

SCRIVERE LA PAURA.
L'OPERA DI ELIAS CANETTI TRA GROTTESCO E TENSIONE ETICA

Serena GRAZZINI (*Pisa*)

1. *Scrittura e morte.*

Nel suo studio dedicato al complesso rapporto tra bibliofilia e bibliomania nella moderna letteratura europea, e pubblicato nel 2006 presso l'editore Bruno Mondadori, Alberto Castoldi dedica un intero capitolo a *Lo scrittore assassino* e lo introduce con le seguenti parole:

Vi è una pulsionalità della scrittura che agisce sul lettore, provocando le reazioni più diverse, fino alla follia o alla morte, ma [...] v'è anche una pulsionalità dello scrittore che si riversa sui suoi personaggi facendone delle vere e proprie vittime. Avendo la possibilità di gestire i destini dei protagonisti di volta in volta li salva o li condanna a morte non senza infliggere loro le sofferenze, le torture o le malattie più diverse, scoprendo in sé un'identità da serial killer¹.

Può sembrare strano cominciare un discorso su Elias Canetti partendo da questa citazione. Eppure proprio per Canetti, che ha fatto della resistenza alla morte il suo baluardo non solo esistenziale ma anche poetico e, già a partire dallo studio antropologico *Masse und Macht* (1960), ha elevato la sopravvivenza a fine ultimo dello scrivere², la scrittura è legata in modo indissolubile all'idea della morte, della violenza, perfino dell'omicidio³.

Da un appunto mai pubblicato ma conservato nel lascito donato da Canetti alla Biblioteca Centrale di Zurigo e quindi *volutamente* consegnato ai posteri, emerge la consapevolezza chiara dell'autore che rappresentare qualcuno significa nella maggior parte dei casi anche ucciderlo: «Die wenigsten Menschen kann man zeichnen, ohne sie umzubringen»⁴. Canetti usa, non a caso e in senso metaforico, il termine *zeichnen*: il disegno, più ancora della scrittura, vive di linee di contorno che segnano un confine, una delimitazione. Tradurre la vita in un segno, trasporla su carta, quindi disegnare, rappresentare, scrivere di qualcuno o creare qualcuno tramite la scrittura, significa in quest'ottica fare una scelta, attuare una riduzione, bloccare (anche se forse solo mo-

¹ Castoldi, Alberto (2006), p. 11.

² La sezione «Der Überlebende» dello studio *Masse und Macht* termina con il capitolo «Von der Unsterblichkeit», completamente dedicato alla scrittura di Stendhal. Cfr. Canetti (³²2011), 328-9.

³ Particolarmente significativo in questo senso è il capitolo «Der Mordanschlag» del primo volume autobiografico. In esso Canetti racconta di quando, bambino e in età ancora prescolare, tenta di uccidere la cugina per impossessarsi dei suoi quaderni, quindi della scrittura. Cfr. Canetti (³⁴2011), 41.

⁴ Sven Hanschek riporta questo appunto di Canetti, datato giugno 1932, trascritto sul *Block 13* e contenuto nella scatola 3 del lascito. Cfr. Hanschek, p. 243.

mentaneamente) quel flusso della vita e della metamorfosi di cui Canetti parlerà e scriverà incessantemente negli '70 e '80⁵.

L'appunto citato è del giugno 1932 e la data fa chiaramente riflettere. Riprendendo l'immagine proposta da Castoldi, si può affermare che in quegli anni il Canetti scrittore agisce come un vero e proprio serial killer che destina ora alla follia personale e collettiva, ora alla morte i personaggi delle sue opere: nel romanzo *Die Blendung* (1931) muore, in modo grottesco e non senza aver prima sofferto tutte le pene della pazzia, il sinologo Peter Kien e muore anche colui che nella critica è stato definito il suo *Sancho*, il nano megalomane Siegfried Fischerle⁶; nel terremoto di *Hochzeit* (1931/32), emblema di una situazione apocalittica in cui il giudizio dell'autore si sostituisce a quello divino, trovano la morte tutti i personaggi, rimanendo vittime della loro stessa brama di possesso materiale e sessuale, che, nell'interpretazione che Canetti ne propone in questo dramma, altro non è se non lo sfrenato desiderio di esercitare un potere assoluto sulle cose e sugli altri, riducendoli a meri oggetti da prendere o lasciare a seconda dei propri scopi o molto banalmente delle proprie voglie⁷; sopravviveranno invece i personaggi di *Komödie der Eitelkeit* (1933/4) ma solo come ombra di se stessi⁸ dopo che, con un atto volontario, entusiastico ma fondamentalmente cieco, hanno dato fuoco alle proprie immagini (fotografie e ritratti) e hanno distrutto gli specchi: con ciò hanno annientato ogni possibilità di conoscenza del proprio Io e hanno condannato se stessi a vivere sotto il segno del grottesco, nella paura dell'altro, nella ricerca disperata di inappaganti simulacri del Sé, nella trasformazione dell'altro in un mero riflesso di se stessi.

Certo, si tratta di una morte simbolica, l'unica di cui il *medium* della scrittura letteraria possa farsi veramente portatore, ma non per questo meno violenta nella sua portata della morte fisica e reale, tanto più quando, come avviene in *Die Blendung*, ciò che tramite la parola viene distrutto, è un mondo fatto di parole: in questo romanzo la scrittura, depositaria di memoria culturale, ha portato a un accumulo di sapere, ma non ha creato conoscenza; la saggezza millenaria, che nella straordinaria biblioteca del sinologo Kien trova la sua conservazione e il suo simbolo⁹, è rimasta lettera morta e nella sua chiusura alla vita, intesa nella molteplicità delle sue forme, non ha prodotto

⁵ Già Dagmar Barnouw invitava a riflettere su come sopravvivono le persone nella scrittura autobiografica di Canetti e si chiedeva ad esempio se davvero alla madre o al fratello sarebbe piaciuto sopravvivere nel modo scelto dall'autore. La domanda di Barnouw ha la sua ragione di essere, tuttavia il discorso che intendo sviluppare in queste pagine va in altra direzione e si rivolge soprattutto alle opere prettamente letterarie. Cfr. Barnouw (1996), in particolare il capitolo «Autofiktion: Identität und Verwandlung», 39-82.

⁶ Sul rapporto letterario che lega la figura di Peter Kien a quella di Don Quichotte, cfr. Meyer (1997).

⁷ Il cinismo che sta alla base di tale manipolazione non è rappresentato in quest'opera come una caratteristica esclusiva del singolo individuo ma di tutta la società. Canetti propone una lettura morale, se non addirittura moralistica, della struttura sociale che è delineata quale somma delle perversioni dei singoli. Si pensi ad esempio agli accordi tra il medico Bock, il farmacista Gall e il costruttore di bare Rosig. Cfr. Canetti, Elias: *Hochzeit*. In: E. C., *Dramen* (192012), 7-70, qui 43.

⁸ In realtà nelle prime stesure il fuoco in alcuni casi uccide: Therese Kreiss si getta nel fuoco e la bambinaia Marie non protegge la carrozzina, ma getta il bambino nelle fiamme. Cfr. Hanuschek (2005), 304.

⁹ «Er selbst besaß die bedeutendste Privatbibliothek dieser großen Stadt». Canetti (1998), 9.

altro se non accecamento e solipsismo. Kien e la sua biblioteca formano una cosa sola¹⁰ ed egli non può morire senza che anche la sua biblioteca muoia con lui:

Früher wurde die Habe mit dem Toten verbrannt, ein Testament war nirgends, und übrig, übrig blieben die Knochen. Buchstaben klappern im Buch. Sind gefangen und können nicht heraus. Blutig haben sie ihn geschlagen. Er droht ihnen mit dem Feuertod. So rächt er sich an allen Feinden! Die Frau hat er umgebracht, das Schwein liegt verkohlt, Georg bekommt keine Bücher. Und die Polizei bekommt ihn nicht. Ohnmächtig pochen die Buchstaben.¹¹

Peter Kien, che brucia sulla scala insieme ai volumi della sua biblioteca e ride come non aveva mai riso fino a quel momento¹², assurge così a simbolo spaventoso e doloroso di una scrittura che è strumento esecutivo della sua stessa fine, che non è solo fisica ma anche, e primariamente, morale: il pazzo che ride e dà fuoco a sé e ai suoi libri è il segno grottesco del fallimento di una scrittura che, concepita come sostituta dell'esperienza e del rapporto con gli altri, ha offerto una chiave interpretativa della vita ora ridicola a causa della sua evidente inadeguatezza¹³, ora funesta a causa della violenza derivante dalla sua estrema cecità e conseguente chiusura¹⁴. Ancor prima del rogo dei libri, indetto in Germania dal *Nationalsozialistischer Deutscher Studentebund* (Lega studentesca nazionalsocialista) e avvenuto il 10 maggio 1933, Elias Canetti consegna alle pagine del suo romanzo l'immagine di un fuoco nel quale confluiscono visioni folli, violenza e cultura.

Il fuoco ritorna anche nel dramma *Komödie der Eitelkeit*; in esso Canetti propone, tra l'altro, una rielaborazione letteraria del rogo dei libri nazista e, in particolare, dell'entusiasmo col quale parti della popolazione tedesca (in particolare studenti ma anche librai e bibliotecari) aderirono volontariamente all'ordine di dare alle fiamme i testi letterari di quegli autori che erano stati dichiarati nemici del popolo tedesco e del presunto spirito tedesco¹⁵. La commedia propone una trasformazione simbolica della

¹⁰ Il legame tra Kien e la sua biblioteca non è di natura esclusivamente simbolica ma anche fisica. Tutte le mattine, prima della sua passeggiata usuale, il protagonista del romanzo compie un vero e proprio rituale che consiste nella scelta di alcuni volumi da portarsi appresso; non potendo vivere separato dai libri, nella sua valigetta ne porta qualcuno con sé per non cedere alla tentazione di acquistarne sempre nuovi. Cfr. *ibidem*, 9.

¹¹ *Ibidem*, 509.

¹² *Ibidem*, 510.

¹³ Si confronti ad esempio il capitolo *Mobilmachung*, nel quale Kien, in piedi sulla scala, si atteggia a generale e chiama a raccolta tutti i volumi della sua biblioteca per dichiarare guerra a Therese. Cfr. Canetti (1998), 88-101.

¹⁴ Particolarmente indicativo in questo senso è il godimento di Kien a vedere Therese maltrattare il piccolo Metzger che chiede di entrare nella biblioteca del sinologo dopo che questi lo ha invitato a fargli visita. Quando il piccolo Metzger incontra Kien per le scale e si lamenta per questo maltrattamento, Kien reagisce con rabbia e violenza: «Der Bengel verhöhnte ihn. Außer sich vor Zorn, trat er ihn einigemal mit Füßen, riß ihn keuchend am Schopf in die Höhe, haute ihm zwei, drei knochige Ohrfeigen herunter und warf ihn dann weg.» *Ibidem*, p. 56. La violenza è uno dei temi centrali del romanzo e non è un caso che Canetti abbia scelto per le sue letture pubbliche il capitolo «Der gute Hausvater», completamente incentrato sul portiere Benedikt Pfaff, ipostasi della violenza gratuita, esercitata per il puro piacere della violenza e simbolo dell'autocompiacimento nella sottomissione dell'altro. Cfr. Canetti (1998), 180.

¹⁵ Cfr. Canetti / Durzak (1975), p. 500.

realtà storica, nella quale il libro è sostituito dal ritratto, dalla foto e da uno dei simboli più antichi della conoscenza di sé, lo specchio. Canetti non si limita tuttavia a rappresentare una società che mette deliberatamente in atto un ordine che arriverà a distruggerla, ma, suddividendo gli eventi in tre decenni, dà forma estetica a un futuro distopico segnato dalla disgregazione totale della società e dell'individuo.

2. Evidenza estetica e giudizio morale.

La rappresentazione della catastrofe di una società che ha rinunciato alla possibilità di una comprensione tra i suoi membri e ha misconosciuto il valore della cultura e della letteratura, trasformandole in surrogati vuoti se non addirittura pericolosi dell'esistenza, è ottenuta nelle opere degli anni '30 tramite una scrittura scarnificata in cui la lingua ha subito una riduzione ai suoi minimi termini: i personaggi sono per lo più imprigionati in poche frasi stereotipate, manifestazioni linguistiche di una concezione del mondo caratterizzata da fissità e incapacità comunicativa¹⁶, che essi ripetono con caparbia e assoluta indifferenza verso le diverse circostanze e i diversi interlocutori, dando così adito a una serie di situazioni talvolta semplicemente comiche, il più delle volte invece grottesche. Il riduzionismo linguistico non è tuttavia peculiarità esclusiva dei personaggi; al contrario, esso caratterizza anche la narrazione del romanzo che si muove costantemente (e volutamente) al limite della propria capacità epica¹⁷. La lingua della scrittura del primo Canetti è forse la spia più significativa dell'operazione intellettuale che l'autore compie in queste opere: tramite un impianto narrativo e drammaturgico che tende a celare la regia che lo costruisce, egli mira a dare evidenza oggettiva al suo giudizio etico su un mondo che ritiene fondamentalmente sbagliato e che per questo destina all'autodistruzione. Questa oggettività è raggiunta grazie allo stile grottesco che fa sì che le brutture, le storture morali, come anche le deformazioni fisiche¹⁸ siano presentate come qualità dell'oggetto rappresentato e non come prodotto dello sguardo che a esso è rivolto.

Tale operazione risulta particolarmente riuscita in *Die Blendung* e in *Komödie der Eitelkeit*: in questi testi Canetti fa sì che morte e distruzione siano delineate come la necessaria conseguenza del grottesco modo di essere dei personaggi; in *Hochzeit* appare invece chiaro che esse non rientrano di per sé nella natura delle cose, ma sono il fine ultimo della scrittura: non vi è infatti alcuna necessità estetica perché il gioco immaginario del terremoto proposto dall'idealista Föhn si trasformi nel terremoto reale che causerà la distruzione del palazzo della vecchia Gilz e la grottesca morte dei suoi inquilini. Eppure proprio questa incoerenza estetica (che rimane tale anche in considerazione della più tarda teorizzazione dell'autore dei concetti di *Maskensprung* e *Grundeinfall*, e della rinuncia alla *Handlung* della tradizione drammatica¹⁹) è indicativa di come nel primo Canetti, l'unico prettamente letterario, scrivere non equivalga tanto, o non solo, a rappresentare un mondo – bello o brutto che sia –, quanto piuttosto a dare

¹⁶ Si tratta, com'è noto, del concetto di *maschera acustica*, fondamentale per capire tutta la poetica di Canetti. Cfr. *ibidem*.

¹⁷ Sull'argomento, cfr. Zagari (1973).

¹⁸ Basti pensare alla seconda parte del romanzo e alla compagine di personaggi gobbi, ciechi e storpi che attorniano Kien.

¹⁹ Canetti / Durzak (1975).

forma estetica al giudizio etico che l'autore riserva a questo stesso mondo e a chi lo popola. Sui personaggi si abbatte quindi la furia del loro creatore che sembra non vedere altra via di uscita da una realtà grottesca che, come si evince dall'autobiografia²⁰, considera terribile e spaventosa, se non quella di portarla alle sue estreme conseguenze e decretarne in questo modo la fine. Il processo della scrittura è quindi segnato fin dall'inizio dalla rappresentazione che l'autore si è fatto del suo esito finale, che in questi anni si configura come un esito spaventoso che si traduce in follia e morte.

3. *Genesi della scrittura e crisi dell'Io.*

Nell'autobiografia, che Manfred Durzak, in controtendenza rispetto ad altri studiosi, definisce giustamente un progetto complementare a *Die Blendung*²¹, Canetti ricostruisce la genesi delle opere degli anni '30, in particolare quella del romanzo²². L'autore sceglie di fornire al lettore la descrizione del luogo fisico in cui l'atto dello scrivere si è consumato; scrive quindi della stanza che si affacciava sulla "città dei pazzi" dello Steinhof e sulle cui pareti le immagini michelangesche della Cappella Sistina erano state sostituite dall'autore con le riproduzioni delle tavole dipinte da Matthias Grünewald (XV-XVI secolo) per il monastero di Isenheim (Alsazia): visionarie, grottesche, inquietanti. Insiste quindi sulla devastazione psichica e morale che l'esperienza dell'incontro con la modernità berlinese gli aveva causato e di come, al momento della stesura del suo primo e unico romanzo, egli portasse in sé forze simultanee e inconciliabili che lo atterrivano²³. Per descrivere lo stato d'animo che sta alla base di quelle opere, il Canetti autobiografo ricorre all'emozione fondamentale della paura, intesa nella vasta gamma delle sue accezioni (*Grauen, Schrecken, Entsetzen, Angst, Furcht*)²⁴.

²⁰ Cfr. sotto, paragrafo VII.

²¹ Riporto una citazione un po' lunga ma utile anche ai fini del presente saggio: «Meine These ist, das [sic] es sich in diesem dreibändigen Erzählwerk um den Komplementärentwurf zur 'Blendung' handelt, daß Canetti das, was er mit radikaler Konsequenz als Auflösungsprozeß in der 'Blendung' entwirft, die wahnhafte Isolation eines hypertrophen Ichs, das seine phantasmagorisch werdende Innerlichkeit an die Stelle der Wirklichkeit setzt, hier im mühsamen utopischen Gegenentwurf gestaltet: den komplizierten Entwicklungs- und Häutungsprozeß eines Ichs, das sich an den Widerständen der Wirklichkeit härtet und sich in schmerzhaften Individuationsschüben allmählich seiner selbst inne wird und sich konkretisiert. Und in beiden Fällen ist das herausragende Medium der Ich-Zerstörung bzw. des Ich-Aufbaus die Sprache, die Bücher». Durzak (1997), 36.

²² Alla genesi del romanzo Canetti aveva già dedicato il saggio del *Das erste Buch: Die Blendung* (1973). L'autobiografia riprende in parte letteralmente alcuni passaggi tratti dal saggio. Cfr. Canetti (1¹2005), 235-46.

²³ Cfr. Canetti (2³2005), 281.

²⁴ In realtà la paura è il sentimento fondamentale di tutta l'autobiografia, in particolare del primo e del secondo volume. Non è un caso che proprio il primo volume inizi con un'immagine di paura: Canetti bambino, in braccio alla sua bambinaia, si sente minacciato dallo scherzo di un uomo che, giorno dopo giorno, gli chiede di mostrargli la lingua, le avvicina la lama del suo serramanico, afferma di volerla tagliare, ma poi ritira il coltello e rimanda il taglio al giorno dopo. Il narratore descrive la sua sensazione di bambino con le seguenti parole: «Ich weiß, daß

L'immagine che ne emerge è quella del poeta in preda ai suoi demoni interiori dai quali origina infine la creazione artistica; poco importa se questa immagine non è nuova né particolarmente originale, non è questo che interessa Canetti. Tramite essa e avvalendosi della tendenza apologetica insita nel genere autobiografico, egli sembra piuttosto voler ricondurre a una ragione ultima e profonda, anche se fondamentalmente inafferrabile, quella produzione letteraria che a mezzo secolo di distanza dalla sua creazione ancora lo spaventa proprio per la forza distruttiva di cui in essa ha dato prova.

Per rendere conto della portata feroce di tale scrittura, Canetti non sembra vedere altro modo se non quello di leggere se stesso, le sue paure e le sue angosce come cifre del suo tempo, ossia un tempo in cui, secondo l'immagine e l'interpretazione che ne offre l'autore, gli individui, per paura del contatto con gli altri²⁵, si rifugiano in un cieco solipsismo che li porta inesorabilmente alla rovina: incapaci di trovare una lingua comune e un modo di capirsi, essi riconducono tutto al proprio Io che tuttavia è funesto poiché non si è formato in una costante relazione con il mondo. Come giustamente notava Luciano Zagari, ciò che Canetti mette in scena nel romanzo (ma anche nei drammi), e che ribadisce poi nella ricostruzione autobiografica di quel periodo, non è tanto la frantumazione dell'Io ma la frantumazione che viene dall'Io²⁶. Anche l'Io autobiografico è presentato come profondamente in crisi: segnato dal lutto per la morte prematura del padre, cresciuto in un rapporto di amore-odio con la madre, terrorizzato dalla forza di questa donna e al contempo colpito nel profondo dalle sue fragilità, il narratore ha affidato la propria formazione soprattutto alla lettura di testi letterari. Quando, finiti gli studi, si reca a Berlino, egli si confronta in modo diretto con una realtà ben diversa rispetto a quella recepita nelle solitarie ore di lettura. Ciò che entra in crisi non è solo la sua autoconsapevolezza di (futuro) scrittore ma, e soprattutto, l'immagine stessa che egli si è fatto della letteratura e della cultura in generale: nella Berlino degli anni '20 egli viene a contatto con una scena letteraria e culturale che non solo non ha niente di aulico, ma che rifiuta dichiaratamente proprio la concezione aulica della scrittura letteraria, tipica della tradizione²⁷.

Canetti parla della partenza da Berlino come di una vera e propria fuga²⁸, dalla quale prende poi avvio il processo di una scrittura sincopata e angosciata che a stento riesce a trovare un proprio centro²⁹: scrivere è presentato dal Canetti autobiografo

er sie mir abschneiden wird, und fürchte mich jedesmal mehr. Der Tag beginnt damit, und es geschieht viele Male». Questo ricordo «in Rot getaucht» assume evidentemente una funzione simbolica: con esso non comincia appunto solo il giorno ma anche la narrazione autobiografica. Canetti (³⁴2011), 9.

²⁵ La paura del contatto con l'ignoto è posta anche all'origine della massa nello studio *Masse und Macht*. Cfr. Canetti (³²2011), 13.

²⁶ Cfr. Zagari (1973), 318. Hanuschek riporta il seguente appunto conservato nel lascito: «Ich, auseinandergespalten in fünf, sechs Figuren. Sie muss in eine groteske Gemeinschaft dieser fünf, sechs münden, um zu beweisen, wie lächerlich die weitverbreitete Fiktion von der Einheit der Persönlichkeit ist». Hanuschek (2005), 299.

²⁷ Particolarmente significativa in questo senso è l'avversione che Canetti prova per la persona di Bertolt Brecht che, come si evince da alcune pagine di *Fackel im Ohr*, deve essersi divertito non poco a provocarlo. Cfr. (²³2005), 255-60.

²⁸ Si confronti il capitolo «Flucht» del volume *Fackel im Ohr*. Ibidem, 286-92.

²⁹ Dell'abbozzo degli otto libri della commedia umana dei folli, di cui Canetti parla nell'autobiografia e nel saggio dedicato a *Die Blendung*, non vi è traccia nel lascito. Al lettore e all'interprete non rimane quindi altro che affidarsi alle parole dell'autore per farsi un'immagine di come egli abbia cercato di elaborare a livello letterario la diversità e molteplicità di stimoli

come un atto spaventoso che dallo spavento ha anche avuto origine. Il risultato di questo processo, il romanzo e i due primi drammi, è una scrittura che vuole essere atto di conoscenza e disamina e, allo stesso tempo, di denuncia e che, proprio per questo, non teme di essere spaventosa, anzi intende esserlo. È con questa scrittura che sembra cominciare per Canetti quel processo di progressivo abbandono degli idoli della tradizione, di cui parla nel saggio *Karl Kraus, Schule des Widerstands* (1965): l'abbandono è accompagnato da un senso di smarrimento e paura che, afferma l'autore, è necessario affrontare per intraprendere una nuova via, tutta propria; reagendo alla paura il soggetto può riappropriarsi di se stesso e il soggetto scrittore può trovare la sua particolare vena espressiva. Detto con le parole di Canetti:

Denn keiner, der beginnt, kann wissen, was er in sich finden wird. Wie sollte er es auch nur ahnen, da es noch nicht besteht. Mit geliehenen Werkzeugen dringt er in den Erdgrund ein, der selber geliehen und fremd, nämlich von anderen ist. Wenn er zum erstenmal plötzlich vor etwas steht, das er nicht erkennt, das ihm von nirgendher kam, erschrickt er und taumelt: denn das ist das Eigene. / Es kann wenig sein, eine Erdnuß, eine Wurzel, ein winziger Stein, ein Giftbiß, ein neuer Geruch, ein unerklärlicher Laut, oder gleich eine düstere, weitreichende Ader: wenn er den Mut und die Besonnenheit hat, aus dem ersten schreckhaften Taumel zu erwachen, es zu erkennen und zu nennen, beginnt sein eigentliches, eigenes Leben³⁰.

Negli scritti autobiografici Canetti presenta le opere degli anni '30 come il risultato di una scrittura che sta sotto il segno di questa ricerca e di questa paura e l'autobiografia assume chiaramente la funzione di ricostruirne il percorso.

4. La scrittura tra paura e resistenza.

Nell'autobiografia Canetti non si limita tuttavia a ricostruire la genesi delle sue opere scrivendo le emozioni e i pensieri che la guidarono, ma ne dà un'interpretazione che non sembra partire tanto da quelle opere quanto piuttosto dalla preoccupazione etica che non gli permette di tollerare l'idea di "fermarsi" al caos estremo e distruttivo, alla tirannia degli istinti, alla dichiarazione d'impotenza della letteratura (e della sua ricchissima tradizione millenaria) di fronte a una violenza grezza e materialistica, così come di fatto avviene nelle opere prese qui in considerazione. A più di 40 anni dalla loro stesura (ma a pochi anni dal loro successo di pubblico) Canetti sembra infatti ossessionato dall'idea che esse non solo non abbiano contribuito a combattere un senso di angoscia e di morte dilagante nel tempo a lui contemporaneo, quanto piuttosto ne siano state esse stesse espressione e veicolo³¹. L'autobiografia assume così la

creativi di quel periodo e l'angosciante frammentazione interiore di cui scrive nei testi autobiografici.

³⁰ Canetti (1965), 53.

³¹ Tra i critici c'è chi ha interpretato questo spavento come la reazione di un autore che, non da ultimo con lo scoppio della II guerra mondiale e le atrocità del Nazismo, si rende conto di essere stato profeta di un mondo a venire. [Cfr. ad esempio Rohrwasser (2008)]. Se, come informa Sven Hantschek, in un appunto del 1936 Canetti già si chiedeva in riferimento a *Hochzeit*, «ob der Totentanz auch 'ein Totentanz gegen den Tod' sei oder nicht vielmehr, wie die Blendung, den Tod befürwortet habe», è altrettanto vero che anche a distanza di quasi mezzo

contraddittoria – e quindi difficile – funzione di rendere conto da un lato del senso di angoscia e del clima di morte negli anni tra le due guerre mondiali, dall'altro di emancipare l'opera da questa angoscia e dall'attrazione verso la catastrofe distruttiva. L'interpretazione che Canetti offre della sua opera tenta quindi di riportare anche le opere degli anni '30 a quella poetica di resistenza alla morte che, ad alcuni decenni di distanza, l'autore esprimerà in modo quasi ossessivo nella produzione saggistica e autobiografica³². Com'è noto, molti interpreti hanno seguito la scia interpretativa del Canetti autobiografo e hanno letto queste opere come la dimostrazione ex-negativo dell'importanza di combattere morte e distruzione³³.

A dire il vero, questa linea interpretativa non avrebbe neppure avuto bisogno delle più tarde dichiarazioni poetiche di Canetti; essa era già stata inaugurata da Hermann Broch che, come Canetti riferisce in *Das Augenspiel*, nutriva non poche riserve nei confronti di *Die Blendung*³⁴. Queste riserve possono riassumersi nella domanda che Broch, riferendosi a questo romanzo, rivolge al suo autore: «Was wollen Sie damit sagen? /.../ Sie machen einem schon angst. Wollen Sie einem angst machen?»³⁵. Se le risposte che riceve dal giovane Canetti, impegnato a dimostrare come non sia lui (o la sua opera) ma la realtà a creare paura, non sembrano sufficienti a rimuovere le sue riserve, in un discorso pubblico del 23 gennaio 1933³⁶ Broch propone un'interpretazione del romanzo che più che rifarsi all'opera, ha tutta l'aria di essere piuttosto un consiglio al suo autore: nel suo discorso egli sottolinea come la dimensione etica dell'opera consista nel ricondurre il narrato alla paura che viene così delineata come la vera matrice dello scrivere³⁷; parla quindi di «positiv gewendete Angst», di una paura (e

secolo egli fa fatica a trovare esplicitata in quelle opere quella resistenza alla morte a cui ha lavorato per tutto il resto della sua vita di scrittore. Ciò nonostante egli tenta di dare un senso a posteriori a quelle opere, un senso diverso da quello che esse sembrerebbero avere senza la chiave interpretativa del loro autore. Hanuschek (2005), 299.

³² L'insistenza di Canetti sul tema della morte è spesso di difficile comprensione a causa della sua genericità che fa sì che anche la frequente affermazione della resistenza alla morte sembri talvolta una frase fatta e vuota, come si trattasse quasi di una formula esorcizzante. Peter Friedrich offre un'interpretazione interessante di questa ossessione quando, dopo aver preso in analisi il "discorso" sulla morte nel pensiero storiografico e filosofico di stampo poststrutturalista del secondo Novecento e avergli contrapposto il pensiero di Canetti, scrive: «Dem Massenmord in der Geschichte einen Sinn geben und das schlecht verschlossene Grab der Opfer verschließen, diese grabinschriftliche Herkunft der modernen Geschichtsschreibung hat Canetti – abgesehen von der älteren Machtgeschichtsschreibung, die unverhohlen mit der Zahl der Toten protzt – von Anfang an beunruhigt. Canettis Rede, daß jeder Tod ein Mord sei, sein Beharren auf Hobbes'schen Bild des Sterbens als einer konkreten Politik der Macht, all dies sind Formen des Haderns, des Seufzens, Klagens und Anklagens, Behauptungen einer kaum zustimmungsfähigen Bedeutungslosigkeit des Todes, als Ausdruck der strikten Weigerung, dem Massentod in der Geschichte zu einer enträtselnden Schrift zu verhelfen». Friedrich (2008), p. 245.

³³ Gerald Stieg definisce scioccante il romanzo che pure interpreta come il modo scelto da Canetti di affrontare la paura legata al crescente «Unbehagen der Kultur»: il romanzo è secondo lo studioso «eine wahre Energiequelle des Widerstands». Stieg (2006), 22.

³⁴ Sulle reazioni di Hermann Broch, si confronti in particolare il capitolo «Auge und Atem» di *Das Augenspiel*. Canetti (1962/2008), 23-33. Cfr. anche Hanuschek (2005), 203-5.

³⁵ Canetti (1962/2008), 38.

³⁶ Si tratta del discorso introduttivo di Broch alla lettura pubblica da *Die Blendung*, avvenuta il 23 gennaio 1933 presso la Volkshochschule Leopoldstadt di Vienna. Broch (1975), [1933], 121.

³⁷ «[...] das Ethos der Canettischen Kunst ist die Rückführung des Geschehenen auf die Angst». Ibidem, 120.

più corretto sarebbe forse parlare di “angoscia”) volta in positivo, e interpreta il romanzo come l’espressione della volontà dell’autore di ridurre l’individuo a un niente affinché si verifichi un’inversione di marcia, possibile solo dopo questo processo di annientamento; specifica infine che questa inversione consiste nel ritorno dell’uomo alla sua dimensione collettivista³⁸. La vaghezza del discorso di Broch può essere presumibilmente letta come sintomatica della sua difficoltà (e forse del suo imbarazzo) di fronte al romanzo di Canetti: il riferimento alla dimensione collettiva si può comprendere solo con la conoscenza di Broch del proposito di Canetti di studiare la massa, il rapporto che l’individuo intrattiene con essa, i legami tra la massa e il potere. A questo progetto Broch fa riferimento parlando dell’inversione di marcia che può (e, secondo la sua idea, deve) avvenire dopo la devastazione rappresentata in *Die Blendung*. Non la paura di per sé, ma il suo attraversamento, quindi il suo superamento sembra essere il vero garante dell’eticità della letteratura che rappresenta anche la preoccupazione fondamentale del tardo Canetti.

5. Scrittura ed etica

La chiave interpretativa proposta da Broch e anche da molti altri interpreti successivi bene si sposa con la concezione etica che Canetti ribadisce con forza nel discorso *Der Beruf des Dichters*, tenuto a Monaco nel gennaio del 1976 in occasione del conferimento del titolo di dottore honoris causa da parte dell’Università monacense³⁹. In questo discorso Canetti si scaglia contro chi ha dichiarato morta la letteratura e ha preferito alla parola *Dichter* l’espressione *jemand, der schreibt*⁴⁰. Il riferimento diretto è a Thomas Bernhard che ovviamente non mancò di reagire alla provocazione di Canetti⁴¹; la portata del discorso va comunque ben al di là di un bisticcio tra scrittori: proprio Canetti che nelle opere degli anni ‘30 aveva combattuto contro l’assolutismo dell’Io, mostrandone le devastanti conseguenze, e aveva tradotto questa battaglia in specifiche strategie narrative e drammaturgiche, si scaglia invece negli anni ‘70 contro la negazione modernista dell’autore, inteso come autorità testuale, e insiste sulla centralità del poeta che per lui sembra corrispondere in pieno a quel «soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato» che Roland Barthes intendeva invece negare

³⁸ «Doch so angstvoll der Irrsinn an sich ist, es wäre mit dessen Schilderung noch keine ethische Tat getan, und nichts würde die Bezeichnung ‘positiv gewendete Angst’ rechtfertigen. Was aber Canetti will, ist mehr: indem er seine Gestalten, und damit den Leser, in die Angst des Irrsinns jagt, will er jene tiefste Zerknirschung erreichen, die bloß mit Ekkeharts ‘Abgeschiedenheit’ zu vergleichen ist. Er will den Menschen und seine Individuumhaftigkeit, die nicht nur das Irrsinnige sondern auch das Sündige ist – immer ist es die alte Idee von der Besessenheit, die wieder aufschneidet – er will das Individuum zu jenem letzten Nichts reduzieren, von dem aus erst wieder die Umkehr möglich wird. Und diese Umkehr ist die Rückkehr ins Überindividuelle, ist die Gnade des Meers, in das der Tropfen zurückfällt. Die Aufgabe, die sich Canetti gestellt hat, ist groß, schwer und schön». Ibidem, 121.

³⁹ Cfr. Canetti (1997), S. 172-83.

⁴⁰ Per un quadro degli autori e dei critici cui Canetti si riferisce nel discorso tenuto a Monaco in occasione del conferimento della laurea honoris causa, cfr. Przybecki (1997).

⁴¹ Sulla reazione piccata di Thomas Bernhard al discorso di Canetti che lo cita, cfr. Michela Latini (2006).

quando nel 1968 in *La mort de l'auteur* si esprimeva contro l'idea di precedenza che leggerebbe l'autore all'opera come un padre al figlio⁴².

Negli anni in cui si sta diffondendo una nuova concezione della letteratura, che pone l'accento sulle strutture linguistiche e tende a negare il soggetto come principio e fine dell'opera, Canetti compie un'operazione che va nel senso opposto: egli colloca al centro del discorso letterario l'Io, nello specifico l'Io dell'autore, e al poeta, quindi alla scrittura, ascrive il compito precipuo di opporre alla disperazione e al caos la speranza; secondo la sua concezione, il poeta sarebbe infatti in grado, grazie alla sua capacità metamorfica, di accogliere in sé i suoi personaggi e, tramite loro, attraversare il caos e la frantumazione senza per questo perseverare nella tristezza e nella disperazione che ne derivano⁴³. Se nella critica si è insistito spesso, e giustamente, sulla incapacità metamorfica dei personaggi di Canetti, è comunque importante ricordare che l'autore parla della metamorfosi dello scrittore e non di quella dei personaggi. Altrettanto evidente è tuttavia che tali parole non vanno intese in senso descrittivo; esse esprimono piuttosto un ideale che affida alla riflessione letteraria una missione etica in un tempo in cui, secondo la percezione di Canetti, il proclama della morte dell'autore, se non anche della letteratura, sembra dimenticarla.

Canetti si rifiuta di ridurre la letteratura a pratiche discorsive o tecniche di scrittura; egli sostiene al contrario l'idea che scrivere sia assunzione di responsabilità, quindi un atto etico di cui l'autore deve rispondere in prima persona e con la propria vita. In questo senso è anche da intendersi la dedizione con cui, nel secondo periodo della sua produzione letteraria, egli si rivolge all'autobiografismo⁴⁴: nell'ottica proposta riflettere sulla scrittura comporta necessariamente riflettere sulla propria vita. Nel riportare l'opera alla vita, quindi al significato che essa ha avuto per il suo sviluppo umano e di scrittore, Canetti tenta di rendere in qualche modo plausibile l'idea che anche le sue prime opere siano da leggere come una testimonianza del suo percorso contro quel presagio di morte tipico del tempo antecedente la seconda guerra mondiale. Egli tenta quindi di conciliare l'universo letterario grottesco degli anni '30, angosciante e senza via di uscita, con la visione apparentemente più limpida della fine degli anni '70 e '80.

Tuttavia è lecito chiedersi se la riduzione della letteratura a mera esternazione dei fantasmi che il poeta porta in sé, equivalga veramente a rispondere alla missione etica di cui parla Canetti. Di fatto è questo ciò che egli propone nell'autobiografia come anche nei saggi relativi alle sue prime opere: nonostante lo stile saggistico e distaccato di questi scritti, egli pone al centro dell'attenzione le proprie angosce e presenta la realtà esterna secondo la percezione che egli ne ha avuto, compiendo così un'operazione per molti aspetti riduttiva della portata potenzialmente universale della sua scrittura⁴⁵. Anche la dimensione storica subisce una riduzione, essendo completamente spalmata sulla soggettività dell'Io narrante (e narrato). Canetti sembra esserne consapevole e per rendere la sua operazione plausibile e salvaguardare la funzione conoscitiva della scrittura, fa sì che vita e opera trovino un punto comune o, almeno, di convergenza; esso risiede nella rappresentazione estetica che il poeta offre della sua

⁴² Barthes (1988), 54.

⁴³ Cfr. Canetti (1985), 283.

⁴⁴ *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, il primo volume dell'autobiografia, è del 1977. Seguono quindi *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* nel 1982, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* nel 1988.

⁴⁵ Come è noto, questo gli varrà l'aspra critica di Claudio Magris con la conseguente rottura da parte di Canetti di un'amicizia decennale. Cfr. il capitolo «La casa di Canetti» in Magris (1986).

opera e della sua vita: in questa rappresentazione esse vengono non solo a intrecciarsi ma, il più delle volte, anche a coincidere.

6. «*Komisch und schrecklich*»: la scrittura grottesca

In questo intreccio talvolta inestricabile di vita e opera il tema della paura assume, non a caso, un ruolo centrale: la paura è infatti un'emozione fondamentale in cui vengono a incontrarsi autore, personaggi (intesi quali prodotti di strategie testuali), lettore. Particolarmente illuminanti sono in questo senso le parole che Canetti scrive a proposito di *Die Blendung* all'inizio di *Das Augenspiel*:

Mir war zumute, nicht nur als hätte ich meine eigenen Bücher geopfert, sondern auch die der ganzen Welt, denn in der Bibliothek des Sinologen war alles enthalten, was für die Welt von Bedeutung war, die Bücher aller Religionen, die aller Denker, die der östlichen Literaturen insgesamt, die der westlichen, soweit sie auch nur das geringste ihres Lebens bewahrt hatten. Das alles war nieder-gebrannt, ich hatte es geschehen lassen, ohne auch nur einen Versuch zu machen, etwas davon zu retten, und zurück blieb eine Wüste, es gab nun nichts mehr als Wüste und ich selbst war an ihr schuld. Denn es ist kein bloßes Spiel, was in einem solchen Buch geschieht, es ist eine Wirklichkeit, für die man einzustehen hat, viel mehr als jeder Kritik von außen, sich selbst gegenüber und wenn es auch eine Angst sehr großen Ausmaßes ist, die einen zwingt, solche Dinge niederzuschreiben, so bleibt immer noch zu bedenken, ob man nicht durch sie eben das mit herbeiführt, was man so sehr fürchtet⁴⁶.

Con apparente freddezza e lucida spietatezza, il Canetti giovane era giunto alla soluzione estrema di decretare la morte di un mondo che era anche il *suo* mondo e rappresentare una sofferenza che era anche la *sua* sofferenza. Lo aveva fatto per mezzo di una scrittura grottesca che, come ho già detto, si configura come una disanima che non cela lo spavento e l'orrore, ma non cede alla tentazione di ridimensionarli tramite la pietà o allontanarli da sé tramite la satira. Non si può infatti essere serial killer e provare al contempo pietà per le proprie vittime. Per quanto penose siano le situazioni che Kien si trova a vivere, per quanto penosa sia l'immagine che Canetti propone di una società preda di una sfrenata brama di possesso o ridotta alla frequentazione di un bordello di specchi, niente nel romanzo o nei drammi è scritto nel segno della compassione⁴⁷. Come già accennato, la rovina è l'estrema conse-

⁴⁶ Canetti (162008), 9.

⁴⁷ Non è difficile credere a Canetti quando, all'inizio di *Das Augenspiel*, scrive di come, durante la stesura del romanzo, si sia sforzato di sopprimere (o almeno celare) la compassione che provava per Kien; che la morte di Kien sia stata invece vissuta dallo scrittore come una liberazione del personaggio, sembra un'affermazione poco convincente, tanto più che, a quanto ci dice, è solo nel momento in cui comincia a pensare alla fine, alla morte, all'incendio del protagonista e della sua biblioteca, che egli comincia a scrivere il romanzo abbandonando l'idea della commedia umana di folli. Secondo questa ricostruzione dell'opera è possibile affermare che l'atto dello scrivere comincia con la fine e si delinea per questo distruttivo e creativo al

guenza delle scelte dei personaggi e del loro modo di vivere; la scrittura vuole quindi essere un atto di conoscenza che progressivamente disvela una verità inquietante sui personaggi che sono pietosi e terribili in pari misura: la partecipazione del lettore al loro mondo interiore non muove a pietà ma allo spavento e a un crescente senso di angoscia. Può invece sferrare colpi mortali al proprio oggetto il poeta satirico, ma lo può fare solo tracciando una linea di confine netta tra sé e l'oggetto colpito. Non è questa la via che Canetti sceglie: nelle sue opere non mancano certo elementi satirici, tuttavia la satira è una satira totale che cede il passo al grottesco⁴⁸; il grottesco raggiunge in queste opere tali apici espressivi da assurgere a dimensione assoluta dell'universo letterario e, come già ha sottolineato Hermann Dorowin, a «elemento stilistico unificante e caratterizzante di tutta la produzione canettiana»⁴⁹.

Se nella satira è ancora riconoscibile un'istanza (morale o estetica che sia) dalla quale il mondo è giudicato, nel grottesco questa stessa istanza viene evocata per essere immediatamente dichiarata nulla; il grottesco fa sì intravedere un ideale opposto alla realtà rappresentata, ma lo fa dichiarandone al contempo l'assenza: tramite una doppia negazione esso richiama l'idea di un'istanza o di un senso positivo per mostrare tuttavia che si tratta di un'idea vuota, senza alcuna corrispondenza reale⁵⁰. Il richiamo dell'ideale quale assenza è indice della sua irrealizzabilità e segno manifesto di come la deviazione dall'ideale sia la vera regola del mondo messo in scena⁵¹. Non è un caso che, anche nella riflessione teorica sul genere e nonostante l'indeterminatezza che ancora la caratterizza, il grottesco sia spesso visto come il risultato dell'unione contraddittoria di comicità e tragicità e sia accostato alla paura, che non è solo quella del lettore: sulla scia di Wolfgang Kayser⁵² lo si interpreta ad esempio come *modus narrandi* dettato dalla paura e dall'angoscia, oppure, sulla scia di Michail Bachtin e della critica postmoderna, come una scrittura liberatoria contro l'oppressione della paura⁵³.

Nel grottesco di *Die Blendung*, *Hochzeit* e *Komödie der Eitelkeit* di liberatorio c'è poco o niente: il grottesco di queste opere non esprime la rivendicazione di un senso nascosto che riesce ad affermarsi su un'idea di senso dominante; esso esprime piuttosto il tradimento di qualsiasi aspettativa positiva di senso. Ciò spiega perché il tardo

contempo: il personaggio deve morire e per portarlo alla morte prende forma il romanzo. Cfr. Canetti (¹⁶2008), *passim*.

⁴⁸ Sull'aspetto satirico insiste invece, insieme a molti altri, Josef Fürnkäs (1997). Per un'analisi puntuale del rapporto tra satira e grottesco in *Komödie der Eitelkeit*, cfr. Spies (1997), 157-66.

⁴⁹ Dorowin (2006), 156.

⁵⁰ Come esempio basti pensare all'ideale di Canetti della reciproca comprensione tra gli uomini per mezzo della parola: il modo di parlare dei personaggi e la loro profonda incapacità di comunicare possono apparire ridicoli fintantoché sono misurati nel testo, magari anche solo tacitamente, all'ideale, considerato ancora realizzabile, della comunicazione tramite il linguaggio; tale aspettativa tuttavia risulta vuota e l'ideale è presentato come privo di sostanza ed è richiamato solo come assenza: è in questo momento che il ridicolo sfocia definitivamente nel grottesco, un grottesco angosciante poiché l'ideale dichiarato nullo è evidentemente considerato positivo dall'autore.

⁵¹ Sul grottesco come scrittura di presagio e di denuncia delle distorsioni sociali nella prima metà del XX secolo, cfr. Zimmermann (1995); Sandig (1980).

⁵² Cfr. Kayser (1960).

⁵³ Cfr. Bachtin (1979). Per la critica di Bachtin alla teoria di Kayser e lo sviluppo di una concezione che ne sta agli antipodi, si confrontino in particolare l'introduzione e il capitolo «L'immagine grottesca del corpo in Rabelais e le sue fonti». La contrapposizione tra le due concezioni è in realtà un falso problema causato da una trattazione ideologica del grottesco, che non riesce a coglierne fino in fondo la caratteristica fondamentale che è di carattere formale.

Canetti sia così assillato dall'idea che le sue opere giovanili soggiacciono alla paura e all'angoscia e che, anziché affrontarle e magari anche vincerle, esse possano invece contribuire alla loro diffusione.

Canetti, esegeta di se stesso, è bene informato sul rapporto che intercorre tra il grottesco e la paura. Parlando di Aristofane e Gogol', egli utilizza più volte il binomio «komisch – entsetztlich / komisch – schrecklich», pienamente consapevole che a queste categorie estetiche è riconducibile tutta la sua prima produzione letteraria che egli intende inserire in una precisa e autorevole tradizione⁵⁴. I termini del binomio *comico* e *spaventoso* sono usati per lo più in senso complementare e solo raramente oppositivo. Talvolta uno è esplicitato, mentre l'altro è solo sottinteso; dalla loro unione nasce quello specifico stile grottesco che costituisce il nucleo estetico fondamentale dell'opera letteraria di Canetti. Anche la riflessione estetica contenuta nell'autobiografia ruota principalmente intorno al senso del ridicolo e alla paura. Alla domanda precedentemente citata di Broch su quale fosse la sua intenzione scrivendo *Die Blendung*, Canetti risponde: «Ich war von Gogol beeinflusst, es sollten sehr extreme Figuren sein, so weit wie möglich auf die Spitze getrieben, komisch und schrecklich zugleich, so daß das Schreckliche vom Komischen gar nicht zu scheiden ist»⁵⁵. In effetti, oltre a essere pietosi e terribili, i personaggi di Canetti sono spesso anche ridicoli e con il loro modo di pensare, parlare, agire o non agire danno adito a un crescendo di situazioni paradossali, costruite su contrasti comici che tuttavia raramente suscitano il riso, poiché tramite il contrasto comico viene distrutta quell'idea di senso nella quale si risolve l'individuo della tradizione umanistica e alla quale, almeno per l'autore, non sembra esserci un'alternativa veramente praticabile. La scrittura grottesca di queste opere non offre quindi la via d'uscita nel ridicolo – che equivarrebbe all'affermazione di una norma positiva –, e neppure quella nel comico divertito, se lo si intende come felice distacco da ciò che è rappresentato. *Questo* grottesco può sfociare *solo* nell'angoscia che si configura in queste opere come un'esperienza estrema che porta alla morte.

7. La chiusura del cerchio

La morte è una dimensione definitiva da cui non può (e, in riferimento al Canetti giovane e al mondo grottesco che ha rappresentato, si potrebbe dire: non deve) esserci ritorno. Canetti lo sa fin troppo bene e sembra esserne angosciato. Ecco che nell'autobiografia, come anche nel saggio *Das erste Buch. Die Blendung* (1973), ridimensiona l'immaginazione creativa di cui ha dato prova nel romanzo (ma anche nelle commedie) e oggettiva il carattere grottesco della propria opera tramite il grottesco della realtà. La realtà è descritta da uno sguardo che ne rivela le storture e le esprime come fossero sue caratteristiche oggettive. Emblematica in questo senso è la descrizione di George Grosz: Grosz è presentato mentre, ubriaco e completamente incapace di controllare le proprie pulsioni, tenta di molestare l'amica comune Iby (Ibolya Gordon).

⁵⁴ Sempre Dorowin ha elencato con precisione quegli scrittori e artisti ai quali la scrittura di Canetti si rifà e che l'autore in buona parte indica esplicitamente come i suoi modelli. Per citare solo alcuni esempi: Aristofane, Büchner, Gogol', Kafka, Poe per la letteratura, Bosch, Goya, Grünewald per la pittura.

⁵⁵ Canetti (1962/2008), 38.

Canetti, che prova per i disegni di Grosz un'ammirazione incondizionata, è estraniato e spaventato a vedere la persona Grosz trasformarsi e assomigliare sempre più alle sue figure:

Da saß er nun, hochrot, betrunken, in unkontrollierbarer Erregung, weil Ibby sich ihm entzog, vor den Augen aller Anwesenden, die sich gar nicht daran stießen, schamlos schimpfend, und plötzlich erschien er mir wie eine seiner eigenen Figuren⁵⁶.

Questa trasformazione di Grosz in una delle sue figure non è un dato di realtà, ma è il frutto di uno sguardo («plötzlich erschien er mir») che, nel tentativo di riportare l'opera alla vita, fonde le due dimensioni.

Emblematica in questo senso è anche la figura dell'amico paraplegico Thomas Marek – in realtà Herbert Patek⁵⁷ –: completamente paralizzato egli cattura il mondo e di esso si appropria grazie ai suoi occhi, per mezzo dei quali assorbe anche le pagine di letteratura e filosofia che gira con la sua lingua. Canetti pone all'origine di *Die Blendung* un'immagine grottesca di cui involontariamente Herbert Patek è protagonista: quando Canetti gli racconta la scena di quel funzionario del Palazzo di Giustizia di Vienna, che il 15 luglio 1927, dopo che una massa inferocita ha dato fuoco al palazzo, grida disperato e incurante dei morti che lo circondano: “Die Akten verbrennen, die Akten verbrennen”, Patek comincia a ridere; ride a crepapelle, tanto da riuscire a muovere la sua carrozzina che, spinta dalle convulsioni del riso, comincia ad andarsene per conto suo. È in quel momento, afferma Canetti, che prende forma *Die Blendung*:

In diesem Augenblick sah ich den ‘Büchermenschen’, eine der acht Figuren von mir, an die Stelle des Akten-Jammerers sprang plötzlich er, er stand am Feuer des brennenden Justizpalastes, und es traf mich wie ein Blitz, daß er mit all seinen Büchern zusammen verbrennen müsse⁵⁸.

Se nelle opere degli anni '30 l'elemento intellettualistico si era spesso affermato a scapito di quello mimetico – cifra ne è l'esagerazione caricaturale –, intrecciare i fili che collegano la rappresentazione estetica alla realtà storica sembra essere un modo per Canetti di assicurare alla propria opera la sua portata di verità, indipendentemente dal suo autore. Ma la realtà è ormai passata dal filtro dell'opera ed è letta per mezzo di categorie estetiche: la scrittura rimanda quindi alla scrittura, la vita, con la sua verità, sta da qualche parte, ma dove di preciso non è dato sapere.

⁵⁶ Canetti (2005), 285.

⁵⁷ Cfr. Hanuschek (2005), 191.

⁵⁸ Canetti (2005), 342.

Bibliografia

Opere di Canetti

- Canetti, Elias (1998): *Die Blendung. Roman*, [1935], Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias (112005): *Das Gewissen der Worte* [1981], Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias (232005): *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. [1980], Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias (162008): *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*. [1988], Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias (322011): *Masse und Macht*, [1960], Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias (342011): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, [1977], Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias (162012): *Dramen*, Frankfurt am Main.
 Canetti, Elias / Durzak, Manfred (1975): *Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch*. In: „Neue deutsche Hefte“ 147, 22, H. 3, 497-516.

Letteratura critica

- Bachtin, Michail (31979): *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. [ed. or. 1965]. Tr. it. di Mili Romano, Torino.
 Barnouw, Dagmar (1996): *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg.
 Barthes, Roland (1988): *Il brusio della lingua: saggi IV*, [ed. or. 1968]. Torino.
 Broch, Hermann (1975): *Einleitung zu einer Lesung von Elias Canetti in der Volkshochschule Leopoldstadt am 23. Januar 1933*. In: Göpfert, Herbert G. (a cura di): *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*, München, Wien, 119-121.
 Castoldi, Alberto (2006): *Bibliofolia, (Testi e pretesti)*, Milano.
 Dorowin, Hermann (2006): *Un teatro del mondo grottesco: le commedie viennesi di Elias Canetti*. In: „Cultura Tedesca“ 31, 155-172.
 Durzak, Manfred (1997): *Canettis Lebensroman. Zu einigen Prinzipien seiner Darstellung*. In: Angelova, Penka / Staatscheva, Emilia (a cura di): *Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Internationales Symposium. Russe, Oktober 1992*, St. Ingbert, 29-47.
 Friedrich, Peter (2008): *Tod und Überleben. Elias Canettis poetische Anti-Thanatologie*. In: Lüdemann, Susanne (a cura di): *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canetti*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien, 215-245.
 Fürnkäs, Josef (1997): *Geschichte oder Tradition? Die Gegenwart des Vergangenen bei Elias Canetti*, in Stieg, Gerald / Valentin, Jean-Marie (a cura di): *«Ein Dichter braucht Abnen». Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums / Actes du Colloque de Paris 16.-18.11.1995*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, 61-81.
 Hanuschek, Sven (2005): *Elias Canetti. Biographie*, München/Wien.
 Huber, Ottmar (1979): *Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*, Meisenheim am Glan.
 Kayser, Wolfgang (1960): *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. [1957], München.
 Latini, Michela (2006): *Cornice introduttiva alla lettera al direttore della 'Zeit' di Th. Bernhard*. In: „Cultura Tedesca“ 30, 177-9.
 Magris, Claudio (1986): *Danubio*, Milano.

- Meyer, Christine (1997): *'Don Quichotte' dans 'Auto-da-fé'*. In: Stieg, Gerald / Valentin, Jean-Marie (a cura di): *«Ein Dichter braucht Abnen». Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums / Actes du Colloque de Paris 16.–18.11.1995*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, 85-97.
- Przybecki, Marek (1997): *Chaos, Sprache und Hoffnung. Elias Canettis ethische Überwindung der Moderne*. In: Stieg, Gerald / Valentin, Jean-Marie (a cura di): *«Ein Dichter braucht Abnen». Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums / Actes du Colloque de Paris 16.–18.11.1995*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, 23-35.
- Rohrwasser (2008). Michael: *Der Prophet Elias. Canettis Selbstinszenierung als Autor der Blendung*. In: Lüdemann, Susanne (a cura di): *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canetti*, Rombach Verlag, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2008, 19-38.
- Sandig, Holger (1980): *Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende*, München 1980.
- Spies, Bernhard (1997): *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils: ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhunderts*, Würzburg.
- Stieg, Gerald (2006): *Elias Canetti und das Unbehagen in der Kultur*. In: "Cultura Tedesca" 30, 11-22.
- Zagari, Luciano (1973): *Elias Canetti. Auto da fé*. In: Baioni, Giuliano / Bevilacqua, Giuseppe / Cases, Cesare / Magris, Claudio: *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai 'Buddenbrook' alle nuove forme sperimentali*, (Einaudi Paperbacks, 39), Torino, 315-32.
- Zimmermann, Christian Rolf (1995): *Der Dichter als Prophet. Grotesken von Nestroy bis Thomas Mann als prophetische Seismogramme gesellschaftlicher Fehlentwicklungen des 20. Jahrhunderts*, Tübingen.