice e cabarettista Emmy Ball-Hennings, vedova di Hugo Ball. Per ironia della sorte, nel 1945 Lang morì poco dopo essere stato internato in una casa di cura in cui egli stesso aveva esercitato circa vent'anni prima.

c. Esoterismo

Lang fu un fervente studioso della materia esoterica e la sua passione fu abbastanza contagiosa da invogliare Hesse a commissionargli un oroscopo. Non ne desiderò ulteriori in futuro, ma questa richiesta fu sintomo di un crescente interesse di Hesse alla materia esoterica.

Bisogna infatti notare come anche Hesse non fosse insensibile al fascino di leggende, presagi e spiritismo, che cominciarono a incuriosirlo poiché vi vedeva una chiave di lettura degli esseri umani, sostenuta dalla carica simbolica che lo junghismo attribuisce loro. Nel 1926 egli arriverà a curare una raccolta di scritti del poeta e medico ottocentesco Justinus Kerner riguardanti Friederike Hauffe, la cosiddetta «veggente di Prevorst». L'opera documentava l'esperienza avuta da Kerner durante

⁷³ J. B. LANG, *Hat ein Gott die Welt erschaffen? Zur Theologie und Anthropologie von Genesis 1 bis 2, 4a. Ein exegetischer Versuch*, Francke, Bern 1942.

l'incontro con una giovane donna che fece parlare e scrivere di sé a causa di presunte doti di chiaroveggenza indotte da prolungati stati di trance e sonnambulismo. Ciò che incuriosì Hesse fu il modo in cui fenomeni che la ragione fa fatica a spiegare vengono dotati, da chi li interpreta, di una carica *mitica* che ha le sue radici nell'inconscio e nei sogni. Hesse trovò nella fascinazione per leggende e previsioni del futuro un terreno comune a quello delle esplorazioni dell'inconscio condotte assieme a Lang.

Vi era però un freno a quanto Hesse potesse davvero sentirsi coinvolto in questo genere di ricerche. Nella postfazione al volume di Kerner Hesse sottolineò come egli non avesse mai veramente creduto nell'influenza di un mondo spirituale in quello contingente, ma che il suo interesse fosse scaturito prima di tutto dalla «convinzione che in passato questi fenomeni fossero considerati con più candore e complessità di quanto non lo siano oggi»⁷⁴. Il raziocinio dello scrittore non gli permise di entrare davvero in sintonia con la materia spiritualista, facendo sì che si limitasse a osservare con interesse qualcosa in cui sentiva di non potersi addentrare serenamente. Qualche anno prima, nel 1922, Hesse aveva già chiarito, in una lettera a Lang, la sua posizione in merito: pur ammettendo di invidiare la caparbia con cui il medico affrontava la materia, aveva confessato di non avere familiarità con essa e soprattutto di essere «stanco di queste cose, in particolare della grossolanità con la quale ogni setta pone al centro dell'attenzione ciò in cui si è specializzata e annuncia i propri simbolismi come se fossero fatti»⁷⁵.

VII – Sinclair trova sé stesso

A differenza del rapporto con Pistorius, conclusosi per decisione di un Sinclair abbastanza maturo da poter decidere di proseguire da solo il suo percorso, quello con Eva e Demian deve la sua fine all'incedere della Storia. Da un giorno all'altro la donna cambia atteggiamento, si incupisce e non sembra più disposta a dispensare consigli come soleva fare. Sinclair ha la visione di un uccello

⁷⁴ H. HESSE, *Nachwort des Herausgebers*, in Id., *Blätter aus Prevorst*, S. Fischer Verlag, Berlin 1926, p. 189, ora in G. DECKER, *Hesse - The Wanderer and His Shadow*, cit., p. 335, traduzione dall'inglese mia.

⁷⁵ Da una lettera del 5 giugno 1922, contenuta in H. HESSE, *Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang, 1916–1944*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, p. 92. Estratto in inglese tratto da G. DECKER, *Hesse - The Wanderer and His Shadow*, cit., p. 336, traduzione mia.

luminoso nel cielo, un gigantesco sparviero formato dalla sagoma delle nuvole cariche di pioggia e tempesta appena irradiate dal sole primaverile. Demian è sicuro che la visione «ci riguardi tutti» e per la prima volta racconta a Sinclair un suo sogno: dalla cima di una torre egli poteva vedere tutta la regione, le città e i villaggi attorno a sé e questi erano in fiamme.

Sappiamo che il nostro mondo è marcio, ma non sarebbe ancora una buona ragione per presagire la fine o qualcosa di simile. Già da parecchi anni, però, faccio sogni dai quali deduco o intuisco o come vuoi tu – sento insomma che il crollo di un vecchio mondo si avvicina. [...] Il mondo vuol rinnovarsi. Si sente odore di morte. Nulla di nuovo viene senza la morte. È più pauroso di quanto pensassi⁷⁶.

Con lo scoppiare della guerra Demian parte in qualità di sottotenente e Sinclair lo segue poco dopo. Sul campo di battaglia egli capisce come gli uomini non combattano e muoiano davvero per le cause ideologiche della guerra, ma siano come guidati da un istinto primordiale per il quale «tanto l'oggetto quanto lo scopo sono fortuiti»⁷⁷. Poco prima di essere tramortito dall'onda d'urto di un colpo d'artiglieria, Sinclair ha l'ennesima visione: vede le frotte di soldati brulicanti scomparire dentro una caverna con le sembianze di Eva, la Grande Madre, dalla quale nascono «comete» che piovono sugli eserciti. Jung si premurò di commentare questa immagine, apprezzando come Hesse avesse interpretato la tragedia della Grande Guerra leggendola con le lenti della psicologia degli archetipi.

Il Suo libro ha la migliore conclusione possibile: esso termina cioè laddove tutto il passato ha realmente fine e ricomincia tutto ciò con cui il libro ha avuto inizio, la nascita e il risveglio dell'uomo nuovo. La Grande Madre è stata ingravidata dalla solitudine di colui che ricerca. Essa ha partorito (nell'esplosione della granata) il vecchio uomo nella morte e nel nuovo ha innestato la monade eterna, il mistero dell'individualità. E come riappare l'uomo rinnovato, così riappare anche la madre, nelle vesti d'una donna di questa terra⁷⁸.

La vita di Sinclair non finisce, ma a concludersi è il suo percorso di individuazione. Nella lettura fornita da Hesse, questo processo culmina con la consapevolezza che ciò che stravolge il presente

⁷⁶ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 202.

⁷⁷ Ivi, p. 210.

⁷⁸ C. G. JUNG, *Esperienza e mistero*, cit., p. 17.

degli uomini e ne plasma il futuro è tutt'uno con ciò che li ha originati. La dea vista da Sinclair è duplice come Abraxas, simboleggia la vita mentre dona la morte.

Emil Sinclair si sveglia quindi nel letto di un ospedale da campo, chiamato dalla voce di Demian. Colui che era stato un maestro, ma prima di ogni altra cosa un amico, giace ora ferito a morte nel letto a fianco. Il marchio di Caino risplende fortissimo sulla sua fronte. Con le ultime forze promette a Sinclair che «Se mi chiamerai, non verrò più così volgarmente a cavallo o col treno. Allora dovrai ascoltare il tuo cuore, e ti accorgerai che dentro ci sarò io». Il giorno dopo, il letto di Demian è occupato da uno sconosciuto, ma qualcosa è avvenuto in Sinclair:

La medicazione fu dolorosa. Tutto ciò che mi avvenne dopo quel giorno fu doloroso. Ma talvolta, quando trovo la chiave scendo dentro di me, dove le visioni del destino dormono nello specchio buio, basta che mi chini sopra questo specchio per vedere la mia propria immagine che è in tutto uguale a lui, a lui, mio amico e guida⁷⁹.

La presenza fisica di Demian ha cessato di accompagnare la vita di Emil Sinclair, ma ciò che egli rappresenta è stato finalmente assimilato. Il suo ruolo è stato differente da quello degli altri: se Kromer, Beatrice, Pistorius ed Eva sono stati rappresentazioni di archetipi da comprendere e assimilare, Demian era stato il custode di tutte queste informazioni, il Demone incaricato inconsciamente dallo stesso Sinclair di guidare il suo Io inesperto attraverso la vita. Una volta raggiunta, «l'attuazione del proprio sé»⁸⁰ giunge al termine e si conclude. È stata raggiunta la quarta tappa, la *rubedo* del paragone alchemico pensato da Jung. Essa segue l'ingiallimento della *citrinitas* per approdare al rosso del sorgere del Sole⁸¹. Col concludersi del processo, i poli opposti di Io e inconscio si sono uniti, dando alla luce un uomo nuovo. Nuovo come lo era il modello umano che Hesse propose all'Europa sopravvissuta alla guerra.

⁷⁹ H. HESSE, *Demian*, cit., p. 212.

⁸⁰ C. G. JUNG, *L'Io e l'inconscio*, cit., p. 76.

⁸¹ «The rubedo, or reddening stage, transforms the ideal state into the 'red-blooded' instinctive vitality of fully embodied experience. Spiritual essence is, once again, coagulated in worldly form. Shadow no longer acts autonomously. Its integration creates a unity of psyche, where the established habit of self-reflection becomes a natural characteristic of the personality. [...] The alchemical transmutation of lead to gold corresponds to the developmental journey from non-ego to ego and the psycho-spiritual, archetypal journey from ego returning to non-ego as the self-image». C. BYGOTT, *Mysterium Coniunctionis*, in *Alchemy and Psychotherapy – Post-Jungian Perspectives*, a cura di D. MATHERS, Routledge, Londra 2014, p. 41.

CAPITOLO TERZO

Narciso e Boccadoro: la necessità del cambiamento

I - Introduzione

La trama di *Narciso e Boccadoro*⁸² è piuttosto lineare. Nel convento di Mariabronn, nella Germania medioevale, il giovane Narciso, nonostante l'età, è uno degli istruttori più rispettati e dotti del luogo, al punto da attirarsi le invidie ma anche il rispetto dei suoi pari. Il suo carattere ascetico e distante trova inaspettatamente un'amicizia in Boccadoro, un suo coetaneo portato al monastero dal padre affinché si faccia monaco per espiare le "colpe" della madre, figura misteriosa descritta come peccaminosa e lontana. Narciso comprende presto che l'amico, che gli è diverso in tutto ma è anche l'unica persona di cui può sentirsi amico, è destinato ad altri lidi, poiché la sua natura è quella dell'artista, non del religioso. Boccadoro, infatti, lascia il monastero e comincia una vita errabonda. Girovagando da un luogo all'altro, sperimenta l'amore di molte donne, così come la tragedia della guerra e delle epidemie di peste, il tutto mentre cresce in lui un'abilità artistica fuori dal comune che lo porta a divenire discepolo Niklaus, un celebre maestro scultore. Nella bottega del maestro, Boccadoro affina la sua tecnica, spinto dal desiderio di realizzare una figura che sintetizzi la bellezza dell'immagine materna della quale non ha mai potuto ricevere l'amore. Ma il giovane ha una spasmodica fame di esperienze e decide di lasciare la bottega prima di essere promosso anch'egli a maestro. I suoi viaggi continuano fino a un nuovo incontro con Narciso, che lo riconosce nonostante gli anni passati e lo salva da una condanna a morte. Non più giovane, Boccadoro si ristabilisce al monastero dove lavora come scultore. Completata la sua opera più personale, una Madonna con le fattezze del suo primo amore, un Boccadoro ormai anziano lascia ancora il monastero per un nuovo pellegrinaggio, si ferisce cadendo da cavallo e infine muore, soddisfatto della propria vita, in presenza dell'amico.

⁸² H. HESSE, *Narziss und Goldmund*, S. Fischer, Berlin 1930. Prima traduzione italiana: H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, a cura di Cristina Baseggio, Mondadori, Milano 1933.

II - Una diatriba sul concetto di «sublimazione»

Nella primavera del 1927, quando cominciò a lavorare su *Narciso e Boccadoro*, Hesse si trovava in un momento critico della sua biografia. Erano passati dieci anni dalla scrittura di *Demian*: in quel lasso di tempo lo scrittore aveva divorziato dalla prima moglie Mia, si era risposato con la cantante Ruth Wenger e nel giro di qualche anno era sopraggiunto il secondo divorzio. Rispettivamente nel 1922 e nel 1927, Hesse aveva pubblicato due romanzi altamente importanti come *Siddhartha* e *Il lupo della steppa*, tutto mentre proseguivano l'amicizia e gli scambi col dottor Lang.

Nel 1921, durante la scrittura di *Siddhartha*, Hesse era stato paziente di Jung. Pur trovando lo psichiatra un uomo di grande genio, Hesse faticò ad aprirsi a lui, col risultato che i due non riuscirono a portare a termine un percorso di cura completo. Dall'epistolario che seguì gli incontri emerge come vi fosse una fondamentale differenza nella concezione del rapporto tra psicanalisi e arte. Il nucleo della contesa era il concetto freudiano di *sublimazione*, ovvero la teoria secondo la quale gli impulsi creativi, e quindi artistici, si originassero dalla repressione inconscia di pulsioni di natura sessuale. Capacità di sublimazione significa quindi, per Freud, sostituire un obiettivo non sessuale a uno che lo è, subordinando il principio del piacere al principio di realtà. La consapevolezza che l'appagamento immediato degli impulsi può essere deleterio porta a incanalare quell'energia verso la produttività e la creatività⁸³. In *Narciso e Boccadoro*, Boccadoro cerca l'immagine della madre intrattenendosi con innumerevoli donne, ma sente anche la spinta fortissima a traslare il richiamo materno in opere d'arte.

Jung ampliò l'idea di Freud, sostenendo che la creatività non deriva unicamente dalla repressione di istinti sessuali, ma in primo luogo dall'inconscio collettivo. I meccanismi psichici, secondo lo svizzero, scaturirebbero quindi dall'interagire inconscio di archetipi opposti, i quali produrrebbero così l'energia della libido. La creatività è un istinto come lo sono la fame e la sessualità, ma appartiene unicamente al genere umano. In quanto istinto, essa è soggetta alle forze imprevedibili dell'inconscio.

Un decennio dopo l'esperienza della terapia, Hesse così scrisse a Jung:

⁸³ «[...] quando entrano in gioco le pulsioni di autoconservazione dell'Io, il principio del piacere viene sostituito dal *principio della realtà*. Quest'ultimo, pur senza rinunciare al fine ultimo del conseguimento del piacere, esige tuttavia, e mette in atto, il differimento del soddisfacimento, la rinuncia a certe possibilità di gratificazione, e la temporanea sopportazione di dispiacere, come tappa nel lungo e contorto cammino verso il piacere». S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, Mondadori, Milano, 2003, p. 28.

Per Lei, che è medico, la sublimazione è qualcosa di voluto, è il trasferimento di un istinto in un campo di applicazione improprio. Per me la sublimazione è, in definitiva, certo anche “rimozione”, ma io uso questa grande parola solo dove mi sembra permesso parlare di rimozione in senso “positivo”, cioè del ripercuotersi di un istinto su un campo certamente improprio ma culturalmente di alto rango, per esempio quello dell’arte. Per esempio, io considero la storia della musica classica come la storia di una tecnica di espressione e di comportamento attraverso la quale intere generazioni di maestri, quasi sempre senza intuire alcunché, hanno trasferito i propri istinti in un campo che in tal modo, sulla base di questo “sacrificio”, è arrivato alla perfezione, a un classicismo. [...] E se un uomo dotato di talento produce simili cose con una parte delle sue energie istintuali, io trovo la sua esistenza e la sua opera del massimo valore, anche se forse come individuo è malato. Quello che dunque non mi sembra permesso durante un’analisi psicoanalitica, il tendere verso una sublimazione apparente, mi sembra invece permesso e davvero massimamente ricco di valore e auspicabile là dove ciò dà risultati, dove questo sacrificio porta dei frutti.

Proprio per questo la psicoanalisi è tanto difficile e pericolosa per gli artisti, perché essa può proibire a colui che la prende sul serio ogni attività artistica, per tutta la vita. Se ciò avviene in un dilettante, la cosa non è grave, ma se accadesse a un Händel o a un Bach allora preferirei che non vi fosse l’analisi e che in cambio ci tenessimo Bach⁸⁴.

In sostanza, Hesse non volle condividere l’idea che l’ispirazione artistica fosse parte di un sistema di reazioni psichiche non controllabili dall’uomo perché nate dall’inconscio, ma contemporaneamente classificabili e “trattabili” dalla psicanalisi. L’interpretazione freudiana invece gli era gradita, perché leggeva nell’atto creativo la volontà umana di dominare i propri istinti. Questa concezione è importante per chiarire cosa rappresenti l’arte in *Narciso e Boccadoro* e come Hesse abbia applicato concetti junghiani a questo romanzo continuando però a valorizzare il controllo della ragione sullo spirito artistico.

III - Boccadoro e l’Anima

La struttura del romanzo è meno schematica di quella di *Demian*. Il romanzo che per primo testimoniò l’impatto della psicanalisi su Hesse sviluppa la propria trama in maniera pressoché parallela al percorso dell’individuazione così come viene descritto da Jung. Emil Sinclair interagisce, in un ordine preciso, con una serie di personaggi che rappresentano diversi archetipi della coscienza e

⁸⁴ H. HESSE, *Il gioco della vita – Lettere 1904-1962*, a cura di Carlo Vittone, Mondadori, Milano 2022, ebook.

conservando nel cuore il loro ricordo progressivamente acquisisce una sempre maggiore consapevolezza che lo porta infine a carpire il vero Sé, prodotto dell'armonia tra Io e inconscio. *Narciso e Boccadoro*, nella sua semplicità, mescola le carte in tavola, focalizzandosi su determinati aspetti del cammino dell'Io verso l'individuazione che Hesse trovò più stimolanti e vicini al messaggio che voleva far trasparire dalle righe del suo racconto. In questo senso, *Narciso e Boccadoro* è meno il romanzo di un discepolo della psicanalisi e più quello di un romanziere indipendente.

Le pagine dell'opera sono pervase da un concetto in particolare della dottrina junghiana: l'Anima. Boccadoro parte alla ricerca dell'immagine materna che ha lasciato il suo cuore e per ricostruirla utilizza degli strumenti, la creatività e l'affettività, che sono, come si è discusso precedentemente, inseriti da Jung nel novero dei prodotti del contatto tra coscienza e Anima. Il potere che ha l'Anima di influenzare queste due sfere della personalità è appena accennato in *Demian*, dove l'innamoramento per Beatrice ed Eva si ferma all'ideale dell'amore, e i ritratti di Demian e Abraxas sono modi di sfogare un tormento senza nascondere alcun intento di voler creare dell'arte. Boccadoro invece ama e si fa amare perché la sua ricerca per essere portata a termine necessita un'anima appagata, e la sua anima ha un bisogno disperato di contatto fisico. L'impulso a creare arte è nulladimeno che grandioso e potente e scaturisce nel ragazzo in maniera del tutto particolare. Dopo aver visto la Madre di Dio scolpita da Niklaus, Boccadoro capisce che l'arte può avvicinarlo al sentimento intangibile da cui si sente attratto e paragona l'intensità sconvolgente contenuta nel viso della Vergine in legno al dolore di una partoriente che egli ha aiutato tempo addietro. Jung definisce «aspetti positivi del complesso materno»⁸⁵ quelli che portano a una visione del mondo che mantenga i rapporti con l'immagine interiore archetipica del divino insito nella figura materna. Boccadoro fa proprio questo, consente alle immagini irrazionali dettate dall'inconscio di associarsi alla realtà di cui è testimone (la statua, la partoriente), le interpreta e traduce l'energia prodotta da questo legame in creatività artistica. La capacità che egli ha acquisito di fare dell'unione degli opposti la radice della sua arte è testimoniata da una frase con cui sorprende il maestro Niklaus: «Il dolore più grande e la più alta voluttà hanno un'espressione del tutto simile»⁸⁶.

⁸⁵ C.G. JUNG, *Archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., pp. 92-93.

⁸⁶ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, Mondadori, Milano 2022, p. 142.

Come si è detto precedentemente, vi è una forte razionalità dietro l'espressione artistica di Boccadoro. L'impostazione junghiana è sfruttata da Hesse in relazione al valore profondamente archetipico dello spettro materno, ma il prodotto dell'influenza di quest'ultimo è sempre ben chiaro al personaggio. Boccadoro è preda dell'inconscio soltanto fino a quando Narciso non gli mostra la via: una volta fuori da Mariabronn, Boccadoro sa bene cosa cerca quando si unisce ad una donna, quando disegna e quando intaglia. Egli decide di andare incontro all'archetipo, non vi si avvicina influenzato da un istinto indecifrabile. Ed è proprio perché egli ha il controllo del suo desiderio che, prossimo alla morte, è in grado di affermare che di opere non ne farà più.

IV - Boccadoro l'adolescente

La storia di Boccadoro è quella di un giovane privato dell'affetto di entrambi i genitori che entra in conflitto con il sistema educativo al quale gli è chiesto di aderire obbedientemente e, risoluto nel volere plasmare il proprio destino, decide di prendere una strada pericolosa quanto irrinunciabile. In questo profilo è facile scorgere una proiezione della giovinezza del suo autore. Matteo Marino nota come Hesse da bambino si sia potuto confrontare prematuramente con gli archetipi di Anima e Animus, trovandoli però non nelle figure della madre e del padre, ma nella cultura indiana di cui i genitori erano grandi esperti. Da essa egli assorbì l'affinità per la natura vista come «madre generatrice» (Anima) e lo spirito intellettuale (Animus), mentre nei genitori «il piccolo Hesse vide solo l'unione fredda e “frigida” di un Re e una Regina»⁸⁷. La breve fuga e in seguito l'abbandono definitivo del monastero di Mariabronn vedono Boccadoro ripetere l'esperienza scolastica di Hesse. Non a caso, il nome «Mariabronn» è un diretto riferimento al monastero di Maulbronn, che ospitava il seminario di studi teologici presso il quale il giovane Hesse studiò tra il 1891 e il 1892, e che era già stato lo sfondo del romanzo *Sotto la ruota*.

Boccadoro entra nel monastero sotto gli ordini del padre, il quale è riuscito a convincerlo che quella del monaco sia la sua strada. Dal canto suo, Hesse si trovò in una situazione simile

⁸⁷ M. MARINO, *Mito di sé*, cit., p. 126.

[...] da quel momento in poi la mia vita fu soggetta a un programma: dovevo studiare per diventare pastore o professore, perché lì c'erano le borse di studio. [...] tutto mirava a quello, tutto mi trascinava lontano dalla giocosità e immediatezza dei giorni passati, che erano stati, non senza un senso, ma senza uno scopo, senza un futuro. La vita degli adulti mi aveva fatto prigioniero, per un capello o per un solo dito, ma presto mi avrebbe preso tutto e tenuto ben fermo [...]. E nel mio cuore tutto questo io non lo volevo, non volevo uscire dal mondo dove tutto era bello e caro⁸⁸.

A differenza di Boccadoro, il bambino Hesse non aveva, al suo fianco, una guida a rivelargli che il suo destino poteva essere differente. Dovette quindi soffrire le pene dell'educazione del suo tempo. Irrequieto e incontrollabile, all'età di tredici anni quasi scatenò un incendio dando fuoco a un cumulo di erba secca. L'evidente attrito fra la personalità ribelle del ragazzo e la carriera alla quale stava venendo avviato, incontrò la massima esacerbazione nel periodo passato a Maulbronn. Presto, il ragazzo cominciò a collezionare brevi assenze e fughe, durante le quali usciva dal seminario per esplorare la città e la natura circostante. Adottando una severità che riceverà in seguito una rappresentazione molto lucida nel suo corrispettivo letterario in *Sotto la ruota*⁸⁹, il consiglio scolastico di Maulbronn giudicò il comportamento di Hesse come un pericoloso attentato all'ordine prestabilito e, oltre a punirlo con una giornata di isolamento, diffuse l'idea che il comportamento erratico del giovane fosse un pericolo per gli altri studenti. A tutto ciò si aggiunse la severità del padre, che in quel periodo scrisse al figlio di come l'amore della famiglia verso di lui potesse scaturire soltanto dall'accettazione del loro destino comune, nel nome del Signore⁹⁰. Tale freddezza, che probabilmente era l'unica maniera di "fare il genitore" che Johannes Hesse conoscesse, fece sprofondare Hermann ancora di più nell'abisso.

Le preoccupazioni della scuola si rivelarono in parte motivate: nel mese successivo il comportamento di Hesse prese a prendere le sembianze del delirio, con il risultato che il giovane minacciò a più riprese un professore, confessandogli che la confusione nella sua testa si sarebbe risolta

⁸⁸ H. HESSE, *L'infanzia dell'incantatore*, cit., p. 20

⁸⁹ H. HESSE, *Unterm Rad*, S. Fischer, Berlin 1909. Prima traduzione italiana: H. HESSE, *Sotto la ruota*, a cura di L. Magliano, Rizzoli, Milano 1964. È interessante notare come la Mariabronn in cui capita Boccadoro sia per certi versi una versione idilliaca dell'originale Maulbronn, dove la presenza di figure illuminate come Narciso e l'abate Daniel garantiscono un rapporto sincero e non colpevolizzante con l'istituzione. Boccadoro non verrà mai cacciato, se andrà per sua scelta.

⁹⁰ Queste le parole del missionario Hesse: «Lo scopo più alto della nostra vita è piacere a Dio e servirLo nel Suo regno. Se questo diventasse anche il tuo scopo, troveremmo vera comunione e ogni cosa sarebbe luce, amore e libertà. Ma finché non sarà così, non si potrà parlare di completa comprensione e quindi neppure di completa simpatia tra di noi». Il passo è contenuto in G. DECKER, cit., p. 72, traduzione mia.

soltanto uccidendolo. Hesse non mai proiettò tale compulsione alla violenza sui suoi personaggi, o almeno non in questi termini. Boccadoro si trova a dover uccidere per legittima difesa, mentre Henry Haller, il più vicino nei comportamenti al “mondo oscuro”, pugnala Hermine all’interno di un contesto onirico e completamente simbolico. Ad ogni modo, l’accaduto costrinse i genitori a far trasferire il figlio in casa di cura a Bad Boll. Qui, nel giugno 1892, il quindicenne Hesse tentò il suicidio dopo aver comprato appositamente una rivoltella e venne spedito come *extrema ratio* in un manicomio a Stetten. In questa struttura si consumò il momento più solitario e disperato della sua vita.

Questo periodo terribile ebbe l’unico risvolto positivo nell’aver reso chiare ad Hesse alcuni principi fondamentali: per prima cosa, il ragazzo comprese che per raggiungere un futuro da uomo libero avrebbe dovuto uscire al più presto da quell’istituto e non farvi ritorno mai più. Sarebbe dovuto finire il periodo delle continue cadute nell’isteria, delle fughe e dei deliri. Oltre a ciò, per realizzare il suo destino avrebbe dovuto al più presto emanciparsi dalla famiglia. Hermann Hesse dovette, per salvare sé stesso, calmarsi un poco alla volta, mostrare di essere rientrato nei ranghi e divenuto obbediente, e nascondere nel suo cuore il suo vero obiettivo: la fuga verso la libertà individuale.

Tornare alle rigide regole della vita scolastica fu estremamente doloroso; il suo atteggiamento ribelle continuò, anche di fronte alla minaccia di essere nuovamente internato. La missione personale di Hesse divenne quella di destreggiarsi fra i rischi di castigo che sorgevano ad ogni accenno di ribellione e il nutrire il sogno di diventare scrittore e poeta che si era formato in lui e che puntualmente veniva sminuito e osteggiato.

Se si considera l’odissea del giovane Hesse – iniziata e conclusasi nel 1893, quando smise di fare la spola tra scuole e case di cura per lavorare nella casa editrice gestita dal padre a Calw – come un percorso di scoperta del vero Sé, allora si può identificare lo snodo decisivo di questo percorso in una lettera, tra le più disperate, scritta ai genitori durante il periodo a Stetten:

È giusto che un giovane che, al di là di una leggera debolezza dei nervi, è abbastanza sano, venga portato in una “casa di cura per deboli di mente ed epilettici” e che gli vengano strappate con la forza la fede nell’amore e nella giustizia, e quindi in Dio? Siete consapevoli del fatto che, quando sono tornato da Stetten la prima volta, volevo nuovamente vivere e impegnarmi e che ora, sebbene sia guarito, dentro di me sono più malato che mai? Non

sarebbe meglio se una persona del genere si gettasse dove il mare è più profondo con una macina legata al collo?⁹¹

In questo attacco all'educazione borghese del mondo paterno, che lo aveva abbandonato nel momento più duro, Hesse utilizzò parole che lo stesso Decker trova sorprendenti per la morale dell'epoca quanto per la penna di un quindicenne. Colpisce con altrettanta forza la maniera in cui l'attacco si conclude, con la desolata constatazione che «Voi siete cristiani, e io soltanto un uomo».

Alla luce di un conflitto tanto profondo con l'autorità morale e religiosa, la scelta di Boccadoro assume nuovi connotati. Infatti, anche in un'opera scritta anni dopo l'esperienza con la psicoterapia, l'imprinting lasciato dall'individuazione era vivo in Hesse come lo era quando aveva scritto *Demian*, con la differenza che per la prima volta egli entrava nel vivo della sua drammatica avventura scolastica. Negli anni '60 Jung ribadirà il ruolo dell'individuazione nel liberare l'anima umana da contesti opprimenti:

[...] le varie confessioni religiose le riconoscono [all'anima individuale] un diritto all'esistenza soltanto in quanto aderisce al dogma formulato, in altre parole quando si sottomette a una categoria collettiva. La volontà dell'individuo di essere sé stesso è intesa come ostinatezza egoistica. La scienza la svaluta come soggettivismo e le confessioni la condannano moralmente come eresia e orgoglio intellettuale. Va notato a quest'ultimo proposito che, contrariamente ad altre religioni, proprio il cristianesimo fonda il suo insegnamento simbolico sulla condotta di vita individuale di un uomo, il Figlio dell'uomo; anzi esso interpreta tale processo d'individuazione come incarnazione e rivelazione di Dio stesso. Con ciò il divenire sé stesso dell'uomo acquista un'importanza la cui portata non è forse stata ancora giudicata appieno. Troppe exteriorità sbarrano la strada all'esperienza interiore immediata. Se l'autonomia dell'individuo non costituisse la segreta aspirazione di molti, esso, l'individuo, avrebbe poche speranze di sopravvivere spiritualmente e moralmente all'oppressione collettiva⁹².

Quando nel 1944 Hesse scrisse il *Breve cenno autobiografico*, tacque riguardo a questo periodo, passando direttamente dalla cacciata da Maulbronn agli impieghi saltuari svolti prima di cominciare a lavorare col padre. Decker ipotizza che questa ellissi fosse dovuta al desiderio di non presentare il

⁹¹ Citato in G. DECKER, *The Wanderer and His Shadow*, cit., p. 86, traduzione mia.

⁹² C. G. JUNG, *Opere*, vol. 6, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1986, p. 124.

momento in cui decise di diventare scrittore come radicato nella malattia mentale. È interessante osservare come un esempio di coincidenza tra illuminazione e momentanea perdita della ragione venga descritto dettagliatamente nella crisi di Boccadoro immediatamente successiva alla scoperta di aver soppresso il ricordo della madre.

Con la sensazione profonda e disperata di essere stato ferito, come se l'amico gli avesse piantato un coltello nel petto, rimase bloccato, ansimante, il cuore preso in una stretta micidiale, cereo in viso, le mani insensibili. [...] La ferita si allargava spaventosamente in lui, senza trovare una via verso la luce, senza una via verso la ragione. Un'angoscia mortale gli serrava la gola e lo stomaco. Sollevando meccanicamente lo sguardo vide sopra di sé uno dei capitelli con tre teste di animali, e subito ebbe l'impressione che le tre teste furiose fossero nelle sue viscere, che lo fissassero e latrassero da lì.

«Sto per morire» pensò con un brivido di orrore. E subito dopo, tremando di paura, pensò «Adesso perdo la ragione, adesso quelle fauci animalesche mi divoreranno».⁹³

Dolorosa è la presa di coscienza necessaria a svelare la verità nel suo cuore, e doloroso sarà il cammino verso la realizzazione del Sé. Rendendo tortuoso il cammino di Boccadoro, Hesse rese giustizia sia a alle origini della sua persona, sia alla battaglia con sé stesso e il mondo che ogni giorno intratteneva.

V - Una coppia di opposti

Con *Narciso e Boccadoro*, Hesse sviluppò un racconto che segue la ricerca esistenziale di un artista, attirato con uguale intensità dal divino insito nell'atto creativo e dalla carnalità delle esperienze corporee. Boccadoro non è un Sinclair, non teme il lato "oscuro" della realtà e abbraccia senza timore reverenziale ciò che gli appare sacro. Il suo cruccio è quello di non saper trovare creare tra queste due forze un'armonia che gli permetta di rendere immortale la sua arte.

La maturazione di Boccadoro comincia una notte con una breve fuga fuori dal monastero, durante la quale viene baciato da una ragazza coetanea. L'esperienza è rivelatoria, perché lo mette in contatto con una parte sopita del suo animo. Egli comincia a sentire il richiamo di qualcosa che proviene da

⁹³ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, Mondadori, Milano, 2022, pp. 46-47.

dentro di lui ma che non è capace di identificare. A Narciso basta davvero poco a comprendere quanto Boccadoro sia diverso da lui e come le loro strade siano destinate a divergere. Ma egli è una creatura dalla logica ferrea e non prova risentimento, anzi, nel momento in cui l'amico comincia a manifestare la sua inadeguatezza e insofferenza verso l'universo ristretto del monastero, Narciso decide di spronarlo a decifrare l'origine del suo malessere e a prendere la sua strada⁹⁴. Con la sua prodigiosa saggezza e sagacia, Narciso intuisce che il problema di Boccadoro risiede nel suo rapporto irrisolto con la figura materna:

«Voglio dirti oggi una cosa alla quale un giorno ripenserai. Ti dico che la nostra amicizia non ha altro senso e scopo se non mostrarti quanto tu sia diverso da me!» [...] Narciso non aveva più dubbi sulla natura del segreto di Boccadoro. Dietro tutto c'era Eva, la progenitrice. Ma com'era possibile che in un ragazzo tanto bello, sano e fiorente la sessualità che si andava destando incontrasse un'ostilità tanto strenua? Doveva esserci un demone all'opera, un nemico nascosto che era riuscito a fare breccia in quella magnifica creatura e a dividerla in due con le sue pulsioni primarie. Bene, il demone doveva essere trovato, evocato e reso visibile, poi doveva essere vinto⁹⁵.

Il linguaggio scelto da Hesse è eloquente. Narciso parla del problema di Boccadoro come ne parlerebbe uno psichiatra, identificando un blocco nella personalità del ragazzo per poi dichiarare la necessità di superarlo. Il riferimento alla madre progenitrice richiama ovviamente Jung, ma è prima di tutto un rimando alla materia che domina le sezioni conclusive di *Demian*, dove l'archetipo della Madre finisce con l'assumere i connotati di una forza ancestrale attorno alla quale orbita la storia del genere umano. Svelando sin dai primi capitoli il ruolo dell'Eva archetipica, *Narciso e Boccadoro* si presenta come una rilettura del romanzo precedente, rilettura in cui trova spazio anche il punto di vista di Demian. È importante però sottolineare come Narciso, dietro il velo del suo impareggiabile equilibrio, sia sostanzialmente un essere umano mosso dal sentimento di amicizia e dal suo ruolo di maestro e poi di abate. Al contrario, Max Demian mai splende di una luce diversa da quella di una

⁹⁴ A posteriori, in un'intervista del 1960, Jung si mostrerà aperto quanto Narciso nei confronti delle scelte sincere dell'animo umano: «Se dovessimo scoprire in noi, per esempio, un'instirpabile tendenza a credere in Dio o nell'immortalità, non lasciamoci turbare dalle chiacchiere dei cosiddetti liberi pensatori. E se scopriamo invece una tendenza, altrettanto radicata, a rifiutare ogni idea religiosa, ebbene non esitiamo: rifiutiamola e stiamo a vedere quali effetti ha sul nostro benessere generale e sul nostro strato di nutrizione mentale e spirituale». C. G. JUNG, *Jung parla*, Adelphi, Milano 1995, p. 549.

⁹⁵ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 35-36.

figura simbolica, e assieme alla madre sembra vivere una vita fuori dal tempo. Anche il suo provare paura nei confronti delle visioni del mondo in guerra sembrano riflettere l'incubo del genere umano più di quello di un ragazzo che sta per partire per il fronte. In generale, traspare un'umanità più forte dai personaggi di Narciso e Boccadoro, segno del fatto che Hesse era interessato a qualcosa di differente dal romanzo degli archetipi che era stato *Demian*, così popolato di figure a dir poco spettrali. L'influsso dello junghismo si mostrò in maniera differente, più organica all'interno della trama dell'opera.

Boccadoro è profondamente turbato dalla maniera in cui Narciso riesce, un poco alla volta, a rivelare la sua interiorità. «Hai dimenticato la tua infanzia»⁹⁶, sentenza il monaco, infliggendo la ferita definitiva. Dopo questa rivelazione, Boccadoro è sconvolto al punto di sentirsi morire e perdere i sensi, ma tanto turbamento si rivela utile poiché in sogno gli appare una figura materna e assieme a essa tutte quelle sensazioni legate al materno che il giovane aveva dimenticato. Il ricordo rimosso è stato recuperato con successo. La madre di Boccadoro era una danzatrice che aveva lasciato la famiglia quando il figlio era ancora un infante; per questa ragione, il padre aveva deciso che facendo del figlio un monaco avrebbe estirpato ciò che di peccaminoso aveva ereditato dal sangue della madre.

Narciso ha una visione ordinata e logica del mondo, derivata dagli insegnamenti degli abati e ancor di più dalla sua erudizione. In lui alberga, in termini nietzschiani, uno spirito apollineo capace di dare ordine alla realtà e risolverne i problemi con logica ferrea. Egli ragiona per dicotomie («quelli come *me* e quelli come *te*») come si addice ai pensatori occidentali e ha una chiara idea del suo destino e del suo ruolo nel mondo. Boccadoro è l'opposto, da ragazzo non comprende la rigidità e l'isolazionismo di Mariabronn, ma una volta uscito da quelle mura si adatterà con disinvoltura alla vita senza leggi del vagabondo. Il dionisiaco si manifesta in lui nel conoscere la propria direzione ma non la propria meta. In questa opposizione si può scorgere un ampliamento del discorso presente in *Demian* sul valore che la cultura occidentale, prima greca e poi cristiana, assegnò al Bene e al Male. Recuperando il discorso di Jung sul trasferimento del concetto di Male dal divino all'uomo, l'Abraxas di *Demian* rivendicava la necessità di riunire ordine e caos in vista della nascita di una nuova umanità pronta a recuperarne

⁹⁶ Ivi, p. 47.

l'insegnamento: Boccadoro è in un certo senso un discepolo di Abraxas, ed esplorando il mondo esterno incontra qualcosa che si avvicina a quell'umanità.

Nel 1921 Jung pubblicò *Tipi psicologici*⁹⁷. La sua analisi parte con la constatazione che Nietzsche avrebbe frainteso l'importanza della componente religiosa nella nascita della tragedia nel mondo greco. Secondo il medico svizzero, Nietzsche si sarebbe limitato a considerare la componente estetica del conflitto tra apollineo e dionisiaco, assegnando a un presunto valore salvifico dell'arte la capacità di redimere tutto ciò che di orribile e inaccettabile sgorgava dall'uomo preda degli istinti.

Nello stato dionisiaco quindi il Greco non diveniva affatto un'opera d'arte, ma veniva afferrato dalla sua propria essenza barbarica, privato della sua individualità, dissolto in tutte le sue componenti collettive, fatto una cosa sola con l'inconscio collettivo (con conseguente abbandono dei suoi fini individuali) e con «il genio della specie, anzi della natura»⁹⁸.

I greci, secondo Jung, non conciliarono apollineo e dionisiaco in nome dell'estetica, ma per necessità di arginare l'orrore dell'uomo istintuale. Siccome «nessuno vorrà sostenere che l'essenza di un ponte ferroviario sia stata compresa sufficientemente quando ci si sia immedesimati esteticamente in esso», Jung afferma di voler trattare la materia tenendo in considerazione entrambi gli aspetti.

Da qui, Jung passa a dare una descrizione psicologica dei concetti di apollineo e dionisiaco. Il dionisiaco è *estroversione* dei sentimenti, ovvero l'adattarsi alla realtà filtrandola attraverso i sensi, privilegiando la ricerca di contatto umano. L'apollineo è invece lo stare al mondo percependo l'interiorità delle cose a partire dalla propria, in uno stato di *introversione* rivolto verso la propria soggettività. Estroversione riguarda il rapporto con l'oggetto, introversione il rapporto con le idee. Muovendo da queste considerazioni Jung teorizza l'esistenza di due «tipi psicologici», quello estroverso e quello introverso. Il primo «si comporta positivamente verso l'oggetto. Egli ne riconosce l'importanza, tanto da orientare costantemente la sua impostazione soggettiva verso l'oggetto e in relazione ad esso»⁹⁹ e sostanzialmente subordina il soggetto all'oggetto. Il secondo «tende ad

⁹⁷ C. G. JUNG, *Psychologische Typen*, Rascher, Zürich 1921. Traduzione italiana: C. G. JUNG, *Opere*, vol. 6, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1988.

⁹⁸ C. G. JUNG, *Tipi psicologici*, cit., p. 152.

⁹⁹ Ivi., p. 359.

anteporre l'Io e la vita psichica soggettiva all'oggetto e alla realtà obiettiva»¹⁰⁰, attribuendo di conseguenza al soggetto un valore maggiore di quello dato all'oggetto.

Nel caso dei protagonisti del romanzo di Hesse, il contrasto è chiaro. La natura di Boccadoro lo porta ad affrontare il mondo con due strumenti: l'arte e la libido. Questi sono gli unici mezzi che gli permettono di sentirsi realizzato appieno. Attraverso l'arte sente di avvicinarsi all'ideale materno di cui è stato privato troppo presto e lo fa scolpendo immagini che possano dare fisicità a questo sentimento. Nel corso dei suoi viaggi, Boccadoro ama molte donne perché attraverso le gioie derivate da quelle unioni carnali egli può dimenticare la perdita dell'amore materno e riunirsi a un principio femminile archetipico, la Grande Madre. Il suo viaggio gli è necessario a scoprire i sentimenti nascosti nel suo animo e, appena questi vengono individuati, Boccadoro li esterna immediatamente, trasformandoli in arte e fisicità¹⁰¹.

Si può postulare che il processo di individuazione in Boccadoro sia concluso nel momento in cui egli mette piede fuori dal monastero. In quel momento ha già avuto esperienza di un pensiero opposto al suo, incontrato figure guida e riscoperto il femminile in sé, sbloccando assieme ad esso il suo potenziale artistico. È anche vero però che la lotta di Boccadoro con sé stesso è tutt'altro che conclusa. Essere riuscito a ricordare l'immagine della madre non è abbastanza e per questa ragione anche le innumerevoli relazioni amorose non gli sembrano mai sufficienti. Nel periodo in cui Boccadoro è insegnante e amante segreto di Lydia, la figlia del cavaliere, egli è ben conscio dei rischi che corre. Eppure

A volte Boccadoro si stupiva di non essersela svignata da tempo. Era difficile vivere come lui viveva allora: amato, ma senza speranza né di una felicità permessa e duratura né dei facili appagamenti a cui i suoi desideri in amore erano stati abituati fino a quel momento; con gli istinti eternamente stuzzicati e affamati, mai soddisfatti, e in pericolo costante. [...] Eppure lo faceva e soffriva, volentieri soffriva, ne era segretamente felice. Era stupido e difficile, era complicato e faticoso amare in quel modo, ma era meraviglioso¹⁰².

¹⁰⁰ Ivi, p. 9.

¹⁰¹ «To know oneself, to explore the hidden corners in one's soul, not to flinch even if one finds these corners populated with beasts and demons, this is the purpose of Emil Sinclair's, Steppenwolf's, Goldmund's travels». O. SIEDLIN, *The Exorcism of the Demon in Hesse*, cit., pp. 336-337.

¹⁰² H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 113.

L'indole di Boccadoro sembra mettere in discussione la divisione netta che l'ultimo Freud pose tra pulsione di morte ed Eros¹⁰³. Nella concezione freudiana, l'essere umano è soggetto a un impulso che lo porta a ripetere inconsciamente certe esperienze e certe azioni deleterie per sé stesso, agendo così a discapito del naturale slancio verso la vita e l'appagamento dell'istinto. Tutto ciò che è organico è sorto dall'inorganico, e ad esso dovrà innegabilmente tornare; ergo, l'impulso alla morte è più naturale e più potente di quello verso la vita. Hesse, attraverso Boccadoro, idea una sintesi delle due pulsioni, rendendole equivalenti. Il suo personaggio è spinto nel suo percorso verso entrambe le cose, perché entrambe sono intimamente connesse e solo afferrando questo legame egli comprende come muoversi nell'esistenza senza soccombere alla disperazione. Boccadoro vede i disastri della guerra e della malattia, e la barbarie sorta dalla povertà e dalla superstizione, ma mai si ferma, anzi l'esistenza della morte lo sprona a creare e ad amare. Ed è proprio nella morte, dopo esser divenuto anziano ed essersi stabilito come artista nell'abbazia di Narciso, che tutta la sua esistenza acquista senso, poiché egli è sempre stato spinto dalla morte per realizzare il suo slancio verso la vita.

Dopo l'ultima avventura Boccadoro fa ritorno, ma una caduta in un fiume lo fa ammalare mortalmente. Aveva tentato di ricongiungersi a una vecchia fiamma ed era stato rifiutato; in quel momento aveva capito che le sue avventure d'amore, così come la sua creatività artistica, si erano spente. Egli però non è infelice, perché il controllo che egli esercita sul proprio desiderio gli permette di "vivere" la propria morte, convertendo il dolore di un moribondo in una condizione privilegiata di dialogo con l'archetipo:

Creare una figura della madre è stato per anni il mio sogno più caro e misterioso [...] Ancora poco tempo fa mi sarebbe stato insopportabile pensare di morire senza averla raffigurata; la vita mi sarebbe parsa inutile. E adesso vedi che cosa strana mi succede: non sono le mie mani a darle una forma e a plasmarla, ma è lei che forma e plasma me.¹⁰⁴

¹⁰³ «Se la meta della vita fosse uno stato mai raggiunto prima, essa sarebbe in contrasto con il carattere conservatore delle pulsioni: viceversa questa meta deve essere uno stato antico, uno stato di partenza da cui l'essere vivente si è a un certo momento allontanato [...] Se noi accettiamo come verità, non passibile d'eccezioni, che ogni cosa che vive muore per cause interne - tornando allo stato inorganico - allora dovremo anche dire che «la meta di ogni vita è la morte», e, guardando ancora più indietro, che «le cose inanimate preesistevano a quelle vive». S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, cit., pp. 92-93.

¹⁰⁴ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 292-293.

In un saggio pubblicato dagli studiosi F. Jan, S. I. Ashraf e A. Kahn è stata avanzata l'idea che la società chiusa del monastero di Mariabronn e quella tanto libera quanto pericolosa esplorata da Boccadoro rispecchino i concetti di «Gesellschaft» e «Gemeinschaft» proposti alla fine del diciannovesimo secolo dal sociologo tedesco Ferdinand Tönnies¹⁰⁵. Egli distinse i rapporti sociali in due categorie: basati su valori condivisi da un gruppo che può autodefinirsi «comunità» («Gemeinschaft») oppure fondate invece su legami formali, tipici, in sostanza sui valori di una «società» intesa come aziende, apparati statali e accademie («Gesellschaft»). I tre studiosi attribuiscono a Narciso l'utilizzo della comunicazione verbale, che è tipica delle organizzazioni fondate su astrazioni (come lo può essere appunto il mondo gerarchico di un monastero), nelle quali il ruolo della persona conta più della persona stessa. Narciso vede sé stesso come colui che è destinato a diventare abate, conduce la sua esistenza verso quel fine e, a testimonianza di tutto questo, egli cambia nome in Giovanni alla fine del suo percorso. L'identità di partenza non è rilevante nella sua scalata ai vertici del monastero, al punto che divenire abate funzioni come una sorta di anti-individuazione, ovvero un'evoluzione della persona che non richiede alcuna crescita dell'io.

Invece Boccadoro comunica attraverso il contesto delle situazioni, poiché chi è cresciuto nella stessa comunità è parte di uno stesso inconscio collettivo fatto di valori e comportamenti simili. Ovunque vada, il suo status e le sue azioni lo definiscono agli occhi del mondo e non potrebbe ottenere ciò che ottiene e soffrire ciò che soffre se fosse qualcun altro.

Questo contrasto emerge prepotentemente verso la fine del romanzo, quando i due vecchi amici discutono degli orrori a cui hanno assistito durante l'epidemia di peste:

«Molto bene. Vedo finalmente come la pensate voi eruditi. L'uomo quindi è malvagio, e la vita sulla terra è piena di bassezze e oscenità, questo lo ammettete. Ma da qualche parte dietro tutto questo, nei vostri pensieri e nei libri di testo, ci sono giustizia e perfezione. Sono presenti, si possono provare, ma non se ne fa nessun uso»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ F. JAN, S. I. ASHRAF & A. KHAN, *Deconstructing Hermann Hesse's Narcissus and Goldmund with a cross-cultural lens*. *Liberal Arts and Social Sciences International Journal (LASSIJ)*, 6(1), 2022, pp.70-88.

<https://doi.org/10.47264/idea.lassij/6.1.6>

¹⁰⁶ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., p. 252.

Durante i suoi pellegrinaggi, Boccadoro attraversa un mondo dove valori come Bene e Male sono subordinati alle leggi del caso e dove chi sei conta molto più di cosa fai. Sopravvivere al caso e alla prevaricazione significa adattarsi all'orrore senza pretenderne una spiegazione, costellando la propria vita di piaceri e soddisfazioni (l'amore e l'arte, nel caso di Boccadoro). La seconda individuazione consiste proprio nel trovare questa risposta.

Al dilemma posto dall'artista, Narciso sa rispondere con semplicità:

«[...] perché dici che non abbiamo fatto uso dell'idea di giustizia? Lo facciamo ogni giorno e ogni ora. Io per esempio sono abate e devo guidare un monastero, e le cose che succedono nel monastero sono tanto poco perfette e innocenti quanto quelle del mondo di fuori. Eppure al peccato originale opponiamo sempre e costantemente l'idea che della giustizia e cerchiamo di misurarvi la nostra vita imperfetta, cerchiamo di correggere il male e la nostra vita in un costante rapporto con Dio»¹⁰⁷.

Se Boccadoro ci ha messo poco a trovare sé stesso ma ha impiegato una vita a capire quale fosse il posto per uno come lui, Narciso ha risolto entrambe le questioni a priori. Ha accettato il monastero come sua «Gesellschaft» nel momento in cui vi ha messo piede e da allora il suo posto nel mondo è divenuto chiaro. Come si è detto, egli è più umano di Max Demian, tanto da incoraggiare chi vuole trovare la propria strada seguendo altre regole, ma persiste il fatto che le crisi e i conflitti interiori che accomunano l'umanità gli restano alieni.

VII. Hugo Ball, il quasi-Narciso

Il simbolismo attorno alla figura di Narciso, antitetica a quella di Boccadoro, può essere ricondotto al vissuto di Hesse. Nel carattere puro e ascetico di Narciso vennero proiettati quelli che per Hesse furono probabilmente i requisiti del perfetto maestro: un uomo molto diverso dal suo studente, in grado di trasformare due caratteri opposti nelle fondamenta di un'amicizia solida. L'apollineo Narciso ha le sue radici in una figura che aveva accompagnato lo scrittore rivestendo il ruolo di intellettuale affine, ma soprattutto in quello di amico: questa persona fu Hugo Ball.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

Incontrato per la prima volta nel dicembre 1920 a casa di Joseph Englert, astrologo e amico comune, divenne in breve una delle persone più vicine ad Hesse. Ball, che assieme alla moglie Emmy Hennings aveva fondato nel 1916 il celebre Cabaret Voltaire a Zurigo, aveva iniziato a condurre una vita ritirata e ascetica, intrisa di una rinnovata fede cristiana e rinvigorita dall'amore per la moglie. Il motivo di questa scelta fu quasi obbligato per i due: l'attività del Cabaret Voltaire si era protratta per nemmeno un anno e nel caos del dopoguerra i due avevano faticato a sostenere sé stessi sia materialmente che spiritualmente. Al locale da loro fondato avevano rinunciato loro per primi, disillusi dalla vita nella grande città; sorretti dal fatto di essersi entrambi già convertiti al cristianesimo prima di fondare il Voltaire, si erano spinti a impregnare di spiritualità ogni aspetto della loro vita in un disperato bisogno di ritorno all'ordine.

In Hesse i coniugi Ball trovarono un amico col quale dibattere di religione, filosofia e morale senza la pesantezza delle discussioni accademiche, solo per amore dello scambio d'opinioni. In comune ebbero anche l'avversione per il bellicismo diffuso allo scoppio della guerra. Tra di loro vi furono anche molte differenze; basti pensare a come Hugo ed Emmy disprezzassero il denaro a tal punto da dover costantemente fare affidamento sull'aiuto di amici, tra cui lo stesso Hesse, il quale anche nei momenti di gravi difficoltà economiche sapeva essere assai intraprendente. Dove i Ball erano asceti, Hesse non dimenticò mai le sue radici borghesi.

Nonostante le differenze, Hesse non poté in alcun modo fare a meno di essere affascinato da due individui che il mondo oscuro di Emil Sinclair lo avevano vissuto sulla loro pelle (tra le varie cose, Ball e Hennings si conobbero in carcere), ed è facile intuire come i loro racconti possano aver influenzato le descrizioni più crude e "basse" presenti in *Il lupo della steppa* e in *Narciso e Boccadoro*. Il fatto che i due fossero quindi passati dall'altra parte della barricata, scegliendo una vita dedicata all'ascesi nel segno del cattolicesimo, li rese agli occhi di Hesse esempi perfetti della duplicità che era stata il perno tematico di *Demian*. I coniugi Ball non avranno predicato il mito di Abraxas, ma la loro storia era esemplare e la loro conversione non poteva sopprimere ciò che si portavano dentro. Jung

stesso scrisse che «L'ascesi si riscontra sempre là dove l'istintualità animale è ancora così forte da dover essere soffocata mediante il ricorso a mezzi violenti»¹⁰⁸.

Hesse ebbe l'occasione di discutere di psicanalisi anche con Ball: in una lettera di quel periodo¹⁰⁹ quest'ultimo scrisse che la prima forma di psicanalisi venne messa in atto dai Terapeuti, una setta giudaica del I secolo i cui membri esorcizzavano i dolori della loro anima attraverso un rito ascetico lungo cinquanta giorni fatto di preghiere, rituali e vita in comune. Perseguendo l'ideale di una vita monastica, Ball fu per Hesse esempio diretto di qualcosa di estremamente affascinante che lui non sarebbe mai potuto diventare. Per l'ex dadaista, l'umanità doveva ristabilire «attraverso obbedienza, lacrime, vergogna e rinuncia alle abitudini, e ogni forma di abnegazione e isolamento»¹¹⁰ lo spazio che un tempo il concetto di Paradiso occupava nella cultura, e che ora è stato completamente dimenticato. Ad ogni modo, considerata l'insofferenza di Hesse all'indottrinamento, bisogna immaginare che Ball non abbia mai tentato di convertire Hesse, ne sarebbe andato della loro amicizia. Su questo tema, così scrisse lo stesso Hesse a proposito di un saggio di Ball:

Quello sulla conversione è un quesito che mi sono posto anch'io. Ritengo improbabile di poter mai diventare un cattolico. Continuerò invece a vivere nella miseria di una vita senza scopo, senza centro e senza comunità, nella ferma convinzione che anche sopportare fino alla fine le sofferenze più "insensate" debba comunque in qualche modo equivalere a un'esistenza improntata al divino¹¹¹.

Come era azzardata l'equivalenza tra Gustav Gräser e Max Demian, sarebbe altrettanto avventato affermare che Narciso e Boccadoro siano anzitutto un tributo all'amicizia tra Hesse e Ball. In fondo, Ball l'inferno lo attraversò, Narciso invece limita la sua esistenza a custodire l'angolo di paradiso al quale è stato destinato. È innegabile però che i germi della riflessione hessiana sull'argomento siano nati in concomitanza con lo sviluppo del rapporto tra lo scrittore e l'artista. La figura di Narciso, come si è detto, apollinea e introversa nel suo preferire l'intimità del pensiero all'agire nel mondo esterno, rispecchia da vicino la scelta di Ball di trasferirsi momentaneamente a Monaco per lavorare a *Cristianesimo bizantino*, un'opera di speculazione religiosa che egli per primo sapeva non avrebbe mai

¹⁰⁸ C. G. JUNG, *Simboli della trasformazione*, cit., p. 90.

¹⁰⁹ Cfr. G. DECKER, *The Wanderer and His Shadow*, cit., p. 483.

¹¹⁰ Ivi, p. 484. traduzione mia.

¹¹¹ Ivi, pp. 484-485 traduzione mia.

ricevuto un'accoglienza tale da risollevarne la sua situazione e quella di Emmy. Il motivo del prevedibile insuccesso risiedeva nel linguaggio scelto dall'autore: Ball non rinunciò a essere artista e diede al suo trattato un linguaggio mistico e inusuale, che lo alienò ai lettori profani quanto ai teologi professionisti. La vita ascetica non gli impedì di continuare ad essere creativo e ciò che scrisse dopo aver calato il sipario sul periodo Dada fu sempre e soltanto rivolto al suo spirito.

Vedere l'amico lavorare senza la preoccupazione impellente del gradimento del pubblico (in cui comunque Ball sperava) colpì Hesse profondamente¹¹². Per questa ragione, è lecito credere che lo scrittore abbia fatto confluire parte della personalità di Ball anche in *Boccadoro*.

La profondità di questo rapporto è testimoniata dal fatto che Ball divenne il primo biografo ufficiale dello scrittore. L'idea di pubblicare una biografia di Hesse venne all'editore Samuel Fischer che, abituato a commissionare biografie per celebrare il raggiungimento dei cinquant'anni d'età da parte degli scrittori della sua casa editrice, su esortazione di Hesse affidò il lavoro proprio a Hugo Ball. Oltre a riportare i già discussi stralci dei diari di Josef Lang, il novello biografo poté contare su un'ingente mole di informazioni familiari fornite da Hesse e soprattutto dalla sorella Adele.

Questo lavoro fu anche l'ultima testimonianza della loro amicizia. Nel 1927 Ball morì dopo alcuni mesi di malattia. La biografia di Hesse, su cui continuò a lavorare fino agli ultimi mesi di vita, uscì contemporaneamente a *Il lupo della steppa*, con il risultato che il successo di un libro influenzò quello dell'altro e spesso i due volumi vennero recensiti assieme. Hesse vide spegnersi dolorosamente e quasi in povertà una delle rare personalità della sua vita con le quali aveva sentito una vera affinità non soltanto artistica ma anche umana; il colpo fu molto duro per lo scrittore, già altamente disilluso dal non aver visto sorgere quella nuova umanità che si prospettava per il mondo post-bellico. L'amarezza di questi avvenimenti, e la ricerca di una nuova strada attraverso la quale affrontare la vita accompagnarono l'intera stesura del *Boccadoro*. Pochi giorni dopo la morte di Ball, la moglie Emmy scrisse a Hesse:

¹¹² Recensendo il libro di Ball per il numero della rivista «Werkland» dell'aprile 1924, Hesse ebbe da dire che «L'opera di Ball è pervasa dalla religiosità che anima l'innocente scritto di un agiografo, ma al tempo stesso da una spiritualità lucida, acuta, che spesso tende quasi all'ironia. Un'aria chiara e tersa spira intorno alle figure che egli descrive con misura, fedeltà, quasi in maniera impersonale - e aleggia un'atmosfera di purezza, come nelle opere dell'Alto Medioevo». Il brano ora è contenuto in appendice a H. BALL, *Cristianesimo bizantino*, Adelphi, Milano 2015, p. 316.

È stato molto caro a volerci con sé proprio quella sera, e a ristorarci così bene, e a leggerci di Narciso e Boccadoro e del castagno; e per questo libro che cresce, e per Lei caro signor Hesse – che per me sono la stessa cosa – ho desiderato tanta grazia del Cielo, che non potrà mancare, di questo sono sicura¹¹³.

Un intellettuale, nonché un amico, da lui tanto amato e stimato, morì senza aver incontrato in vita i riconoscimenti critici che gli sarebbero spettati. Ciò spinse Hesse a sublimare l'amarezza di quel momento raccontando la storia di un artista interessato soltanto al pubblico della propria coscienza. In quest'ottica, l'integrità artistica di Ball può essersi riversata nella chiusura di Narciso al mondo come anche nella ricerca personale che si cela dietro le creazioni di Boccadoro.

IV. Il viaggio di Narciso

Cosa rappresenta Narciso? Identificare la storia di Boccadoro con il passato e il presente di Hesse è semplice, tale è il risalto dato ai temi della fuga dal sistema educativo e della affermazione di sé stessi come artisti. Narciso è più complicato. Prima di tutto, per essere metà della coppia di personaggi che dà il titolo al romanzo, egli è assente dalla scena per buona parte del racconto. Una volta che Boccadoro lascia Mariabronn, lo sguardo dell'autore segue unicamente il suo punto di vista e Narciso non riappare fisicamente fino alla sezione conclusiva del romanzo, quando Boccadoro lo reincontra e da lui viene salvato. L'assenza di Narciso dal racconto precisa i termini del viaggio dell'amico: il desiderio di compiere un viaggio introspettivo nasce in Boccadoro grazie all'amicizia e alle parole di Narciso durante la loro gioventù. Boccadoro lascia l'amico e parte per crescere da sé: diventa un girovago, un amante, un assassino, un artista e un criminale, e tutte queste esperienze vanno a corroborare il suo carattere. Alla fine del suo viaggio, torna al monastero di Narciso e qui decide di dedicarsi all'arte e infine morire. Come si è già detto, Boccadoro parte ben conscio della sua indole e il viaggio gli serve a capire come darle sfogo, poiché sapere di essere nato per creare ed amare lo avrebbe portato alla pazzia se non avesse potuto darne prova. La stessa follia che colse Hesse da

¹¹³ R. FREEDMAN, cit., p. 451.

ragazzo. Quindi, se la personalità di Boccadoro rimane, a cambiare è il suo modo di agire. Fare esperienza del mondo ha permesso a uno come lui di morire felice, da artista e uomo realizzato.

Per Narciso la questione è differente. Tra il Narciso giovane insegnante e il Narciso abate non sembra esserci sostanziale crescita. Da giovane egli era tanto sicuro del suo destino quanto era sicuro del fatto che per Boccadoro la scelta migliore fosse andarsene e diventare ciò che preferiva; da anziano, è perfettamente immerso nel suo ruolo, ha realizzato ciò che si era ripromesso e nei confronti dell'amico ha la stessa benevolenza di un tempo. La sua figura di educatore religioso contrasta fortemente con il trattamento che Hesse ricevette dalle istituzioni che della fede facevano la loro bandiera. La lezione di Narciso è che si può vivere una vita dello spirito senza essere uomini di chiesa.

Ciò considerato, dal romanzo sembra trasparire l'idea che Narciso non abbia bisogno di individuazione. Egli è già sé stesso, è già un abate nel momento in cui intraprende il noviziato. Un Max Demian più "umano", si è detto, ma pur sempre una figura dai tratti quasi ultraterreni, che gli stessi monaci faticano a comprendere. Non per nulla, già all'inizio del romanzo Hesse scrive che sulla schiena di Narciso pesava «il destino dell'eletto»¹¹⁴. A proposito della natura degli asceti, Hugo Ball scrisse:

No, l'asceta non è un cadavere. I suoi sensi non sono «spenti». Chi medita anche nel sonno sulla legge del Signore, chi penetra in tal modo tutte le immagini e le forme non è morto. E più che vivo, è il più vivo di tutti. Né è vero che i suoi sensi siano vincolati, ammaestrati e come rimossi, sottomessi e assopiti. Sono anzi liberi, acuiti, purificati; vòlti, affrancati e concentrati, a un solo obiettivo: all'Uno nascosto, che non muore; che sopravvive a ogni oscurità e nutre gli esseri viventi. All'unico Necessario, al dolce Indomabile, a Dio¹¹⁵.

Questo passo riassume l'ideale di vita di cui Hesse fu testimone e dal quale trasse certamente ispirazione letteraria. Forse, se Hesse avesse conosciuto una figura in grado di mostrargli un cristianesimo non autoritario ma accogliente, anche lui sarebbe riuscito come Boccadoro a raggiungere l'armonia di apollineo e dionisiaco. Sta di fatto che lo scrittore fu invece destinato a divenire una

¹¹⁴ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, p. 9.

¹¹⁵ H. BALL, *Cristianesimo bizantino*, cit., p. 66.

creatura fondamentale diversa da Ball, e l'attenzione assegnata a Narciso fa capire a quale dei due spiriti lui si sentisse davvero affine.

Tenendo a mente questo dettaglio, è possibile leggere in maniera differente la fase conclusiva del romanzo, trovandovi all'interno una diversa lettura del personaggio di Narciso.

Al ritorno di Boccadoro nel monastero, Narciso gli permette di allestire lì un laboratorio e di abbellire il luogo con la sua arte. Non vengono avanzate pretese nei confronti del comportamento di Boccadoro, ma questi si dimostra più aperto alle abitudini del monastero di quanto si potesse vedere: presto l'abate lo vede abbracciare i rituali esercizi di preghiera e praticare i sacramenti. Narciso, che ora si fa chiamare abate Giovanni, può assistere al realizzarsi, in Boccadoro, della sua visione del mondo: l'uomo tormentato, dopo essersi confrontato con il mondo e le sue bassezze, ha maturato abbastanza saggezza da desiderare il ritorno a una spiritualità che non necessita del rispetto dei ranghi ecclesiastici, ma soltanto di preghiera e di fiducia nelle possibilità che soltanto il «mondo a parte» di Mariabronn può offrire.

«Un monastero non è il cielo, è pieno di imperfezione, ma per uomini come me una vita in monastero, vissuta con onestà è infinitamente più stimolante della vita nel mondo. Non voglio parlare di morale, ma già da un punto di vista pratico il pensiero puro, che ho il compito di esercitare ed insegnare, richiede una certa protezione dal mondo. Qui, nella nostra casa, mi è stato molto più facile realizzare me stesso di quanto non sia successo a te. Ammiro molto, che malgrado tutto, tu abbia trovato una strada e sia diventato un artista. Per te infatti è stato molto più difficile»¹¹⁶.

Questo è l'ideale di Narciso. La completezza dell'io, per quelli come lui, è raggiungibile negando l'individuazione tradizionale. Narciso arriva a dire testualmente che «una figura artistica è già presente come immagine nell'anima dell'artista. Ebbene, questa immagine, questo archetipo, è esattamente ciò che i filosofi antichi chiamavano "idea"». ¹¹⁷ Nel cuore degli esseri umani sono impresse dallo spirito creatore immagini ancestrali che lui conosce bene grazie all'erudizione e alla capacità di leggere il

¹¹⁶ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, cit., pp. 263-264.

¹¹⁷ Ivi, p. 255.

cuore altrui, ma di queste sembra non aver mai avuto bisogno. Hesse è molto attento a orchestrare il susseguirsi delle affermazioni e delle azioni di Narciso. Narciso si comporta da perfetto abate, comprende l'arte di Boccadoro e la paragona al pensiero filosofico, sprona l'amico a pregare e a confessarsi e gli spiega come fanno i religiosi a «pensare per rappresentazioni». Tutto questo porta a un climax che innalza Narciso a vero saggio e guida definitiva, non solo di Boccadoro ma del genere umano, fino a che, in un'occasione unica in tutto il romanzo, le convinzioni che ha mantenuto inamovibili sin dalla gioventù incontrano un ostacolo. E la causa è proprio Boccadoro.

Dopo alcuni anni e diverse opere realizzate per il monastero (tra le quali un podio rialzato raffigurante gli evangelisti con le fattezze dei precedenti abati e del maestro Niklaus), Boccadoro comincia a sentire nuovamente il desiderio di vagabondare. In quegli anni la sua vita non era stata monacale, cosa che Narciso aveva predetto, e tra un lavoro e l'altro si era concesso delle brevi uscite, non scevra da attenzioni delle figlie di qualche contadino. Questa ritualità comincia a non bastargli più e Boccadoro decide di lasciare nuovamente il convento, non prima però di aver terminato la sua opera finale: una Madonna in legno che si avvicini a quelle plasmate dalle mani di Niklaus. Si dedica anima e corpo a finire l'opera il più presto possibile, spinto da una visione femminile archetipica incarnata nel volto di Lydia, attorno al quale egli costruisce l'aspetto della sua madonna. Una volta completata l'opera, l'artista si congeda dall'abate, con la promessa di tornare un giorno.

È qui avviene il più potente sconvolgimento del romanzo: Narciso, colto di sorpresa dalla nostalgia che sente verso Boccadoro, arriva a mettere in dubbio, per la prima volta nella sua vita, le proprie scelte e il loro valore rispetto a quelle compiute da Boccadoro.

Non c'era dubbio che dal punto di vista dell'abbazia, della ragione e della morale la sua vita era più giusta, stabile, ordinata ed esemplare [...] una vita molto più pura e migliore di quella di un'artista, di un vagabondo e donnaiolo. Ma visti dall'alto, visti da Dio, l'ordine e la disciplina di una vita esemplare, la rinuncia al mondo e alla felicità dei sensi, la distanza dalla sporcizia e dal sangue, il vivere ritirato nella filosofia e nella devozione erano davvero meglio della vita di Boccadoro? [...] Sì, e forse non era solo più infantile e più umano condurre una vita come quella di Boccadoro, alla fine era certamente anche più coraggioso e importante abbandonarsi alla corrente crudele e al caos, commettere peccati e prenderne su di sé le conseguenze amare, invece di condurre una vita pulita, con le mani ben lavate, in disparte dal mondo, invece di crearsi un bel giardino del pensiero, pieno di armonia, e

aggirarsi senza peccato tra le sue aiuole ben protette. Era forse più difficile, coraggioso e nobile vagare con le scarpe rotte nei boschi e per le strade, sopportare il sole e la pioggia, la fame e il bisogno, giocare con le gioie dei sensi e pagarle con il dolore¹¹⁸.

Alla luce dei trascorsi di Hesse, questo “colpo di scena” è quasi obbligato. Narciso non può rappresentare Hugo Ball perché non ne ha mai posseduto non tanto il coraggio quanto il desiderio di abbassare lo sguardo e inoltrarsi nell’oscurità. Narciso non ha mai sperimentato le angherie di un Kromer o le allucinazioni del teatro magico. Certamente non ha mai provato la solitudine di un manicomio. Accettare nuovamente nel monastero un elemento umano forgiato dal mondo esterno è stato, da parte di Narciso, un eccesso di sicurezza a cui la sua filosofia non è in grado di porre rimedio. Di fronte alla partenza inaspettata dell’amico, «l’eletto» scopre di non aver mai preparato il proprio animo ad avere bisogno di qualcosa.

A tal proposito, Jung spiegò bene cosa muove davvero l’Io verso il cambiamento:

Nessuno sviluppa la sua personalità perché qualcuno gli ha detto che sarebbe utile o raccomandabile farlo. La natura non si è mai fatta impressionare dai buoni consigli. Solo la necessità causale muove la natura, e lo stesso vale per la natura umana. Senza necessità non muta nulla, men che la personalità dell’uomo, che è tremendamente conservatrice, per non dire inerte. Soltanto la più ferrea necessità può scuoterla. Allo stesso modo, anche lo sviluppo della personalità non obbedisce ad alcun desiderio, a nessun ordine, a nessuna considerazione, ma solo alla necessità; gli è indispensabile la spinta motivante di eventi esterni¹¹⁹.

Malinconico, Narciso trascorre il tempo dell’assenza di Boccadoro pensando a come tutto ciò che aveva saputo donare all’amico in saggezza e umanità, quello gliel’aveva restituito moltiplicato. Passata l’estate, l’artista fa ritorno gravemente malato e prossimo alla morte. Finita la stagione degli amori e della creatività, lui si sente però soddisfatto della vita ed è curioso di incontrare la morte. Boccadoro, l’artista vagabondo e donnaiolo, si sente tutt’uno con lo spirito creatore dell’umanità, con la Grande Madre a cui ha sempre voluto dare una forma e che ora sta formando lui, e Narciso può solamente constatare di essere stato superato nella ricerca del divino. Quella dell’allievo che si trova

¹¹⁸ Ivi, pp. 280-281.

¹¹⁹ C. G. JUNG, *Lo sviluppo della personalità*, cit., p. 168.

divenire un maestro senza che queste fossero le sue intenzioni è un'idea che Hesse aveva già esplorato. Si pensi a Sinclair e Knauer, o al finale di *Siddhartha*, quando Govinda vede nell'amico di una vita la nascita del nuovo Buddha e si prostra di fronte a lui. Narciso, che tanto ha fatto per spronare Boccadoro e portarlo sulla sua strada, si ritrova spiazzato dalla saggezza con cui l'amico sta abbattendo le barriere del suo cuore:

«Ma come morirai tu, Narciso, se non hai una madre? Senza madre non si può amare. Senza madre non si può morire».¹²⁰

Quest'ultimo quesito che l'uomo riesce a pronunciare poco prima di spirare inquadra il cuore del problema di Narciso: la preoccupazione finale di Boccadoro chiarisce quanto Narciso si sia allontanato dal resto dell'umanità, preso dalla propria missione spirituale al punto da non cercare mai dentro di sé qualcosa di cui tutti sentono il richiamo a un certo punto della loro vita. Ignorando la propria figura materna, è come se Narciso non abbia mai avuto accesso a quelle immagini della coscienza che lui stesso ha aiutato Boccadoro a ritrovare quando erano giovani. Ironicamente, il maestro si ritrova a essere terribilmente inesperto. Ciò che sente Narciso non è il dovere di fare qualcosa ma è un bisogno indotto da ciò che l'amico gli ha rivelato. Ora Narciso, l'eletto di Mariabronn, il cui spirito pareva essere nato privo della necessità di evolversi, alla fine del racconto si ritrova sconvolto a tal punto da influenze esterne da essere pronto a iniziare il proprio percorso di individuazione.

¹²⁰ H. HESSE, *Narciso e Boccadoro*, p. 293.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI HERMANN HESSE PRESE IN ESAME

Demian, traduzione e cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1988.

Narciso e Boccadoro, traduzione di Margherita Carbonaro, Mondadori, Milano 2022.

Il lupo della steppa, traduzione e cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1979.

Vagabondaggio, a cura di Mario Specchio, Roma, Newton Compton 1981.

Fiabe, traduzione di Francesco Saba Sardi, Mondadori, Milano 1982.

Siddharta, traduzione di Massimo Mila, Edizione CDE, Milano 1997.

Hermann Hesse – Thomas Mann. Carteggio, a cura di Anni Carlsson e Volker Michels, traduzione di Raffaella Roncarati, SE, Milano 2001.

Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang, 1916–1944, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.

La nevrosi si può vincere, a cura di Volker Michels, traduzione di Oreste Bramati, Mondadori, Milano 2016, ebook.

Dall'India. Annotazioni, diari, poesie, considerazioni e racconti, a cura di Volker Michels, Mondadori, Milano 2018.

Viaggio a Norimberga, traduzione di Margherita Belardetti, Adelphi, Milano 2019.

L'infanzia dell'incantatore, traduzione di Gianna Ruschena Accatino, Mondadori, Milano 2020.

Il gioco della vita – Lettere 1904-1962, a cura di Carlo Vittone, Mondadori, Milano 2022, ebook.

OPERE DI CARL GUSTAV JUNG PRESE IN ESAME

L'Io e l'inconscio, Boringhieri, Torino 1967.

Opere, vol. 5, *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino 1970.

Opere, vol. 6, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1977.

Opere, vol. 9.1, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino 1980.

Psicologia e poesia, Boringhieri, Torino 1979.

Psicologia e alchimia, Boringhieri, Torino 1981.

Opere, vol. 17, *Lo sviluppo della personalità*, Boringhieri, Torino 1991.

Jung parla, Adelphi, Milano 1995.

Esperienza e mistero – 100 lettere, a cura di Aniela Jaffé, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

Ricordi, sogni, riflessioni, raccolti ed editi da Aniela Jaffé, Rizzoli, Milano 2024.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

VOLUMI

BALL, HUGO, *Cristianesimo bizantino*, Adelphi, Milano 2015.

BALL, HUGO, *Hermann Hesse*, Castelvechi, Roma 2016.

DECKER, GUNNAR, *Hesse - The Wanderer and His Shadow*, Harvard University Press, Cambridge 2020.

FREEDMAN, RALPH, *Hermann Hesse – Pellegrino della crisi. Una biografia*, traduzione di M. T. Giannelli, Lindau, Torino 2009.

FREUD, SIGMUND, *Al di là del principio del piacere*, a cura di Alfredo Civita, traduzione di Aldo Durante, Mondadori, Milano 2003.

MARINO, MATTEO, *Hermann Hesse e il mito di Sé*, Moretti & Vitali, Bergamo 2017.

ARTICOLI E SAGGI

BYGOTT, CATHERINE, *Mysterium Coniunctionis: Fabric of Life*, in *Alchemy and Psychotherapy – Post-Jungian Perspectives*, a cura di D. MATHERS, Routledge, Londra 2014.

JAN, FAIZULLAH, ASHRAF, SYED IRFAN & KHAN, AZMAT, *Deconstructing Hermann Hesse's Narcissus and Goldmund with a cross-cultural lens*. Liberal Arts and Social Sciences International Journal (LASSIJ), 6(1), 2022, pp.70-88. <https://doi.org/10.47264/idea.lassij/6.1.6>

SEIDLIN, OSKAR, *The Exorcism of the Demon in Hesse*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», vol. 4, 1950, n. 2.