

MEMORIA E METAMORFOSI
OVVERO DA MIGUEL DE CERVANTES A ELIAS CANETTI

Die bescheidene Aufgabe des Dichters ist am Ende
vielleicht die wichtigste: *das Weitertragen des Gelesenen*.¹

Non è facile dare una cornice geografica alla biografia di Elias Canetti, pure così importante per capire la peculiarità della sua opera, perché molti furono i paesi e numerose le città che lasciarono tracce indelebili nella sua vita e nella sua produzione artistica. Canetti nacque nel 1905 in una regione che Karl Emil Franzos avrebbe definito *Semiasia* [Halbasien], vale a dire a Rustschuk, città sulle sponde bulgare del Danubio, in un luogo cioè dove “il resto del mondo si chiamava Europa, e se qualcuno si recava a Vienna risalendo il Danubio, si diceva che costui andava in Europa, l’Europa cominciava là dove un tempo finiva l’Impero turco.”² Canetti aveva sei anni quando la sua famiglia si trasferì a Manchester; alla morte improvvisa del padre, nel 1913, che provocò nel futuro scrittore una ferita mai più risanata, la madre traslocò con i figli prima a Vienna e da qui a Zurigo. Insomma: l’infanzia, l’adolescenza e la giovinezza di Canetti furono segnate da un’inquietudine che favorì quel cosmopolitismo che tanto proficuo sarebbe stato per la sua scrittura. Vienna, dove Canetti tornò per compiere gli studi universitari, fu una tappa fondamentale per la sua formazione; ma nel 1938 fu costretto ad abbandonare la capitale austriaca per tornare in Inghilterra e dividere da allora la propria esistenza fra Londra e Zurigo, dove morì nel 1994.

Come racconta nel primo dei tre volumi della sua avvincente autobiografia, *Die gerettete Zunge*, la lingua “salvata” fra le molte da lui parlate e lette,³ fu il tedesco, la “lingua magica” [Zaubersprache], quella che i suoi genitori parlavano fra loro quando non volevano farsi capire dai figli e che Canetti apprese in seguito (come quarta lingua) dalla madre, scegliendola poi come veicolo dell’intimità e dell’espressione artistica. Da scrittore Canetti usò sempre caparbiamente soltanto il tedesco, ma quale rampollo di una famiglia di ebrei sefarditi si curò anche sempre di sottolineare l’importanza della componente spagnola della propria origine e della propria formazione culturale. Rispondendo negativamente a una domanda di Horst Bienek che, nel corso di un’intervista nell’ottobre del 1965, gli aveva chiesto se scrivesse anche in inglese, Canetti riassunse così la propria eredità etnica e spirituale:

[...] I miei antenati dovettero lasciare la Spagna nel 1492 e portarono con sé lo spagnolo in Turchia, dove s’insediarono. Nella loro nuova patria mantennero vivo e puro per oltre 400 anni questo spagnolo che fu anche la mia lingua madre. Imparai il tedesco a 8 anni e crebbi sempre più dentro questa lingua. A trentatré anni dovetti lasciare Vienna e portai con me il tedesco [in Inghilterra] proprio come loro si erano portati allora con sé il loro spagnolo. Forse sono l’unico letterato in cui le lingue delle due grandi deportazioni sono così strettamente legate. Una costellazione tanto curiosa non la si deve importunare. È più saggio e forse anche più fruttuoso lasciarla operare in libertà. Talvolta mi sembra di essere un poeta spagnolo di lingua tedesca. Quando leggo i classici spagnoli, come ad esempio la *Celestina* o i *Sueños* di Quevedo, mi sembra di parlare attraverso di loro. [...]⁴

¹ E. Canetti, *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, München, Hanser 1987, p. 117. Si tratta di un appunto del 1980.

² E. Canetti, *Die Gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München, Hanser 1994, p. 11: “Die übrige Welt hieß dort Europa, und wenn jemand die Donau hinauf nach Wien fuhr, sagte man, er fährt nach Europa, Europa begann dort, wo das türkische Reich einmal geendet hatte”. La traduzione di questa e delle seguenti citazioni è di chi scrive.

³ Cfr. S. Ferguson, *Elias Canetti and Multiculturalism*, in «Poetica» 29 (1997), pp. 532-595.

⁴ E. Canetti, *Gespräch mit Horst Bienek*, in *Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche*, München, Hanser 1972, pp. 93-103, cit. p. 103: “[...] Meine Vorfahren haben

In questo passo sono menzionati l'opera letteraria più importante del rinascimento spagnolo, la tragicommedia di Calisto e Melibea attribuita a Fernando De Rojas, e uno dei testi più noti di Francisco de Quevedo, sommo poeta barocco dotato di grande vena polemica e satirica. La scelta di testi ricchi di toni sarcastici e sbeffeggianti – di là del loro obiettivo rilievo letterario – non meraviglia, essendo stato Canetti un discepolo entusiastico del caustico Karl Kraus. Ma fra i grandi modelli spagnoli da cui trasse ispirazione, Canetti annovera in più d'una occasione anche Miguel de Cervantes, con il cui capolavoro venne in contatto fin da bambino. Aveva appena imparato a leggere, quando suo padre cominciò a regalargli un libro al giorno; fra i primi volumi della collana per ragazzi ricevuti in dono c'era anche una versione ridotta del *Don Quijote* in inglese, poiché i genitori si erano allora appena trasferiti a Manchester e volevano che il figlio apprendesse rapidamente la nuova lingua. Canetti venne dunque assai presto in contatto con Cervantes, che rimase per lui per tutta la vita un punto di riferimento.

Fra le annotazioni del dodicennio 1973-1985, pubblicate con il titolo *Das Geheimherz der Uhr* [Il cuore segreto dell'orologio], Canetti, ribadendo la propria appartenenza alla tradizione culturale spagnola, non dimentica il proprio debito nei confronti dell'autore del „Don Quijote“:

È evidente che sei un composto di alcuni spagnoli: Rojas (che ha scritto la „Celestina“), Cervantes, Quevedo, [hai] qualcosa di tutti.. [...] ⁵

E anche:

Ci sono poeti del mondo sotterraneo; Dostojewski fu il primo e il più acuto di essi.

In fatto di umiliazione Dostojewski la sa effettivamente lunga, ne è il vero conoscitore. Io mi sento più vicino al grande conoscitore dell'orgoglio, Cervantes. ⁶

Ancora negli anni novanta, Canetti anziano rifletteva sulla vicenda umana e artistica dello scrittore spagnolo, traducendo i suoi pensieri nello stile telegrafico delle sue annotazioni:

Fatica di Cervantes nella Spagna divorata dall'onore. Opera tarda, dopo i cinquanta, e molto dopo ancora i massimi onori. Soldato e schiavo da giovane, per cinque anni il più infimo livello, ma senza mai perdersi d'animo, a quaranta esattore delle imposte e in questo campo un fallito, tormentato dalla famiglia come dai pidocchi e – grazie alla scrittura – non sua vittima; anche nella scrittura impossibile da circoscrivere, tanto ricco di esperienza vissuta che i suoi scritti non risultano mai asfissianti. ⁷

1492 Spanien verlassen müssen und ihr Spanisch in die Türkei mitgenommen, wo sie sich niederließen. Dieses Spanisch haben sie über 400 Jahre in ihrer neuen Heimat rein gehalten, und es war auch meine Muttersprache. Ich lernte Deutsch mit acht und wuchs immer mehr in diese Sprache hinein. Mit dreiunddreißig mußte ich Wien verlassen und nahm Deutsch so mit, wie sie damals ihr Spanisch. Vielleicht bin ich die einzige literarische Person, in der die Sprachen der beiden großen Vertreibungen so eng beieinanderliegen. Eine so kuriose Konstellation soll man nicht stören. Es ist klüger und vielleicht ergiebiger, sie sich auswirken zu lassen. Manchmal komme ich mir vor wie ein spanischer Dichter in deutscher Sprache. Wenn ich die alten Spanier, etwa die Celestina oder die Sueños von Quevedo lese, glaube ich, ich spreche aus ihnen. [...]”

⁵ E. Canetti, *Das Geheimherz der Uhr* (nota 1), p. 19: “Es zeigt sich, daß du aus einigen Spaniern zusammengesetzt bist: Rojas (der die „Celestina“ geschrieben hat), Cervantes, Quevedo, von jedem etwas. [...]”

⁶ *Ibidem*, p. 130: “Es gibt Propheten des ‘Untergrunds’: Dostojewski war der erste und Dringlichste von ihnen. Von Erniedrigung weiß Dostojewski wirklich viel, ihr eigentlicher Kenner. Mir steht der große Kenner des Stolzes, Cervantes, näher.”

⁷ E. Canetti, *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, München, Hanser 1992, p. 113: “Mühsal des Cervantes im ehrzerfressenen Spanien. Spätes Werk, nach fünfzig, und viel spätere höchste Ehren. Soldat und Sklave jung, während fünf Jahren das Niederste und darin sich

Cervantes e il suo Quijote accompagnarono dunque Canetti per tutta la vita, come parte di quel bagaglio ridotto che, nonostante i molti spostamenti, egli si portava sempre con sé perché lo metteva a suo agio e lo faceva sentire nel proprio ambiente. Tipico figlio del multi-etnico e plurilingue mondo asburgico, Canetti era infatti perfettamente conscio di essere erede di una precisa tradizione, quella mitteleuropea, la cui dipendenza dal barocco spagnolo era stata fortemente sottolineata anche dagli autori del fin de siècle austriaco⁸; basti pensare, a titolo emblematico, alle molteplici relazioni del teatro di Hofmannsthal con l'opera di Calderon de la Barca, che trovano la loro massima esternazione artistica nel dramma *Der Turm* [La torre]. Come molti letterati che lo avevano preceduto, Canetti considerava il radicamento in questa precisa tradizione come un'enorme risorsa, ma anche come un freno inibitore; i grandi modelli letterari erano cioè ai suoi occhi imprescindibili, ma anche opprimenti nella loro insuperabilità:

Certo è che senza grandi modelli non nasce assolutamente nulla. Ma le loro opere hanno anche qualcosa di paralizzante: quanto più uno le comprende nel profondo, ossia quanto più uno possiede del talento, tanto più dice a se stesso che queste sono irraggiungibili. L'esperienza tuttavia dimostra il contrario. *Malgrado* il modello sconvolgente dell'antichità classica è nata la letteratura moderna. Cervantes, dopo aver scritto il Don Quijote, vale a dire dopo aver superato tutto quel che l'antichità aveva da offrire in campo romanzesco, sarebbe stato fiero di averlo fatto come Eliodoro.⁹

Nonostante l'amore incondizionato per i classici, soprattutto per i tragici greci, Canetti non aveva dubbio alcuno che il romanzo moderno fosse nato con Cervantes, che non a caso fu uno degli autori – altre importanti fonti d'ispirazione furono Stendhal, Gogol, Dostojewski, Büchner e Kafka – che lo accompagnarono durante la stesura del suo unico romanzo: *Die Blendung* [Autodafé]¹⁰. Composto fra l'autunno del 1930 e l'ottobre del 1931, il romanzo ebbe una travagliata storia editoriale: pubblicata la prima volta da Reichner a Vienna nel 1935¹¹ e, a guerra finita, nel 1948 da Willi Weismann a Monaco¹²,

bewährend, mit vierzig Steuereintreiber und darin scheiternd, von einer Familie geplagt wie von Läusen, ihr – dank Schreiben – nicht erliegend, auch im Schreiben nicht zu begrenzen, am Erlebtem so reich, dass sein Geschriebenes nie erstickt.”

⁸ Z. Konstantinovic, Fridrun Rinner, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck [u.a.], Studien-Verlag 2003, p. 247ss.

⁹ E. Canetti, *Das Gewissen der Worte. Essays*, München, Hanser 1976, p. 62: “Es ist sicher, daß ohne große Vorbilder überhaupt nichts entsteht. Aber ihre Werke haben auch etwas Lähmendes: je tiefer einer sie erfasst, je begabter er also ist, um so überzeugter sagt er sich, daß sie nicht zu erreichen seien. Die Erfahrung aber beweist das Gegenteil. Trotz des überwältigenden Vorbildes der Antike ist die moderne Literatur entstanden. Cervantes, nachdem er den Don Quixote geschrieben, also alles übertroffen hatte, was die Antike an Romanhaftem bot, wäre stolz darauf gewesen, es Heliodor gleichzutun.”

¹⁰ Inizialmente Canetti aveva pensato a un ciclo di romanzi dal titolo à la Balzac di *Comédie humaine der Irren* [Comédie humaine dei folli]. Fra i molti personaggi immaginati si concentrò poi però sulla figura del bibliofilo; il romanzo ebbe come titolo iniziale *B.*, poi *Brand* [incendio]; in seguito si chiamò *Kant fängt Feuer* [Kant prende fuoco] e solo al momento della stampa assunse il suo titolo definitivo. Nella traduzione si perde la dimensione dell'abbaglio e dell'accecamento contenuta nella parola tedesca “Blendung”.

¹¹ Il volume, decorato in copertina da un disegno di Alfred Kubin, porta sulla pagina del titolo la data 1936; in realtà uscì alla metà di ottobre del 1935, come ci informa lo stesso Canetti (cfr. E. Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-37*, Frankfurt a.M., Fischer 2004, p. 192).

l'opera fu praticamente ignorata, benché nel 1946 fosse uscita la traduzione inglese di Veronica Wedgwood con il titolo *Auto da fé* e nel 1947 la versione americana chiamata invece *The Tower of Babel*.

In Germania il romanzo arrivò davvero al successo soltanto con la terza edizione, nel 1963, quando Canetti si era ormai imposto al pubblico con il suo voluminoso trattato *Masse und Macht* [Massa e potere], di cui il romanzo contiene in nuce già tutte le argomentazioni.¹³ Neppure nel 1963, tuttavia, la critica fu unanime nel considerare *Autodafé* un testo di valore, se si pensa che due voci autorevoli come quelle di Hans Magnus Enzensberger e di Marcel Reich-Ranitzky¹⁴ lo stroncarono.

Canetti era però talmente convinto della validità di quel voluminoso testo di prosa che aveva scritto a soli venticinque anni, da non lasciarsi intimidire dalle critiche. La sua opera autobiografica testimonia della fatica e dell'impegno che la stesura del romanzo gli erano costati; ma neppure fra la conclusione del manoscritto e la prima edizione dell'opera egli volle apportare cambiamenti al suo romanzo, nonostante nel frattempo Hitler avesse conquistato il potere; l'avvento del nazismo sembrò infatti semplicemente confermare alcune vicende che nel libro sembrano avere carattere vaticinatorio.

Quello che Canetti si era prefisso scrivendo il suo romanzo, era di produrre un'opera nuova e che tuttavia si opponesse alle mode dilaganti, sia al freudismo esasperato di certa letteratura contemporanea, sia al modello di James Joyce, in cui la compagine narrativa si scompone in mille rivoli. Canetti, che fra gli scrittori suoi contemporanei apprezzava soprattutto Robert Musil e Hermann Broch, voleva scrivere un romanzo che fosse di tipo tradizionale e nel contempo innovativo, alternativo a quanto in Europa andava per la maggiore negli anni trenta del secolo scorso.

Proprio in una discussione con Broch, di cui ammirava molto la trilogia *Die Schlafwandler* [I sonnambuli] Canetti difese la propria poetica, fondata su una netta distinzione fra personaggi romanzeschi (Figuren) e persone in carne ed ossa (Menschen) e quindi sulla legittimità di inventare figure abnormi, eccessive, minate da una concezione anomala e distorta della realtà. Anche in questo dialogo con Broch, riportato nel secondo volume dell'autobiografia, *Das Augenspiel* [Il gioco degli occhi, 1931-1937], Canetti indica in Cervantes l'autore del primo romanzo moderno.

[...] Il primo romanzo fu il Don Quijote. Che ne pensa del protagonista? Le sembra forse inattendibile perché è tanto radicale?¹⁵

E all'obiezione di Broch, secondo il quale l'eroe di Cervantes era sì credibile per i suoi contemporanei, ma ormai superato dalla psicologia moderna, Canetti ribatte:

¹² Sulla lunga vicenda editoriale del romanzo si veda J. Meyer, *Willi Weismann und "Die Blendung"* in *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*, München, Hanser 1995, pp. 41-60; H. Göpfert, *Zur Publikationsgeschichte der "Blendung"*, *ibidem*, pp. 61-69.

¹³ D. C. G. Lorenz, *Elias Canettis "Masse und Macht" und "Die Blendung". Bezüge zwischen Roman und Massentheorie*, in «Modern Austrian Literature» 16, 3/4 (1983), pp. 81-90.

¹⁴ Sulla ricezione del romanzo cfr. D. Dissinger, *Erster Versuch einer Rezeptionsgeschichte Canettis am Beispiel seiner Werke "Die Blendung" und "Masse und Macht"*, in *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*, München, Wien, Hanser 1975, pp. 90-105; Jutta Paal, *Die Figurenkonstellation in Elia Canettis Roman "Die Blendung"*, Würzburg, Koenigshaus & Neumann 1991, pp. 4-15.

¹⁵ E. Canetti, *Das Augenspiel* (nota 11), 39: "[...]Der erste Roman war der Don Quixote. Was halten Sie von der Hauptfigur? Scheint sie Ihnen etwa nicht glaubwürdig, weil sie so extrem ist?"

Questo significherebbe che il Don Quijote non ha più niente da dirci. Per me esso non solo è il primo, ma anche il più grande dei romanzi. Non c'è nulla in esso di cui senta la mancanza, nessuna cognizione moderna. Arriverei addirittura a dire che esso *evita* certi errori della psicologia moderna. [...].¹⁶

L'ambizione di Canetti era stata insomma chiaramente quella di scrivere un romanzo che rinnovasse il genere romanzesco proprio come aveva fatto Cervantes con il suo *Don Quijote* nella Spagna del Cinquecento, lanciando un ponte fra antichità e modernità. Non meraviglia quindi che proprio quel libro fosse stato per lui un modello "decisivo"¹⁷ nella stesura di *Autodafé*, che per certi versi è un'ulteriore radicalizzazione del donchisciottismo. Nel secondo volume della sua autobiografia, *Die Fackel im Ohr* [Il frutto del fuoco], parlando della gestazione del romanzo, Canetti dice esplicitamente di essersi proposto di creare un tipo umano dotato di un'ottica del tutto peculiare, unico e indimenticabile:

Si sarebbe dovuto imprimere in testa come un Don Quijote. Avrebbe dovuto pensare e dire cose che nessun'altro avrebbe potuto dire o pensare. Avrebbe dovuto esprimere un determinato aspetto del mondo in maniera tale che esso, senza di lui, sarebbe risultato più povero, più povero, ma anche più falso.¹⁸

Il romanzo di Canetti – che non è mai diventato né forse mai diventerà un testo dell'importanza del *Don Quijote* – è suddiviso in tre parti. La prima – "Ein Kopf ohne Welt" [Una testa senza mondo] – presenta il protagonista: Peter Kien, sinologo di chiara fama e studioso dalla memoria formidabile, una sorta di computer vivente in cui è memorizzato il sapere di secoli, è bibliomane ossessivo che vive isolato dal mondo nella propria biblioteca, una sorta di sacrario di 25 000 volumi, che per lui sostituisce l'intera realtà. Tutto nel suo mondo è filtrato dalla carta stampata: ogni sua conoscenza deriva dalla lettura, ma priva di ogni verifica empirica. Per Kien, quasi una mummia benché abbia solo quarant'anni, i libri sono tutto, ed egli, una sorta di incarnazione dell'intelletto puro, è appunto una "Figur" e non un "Mensch", non un uomo concreto e reale. Il sinologo sposa la sua governante Therese, di dieci anni più vecchia, solo perché spera che sia la donna adatta a tener ordine fra i suoi adorati volumi: anche questa decisione è frutto di una "Blendung", di un abbaglio. Therese, infatti, non è un angelo custode pronto a vegliare sui libri, ma una femmina scaltra e libidinosa che in poche settimane riesce a scacciare dalla sua stessa casa quest'uomo, terrorizzato da ogni contatto fisico e persino da ogni scambio dialogico con la consorte. La loro vita in comune è un'assurdità, un incubo, perché i due sono assolutamente incompatibili, essendo gli esponenti estremi di due diversi sistemi di follia che si scontrano. Nella seconda parte del romanzo – "Kopfloose Welt" [Mondo senza testa] – Kein sperimenta il mondo al di fuori della sua biblioteca come un tremendo pandemonio dentro il quale lo guida l'ebreo Fischerle, letteralmente "pesciolino", un nanerottolo gobbo che gli mostra dimensioni esistenziali in totale contraddizione con il suo mondo di pura astrazione. Kien, in un ulteriore abbaglio, crede di trovare nel compagno

¹⁶ *Ibidem*: "Das würde bedeuten, daß der Don Quixote uns nichts mehr sagt. Für mich ist er nicht nur der erste, sondern noch immer der größte Roman. Ich vermisse nichts darin, keine moderne Erkenntnis. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, daß er gewisse Fehler der modernen Psychologie vermeidet. [...]"

¹⁷ D. Krumme, *Lesemodelle: Elias Canetti, Günter Grass, Walter Höllerer*, München, Hanser 1983, p. 42: "Der Einfluß des Don Quichote, den ich in Form eines englischen Kinderbuchs mit 7 Jahren kennenlernte, war [für *Die Blendung*] entscheidend."

¹⁸ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Frankfurt a.M., Fischer 2004, p. 299: "Er sollte sich einem so einprägen wie ein Don Quijote. Er sollte Dinge denken und sagen, die kein anderer hätte denken oder sagen können. Einen bestimmten Aspekt der Welt sollte er so sehr ausgedrückt haben, daß sie ohne ihn ärmer wäre, ärmer, aber auch verlogener."

uno spirito affine – “Mai Kien era stato tanto in sintonia con una persona”¹⁹ –, solo perché lo storpio soffre come lui di una fissazione maniacale: come Kien è affetto da un culto feticistico per i libri, così Fischerle ha soltanto una cosa in testa: il gioco degli scacchi. Kien, espulso dalla biblioteca, compera libri come un ossesso e, istigato da Fischerle, spende un mucchio di denaro in una casa d’aste (parodia del Dorotheum viennese) per convincere un gruppo di persone – in realtà in combutta con il suo finto amico – a non vendere, come hanno intenzione di fare, una serie di volumi. Della combriccola fa naturalmente parte anche l’avida Therese, diventata nel frattempo l’amante del brutale portinaio Pfaff, per la quale una biblioteca è un insieme di oggetti con preciso valore monetario da capitalizzare.

La seconda parte del romanzo si chiude con il violento assassinio di Fischerle che con i soldi sottratti a Kien avrebbe voluto partire per l’America e realizzare il suo sogno di diventare campione di scacchi. Nella terza parte dell’opera infine – “Welt im Kopf” [Mondo in testa] – entra in scena il fratello di Kien, lo psichiatra Georges/Georg che lavora a Parigi. Questi estromette dalla casa del fratello Therese e il suo amante e fa rientrare Peter a casa sua. Ma il sinlogo, ormai del tutto in balia delle sue allucinazioni, non ritrova più un suo equilibrio e dà fuoco alla biblioteca, bruciando insieme ai suoi libri: quando le fiamme lo raggiungono – così le ultime parole del romanzo – “ride tanto forte come non aveva mai riso in vita sua”.²⁰

L’opera di Canetti, dai molti tratti macabri e bizzarri, è stata variamente interpretata. C’è chi vi ha visto l’apocalisse del romanzo come genere narrativo, in polemica sia con la *Theorie des Romans* [Teoria del romanzo] di Lukács sia con le conclusioni di Bachtin sul romanzo polifonico;²¹ chi lo ha considerato una riflessione sulla “vita mutilata” dello studioso, del tutto avulso dal mondo;²² chi vi ha scorto l’ironica parabola ontologica dell’intellettuale borghese, sempre sul ciglio dell’abisso²³; e chi ancora ha letto nel testo una sorta di vademecum della follia.²⁴ Secondo altri punti di vista il romanzo di Canetti è la risposta polemica a una narrativa verbosa e sentimental-lacrimevole, qual era in voga nella Vienna fra le due guerre – impersonata da autori di successo come Franz Werfel o Stefan Zweig²⁵, che Canetti considerava prosatori di terz’ordine –, e insieme una satira delle teorie espresse da Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter* [Sesso e carattere]²⁶; oppure anche la rappresentazione del naufragio dell’individualismo occidentale e con lui della filosofia trascendentale di Kant, nonché della volontà di potenza predicata da Nietzsche.²⁷

¹⁹ E. Canetti, *Die Blendung*, Frankfurt a.M., Fischer 1983, p. 199: “Noch nie hatte sich Kein so tief in einen Menschen eingefühlt”.

²⁰ *Ibidem*, p. 507: “lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat”.

²¹ D. Roberts, *Die Blendung der gesamten Romanliteratur. Bemerkungen zu Canettis paradoxer Romanpoetik*, in Gerhard Neumann (Hg.), *Canetti als Leser*, Freiburg i.B., Rombach 1996, pp. 49-57.

²² E. Kaufholz, “*Die Blendung*”, *un roman de la vie mutilée* in «Austriaca» 11 (novembre 1980), pp. 57-66.

²³ Irene Boose, *Das undenkbar Leben. Elias Canettis “Die Blendung”: Eine ironische Parabel über den ontologischen Abgrund*, Heidelberg, Mattes 1996.

²⁴ B. Bachmann, *Wahn und Wirklichkeit. Der Diskurs des Wahnsinns am Beispiel von Elias Canettis Roman “Die Blendung”*, Mainz, Gardez! 1994; Roman Karst, *Elias Canetti’s “Die Blendung”: A Study in Insanity*, in «Modern Austrian Literature» 16, 3/4 (1983).

²⁵ M. Durzak, *Die Welt ist nicht mehr darzustellen wie in den früheren Romanen. Gespräch mit Elias Canetti* in M. D., *Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1976, p. 88s.

²⁶ G. Stieg, *Elias Canetti und Karl Kraus. Ein Versuch* in «Modern Austrian Literature» 16, 3/4 (1983), 197-209.

²⁷ H. Murphy, *Canetti and Nietzsche. Theorie of Humor (sic) in “Die Blendung”*, New York, State University Press 1997.

Naturalmente non mancano neppure analisi del romanzo condotte sulla base delle teorie femministe²⁸ e dei gender studies.²⁹ Legittime sono poi sia la ricerca dei molti spunti autobiografici presenti nel romanzo³⁰ sia l'analisi di *Die Blendung* come manifesto dell'incomunicabilità, che stigmatizza la crisi dei rapporti interpersonali,³¹ o ancora come romanzo metropolitano, ambientato in una Vienna che non viene mai nominata, ma che fa chiaramente da sfondo alla vicenda.³² Si può vedere nel testo una caricatura della psicanalisi e una derisione della freudiana interpretazione dei sogni³³, e ugualmente sottolinearne la teatralità, considerando quest'opera narrativa, dominata più dai silenzi che dal dialogo, come una sorta di anticipazione del teatro dell'assurdo degli anni sessanta.

Insomma: le chiavi di lettura possibili e plausibili di questo complesso romanzo sono molteplici. Quello che tuttavia interessa qui è il rapporto che l'opera di Canetti intrattiene con l'hidalgo di Cervantes. La critica non ha infatti neppure mancato di sottolineare gli aspetti donchisotteschi di *Die Blendung* sia sul piano tematico sia su quello strutturale. Come nel *Don Quijote*, anche qui il concetto di "normalità" è definitivamente messo in forse. I personaggi sono incarnazioni estreme di precisi vizi e precise pulsioni primarie (avidità, stupidità, brutalità) e risultano anche al lettore non sovrapponibili a persone in carne ed ossa: sono tutti portavoce, per dirla con Canetti, di un "mito privato", che altro non è che "un sistema di follia" che si scontra con altri "sistemi di follia".³⁴ Esattamente come nel *Don Quixote*.

Come *Don Quijote* si innamora di Dulcinea del Toboso per via di una "Blendung", di un abbaglio che trasforma una comune villana nell'ideale della dama cortese, così Peter Kien sposa la furba e calcolatrice Therese solo perché un giorno la vede leggere un libro con i guanti: tanto riguardo nei confronti dell'unico vero oggetto dei suoi desideri, lo induce a una valutazione del tutto deformata e deformante della propria governante. Come *Don Quijote*, Kien è un bibliofilo inguaribile e vive in maniera analoga al fiero cavaliere spagnolo il contrasto fra la propria soggettiva realtà e quella concreta, fra il mondo del proprio spirito e quello empirico che lo circonda; ma la frequentazione dei libri spinge i due protagonisti a scelte di segno opposto: mentre *Don Quijote* esce dalla sua biblioteca per applicare all'esterno quanto ha appreso dalla carta stampata, Kien tenta di esaurire la propria esperienza nei libri e coi libri fra le quattro pareti della sua biblioteca, spingendo alle estreme conseguenze la dialettica fra testa e mondo. Qui emerge una differenza sostanziale fra le due opere: l'eroe di Cervantes vive all'aperto e nel romanzo spagnolo la natura e i paesaggi, benché filtrati dallo specchio deformante della simpatica pazzia dello hidalgo, giocano un ruolo essenziale; Kien, invece, quando è costretto a uscire dalle stanze del suo appartamento, vaga come un sonnambulo per le strade di una megalopoli di cui gli

²⁸ C. Liebrand, *Jahrhundertprobleme im Jahrhundertroman. Die "Frauenfrage" in Canettis "Die Blendung"* in «Thomas Mann-Jarbuch» 14 (2001), pp. 27-48.

²⁹ K. A. Foell, *Blind Reflections. Gender in Elias Canetti's "Die Blendung"*, Riverside, Ariadne Press 1994.

³⁰ Barbara Meili, *Erinnerung und Vision. Der lebensgeschichtliche Hintergrund von Elias Canettis Roman "Die Blendung"*, Bonn, Bouvier 1985.

³¹ E. Leroy Du Cardonnay, *Crises des rapports interpersonnels dans le roman Auto-da-fé d'Elias Canetti. Apocalypse et Phobie du bleu*, in: *La crise des relations interpersonnelles dans la littérature de langue allemande du XX.e siècle* in «Germanica» 22 (1998), pp. 79-91.

³² Questo uno dei percorsi di lettura proposto da D. Krumme, *Lesemodell* (nota 17).

³³ M. Rohrwasser, *Elias Canettis literarische Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse in seinem Roman "Die Blendung". Anmerkungen zum Verhältnis von Literatur und Psychoanalyse* in «Convivium» 2000, pp. 43-64.

³⁴ R. Hartung, *Gespräch mit Elias Canetti* in R. H., *Elias Canetti. Ein Rezipient und sein Autor. Eine Dokumentation*, hrsg. von Bernhard Albers, Aachen, Rimbaus 1992, pp. 89-105. Si tratta di un colloquio del 1971.

restano estranee le dinamiche. Don Quijote, benché a modo suo, si confronta con la propria contemporaneità; Kien invece la rifugge a priori, rifugiandosi nel locus amoenus di antichissime saggezze orientali, lontane quindi sia sul piano storico sia su quello geografico, e che per di più, al suo sguardo privo di ogni componente sensuale, si trasforma in un'asfittica natura morta. Il personaggio di Canetti è cioè una ulteriore radicalizzazione di Don Quijote, perché esclude programmaticamente da sé ogni aspetto della vita organica e della fisiologia: considera perso il tempo speso per mangiare, inorridisce all'idea di un possibile amplesso con una donna e conosce il profumo dei fiori solo attraverso le descrizioni dei poeti. Sarebbe tuttavia riduttivo avvicinare i due romanzi solo per "antiparallele"³⁵, ossia per contrapposizione; certo: il folle Don Quijote alla fine si riconcilia in qualche modo con la realtà, anche se solo con quella della sua pazzia, mentre Kien la nega, riducendo se stesso in cenere con la sua biblioteca. Personalmente non mi pare vero che tutto quello che è comico in Cervantes diventi tragico in Canetti. Nonostante il suo violento gesto conclusivo, Kien non è un disilluso e scettico intellettuale moderno che si vota al nichilismo. Anzi, è l'autore stesso a sottolineare l'aspetto appagante della scelta del suo sinologo, per il quale il rogo finale rappresenta "il realizzarsi di un sogno"³⁶, una sorta di unio mistica con i suoi amatissimi volumi.

A prevalere sono anche in Peter Kien i tratti comico-grotteschi³⁷, perché il rapporto di Canetti con Cervantes è di tipo dialettico, basato su un gioco di similarità e contrasti.³⁸ Canetti sa infatti che l'eccessiva vicinanza a un autore che si ama e si emula può diventare letale. Per questo preferisce procedere alla sua "metamorfosi" del Don Quijote per "Umwege", per vie traverse.³⁹ Il cavaliere dalla trista figura e Peter Kien sono molti vicini sul piano fisionomico: come Don Quijote, il sinologo è segaligno, diafano, quasi già "devitalizzato"⁴⁰, tanto che di lui si parla spesso come di "Skelett" [scheletro] o "Gerippe" [carcassa].⁴¹ La morte sembra corteggiare senza posa i due anti-eroi, ma come Don Quijote si riprende sempre dalle sue gesta di perdente e si rimette in piedi dopo aver preso botte e legnate a non finire, anche Kien, considerato morto dalla moglie che lo trova esanime davanti alle sue pareti di libri – è caduto dalla scala a pioli della biblioteca – torna in sé con grande disappunto di Therese.

I protagonisti dei due romanzi sono poi affiancati entrambi da una figura satellitare che rappresenta il loro opposto: Sancho Pansa da un lato e Fischerle dall'altro. Queste figure subalterne hanno tutte e due un aspetto fisico che ne sottolinea la rozzezza e la subordinazione: sono entrambi molto più bassi dei loro padroni, ma al gran pancione di Rancho si oppone contrappuntisticamente l'enorme sedere di Fischerle. Entrambi i gregari nutrono sogni di gloria, e se l'uno vuole diventare almeno governatore di un'isola lontana, l'altro spera di affermarsi un giorno come campione di scacchi. Mentre però Sancho è un sempliciotto un po' boccalone ma affidabile, davvero d'aiuto al proprio padrone nei momenti di difficoltà che questi incontra nelle sue buffe e goffe gesta cavalleresche,

³⁵ A. Ayren, *Don Quijote Kien und Sancho Pansa Fischerle. Über Elias Canetti*, in «Die Horen» 22 (1977), pp. 111-115.

³⁶ M. Durzak, *Die Welt ist nicht mehr ...* (nota 25), 100. "Erfüllung eines Traums".

³⁷ Della stessa opinione anche R. Hartung, *Elias Canetti* (nota 34), p. 15f. e G. Scimonello, *Per Canetti*, Napoli, Pironti 1987, pp. 13-20.

³⁸ T. Hinderberger-Burton, *The Quixotic in Canetti's "Die Blendung"* in «Modern Austrian Literature» 16, 3/4 (1983), pp. 165-176.

³⁹ E. Canetti, *Aufzeichnungen 1992-93*, München, Hanser 1996, p. 15: "Zwischen Dichter und Dichter: ganz schmale Stege. Lebensgefährlich. Besser ein Umweg." Trad. it.: „Fra poeta e poeta: passerelle strettissime. Pericolose per l'incolumità. Meglio una deviazione." Si tratta di una appunto del 1992.

⁴⁰ M. Curtius, *Kritik der Verdinglichung in Canettis Roman "Die Blendung"*, Bonn, Bouvier 1973, p. 59.

⁴¹ Su questo tema cfr. M. Moser, *Elias Canetti: "Die Blendung"*. Diss. Wien 1968, p. 137s.

Fischerle pensa soltanto a imbrogliare e sfruttare il suo “amico” sinologo, tanto colto quanto ignaro degli intrighi del mondo. Al signore di nobile casato, accompagnato da un villano dai modi grezzi ma bonari, salutare per il suo spiccato buon senso e il suo approccio robusto alla realtà, subentra nel romanzo di Canetti un ascetico studioso affiancato da un mascalzone di periferia, privo di scrupoli e alla fine dannoso anche per se stesso. Lo scudiero di Don Quijote rappresenta cioè quella metà che all’*hidalgo* manca per essere un uomo completo, è cioè una figura davvero complementare; una sintesi analogo è invece impossibile fra Kien e Fischerle, le cui sfere esistenziali sono del tutto incompatibili. Basti pensare al rapporto che essi hanno con il denaro: Kien non gli attribuisce nessuna importanza se non come mezzo per ricomperare i volumi della biblioteca da cui è stato espulso e che tenta di ricostruire in una camera d’albergo; per Fischerle il denaro è invece la chiave per eccellenza d’accesso al potere e al successo. Quando i due mentecatti si addormentano vicini, Kien torna in sogno in Cina e si bea della saggezza del filosofo Mong Tse, Fischerle preferisce invece vedersi in sogno mentre fruga tra mucchi di banconote che poi usa come scranno davanti alla scacchiera.⁴² Sotto questo aspetto Canetti, ebreo fiero di essere tale, si diverte a disegnare nel nanerottolo il profilo di un ebreo in perfetta aderenza con i clichè dell’antisemitismo più bieco: è brutto, avido, truffaldino e giocatore. Questa forse è la sua risposta sorniona alle numerose frecciate di sapore razzistico presenti anche nel capolavoro di Cervantes.

Di là delle simmetrie o antinomie riscontrabili nei personaggi, le due opere di Cervantes e di Canetti perseguono un intento estetico comune, in quanto hanno entrambe un preciso bersaglio da colpire: il *Don Quijote* vuol essere un antidoto alle fole mediate da certa letteratura cavalleresca spagnola dai toni eroici e trasognati che induce al travisamento del mondo fenomenico; *Die Blendung* una forma di resistenza all’aberrazione indotta nell’uomo moderno dalla discrepanza fra le sue aspirazioni spirituali e la mercificazione sfrenata di tutto. Entrambi i romanzi sono però anche un monito contro la tentazione di attribuire alla letteratura valore assoluto; per questo presentano in forma tragicomica il fallimento dell’intellettuale sedotto soltanto dai libri che si autocondanna a una visione distorta e storpiata della realtà.

Inoltre le due opere qui messe a confronto presentano grandi parallelismi sul piano del linguaggio. Come nel *Don Quijote*, anche in *Die Blendung* ogni personaggio ha un suo specifico registro espressivo, indossa cioè, per dirla ancora con Canetti, la sua inconfondibile “maschera acustica”⁴³. Kien preferisce di gran lunga lo scritto al parlato e quando si esprime verbalmente, sceglie, proprio come Don Quijote, parole forbite, infarcendo i suoi discorsi, spesso in forma di monologo, di allusioni dotte profferite con enfasi; è intelligente e non parla tanto per parlare, come spiega Fischerle alla propria moglie in una delle molte tirate misogine del volume: “riflette cento volte su ogni parola”⁴⁴ e parla solo se ha davvero qualcosa da dire. Therese tenta di imitare il linguaggio del marito quando gioca a fare la signora perbene, ma ricade ogni volta negli stereotipi degli annunci pubblicitari, unica sua vera fonte di informazione. Il truce portinaio Pfaff non sa parlare, ma soltanto urlare in adesione anche al suo fenotipo: alto, muscoloso e pieno di sé, questo losco individuo ricorre a forme di espressione che diffondono disagio e terrore. Fischerle, che parla un dialetto viennese colorato di toni à la Nestroy, tenta, come Sancho, di adeguarsi al tono aulico del padrone, ricorrendo spesso a parole che non conosce e interpreta solo in base all’aspetto fonetico, travisandone il significato e incorrendo in grossolani svarioni.

Entrambi i romanzi, proprio perché hanno intento parodistico, mantengono la struttura tradizionale del genere romanzesco. Come *Don Quijote* è scritto sulla falsariga del

⁴² E. Canetti, *Die Blendung* (nota 19), p. 209

⁴³ M. Durzak, *Die Welt ist nicht mehr ...* (nota 25), pp. 95-97.

⁴⁴ E. Canetti, *Die Blendung* (nota 19), p. 197: “Der überlegt sich jedes Wort hundertmal. Wenn er was sagt, sagt er was.”

romanzo picaresco di tradizione spagnola, così *Die Blendung* non ha nulla in comune con lo sfaldamento dell'impianto narrativo del romanzo moderno, né rinuncia allo sviluppo lineare dell'azione, basandola sul concatenarsi di causa ed effetto. La differenza strutturale più palese è la presenza nel *Don Quijote* di un narratore onnisciente esterno, che invece manca nell'opera di Canetti.⁴⁵ Inoltre il romanzo spagnolo è opera di un autore maturo, già disincantato da mille esperienze negative, mentre la figura del sinologo è il frutto della fantasia di un ragazzo di venticinque anni, appena laureatosi in chimica, che ancora non ha scelto un strada per il futuro che per lui si rivelerà non quello del cultore di materie scientifiche, ma neppure quella del romanziere. *Die Blendung* resta un unicum e un libro dalla fortuna tardiva come il romanzo di Cervantes. Come si è tentato di illustrare, il libro di Canetti consta nel rifacimento di alcuni motivi centrali del *Don Quichote* spinti alle estreme conseguenze. Dal romanzo spagnolo lo scrittore di lingua tedesca recupera tra l'altro anche l'idea del rogo dei libri, avvicinando i metodi dell'Inquisizione, in maniera quasi oracolare, a quelli dei nazisti. Canetti infatti attinge dal modello, ma poi sottopone gli spunti che questo gli suggerisce a un processo di distillazione, attualizzazione e di trasformazione, convinto da un lato che "c'è bisogno di ciò che è vecchio per meglio stupirsi di ciò che è nuovo"⁴⁶, ma anche che la metamorfosi è l'unica operazione in grado di garantire continuità alla vita; anzi, proprio in questo processo di rivisitazione e modificazione sta secondo lui il vero compito dello scrittore, erede, custode e mediatore di un patrimonio che, di rinnovamento in rinnovamento, si oppone alla piattezza del livellamento dilagante e alla morte. Dotato di un ottimismo incoercibile, Canetti nutrì per l'intera vita "un'inimicizia quasi donchisciottesca contro la morte e i suoi agenti"⁴⁷ e proprio al romanzo di Cervantes continuò a ricorrere nei momenti di stanchezza e di fragilità, tanto che ancora il 10 febbraio del 1989, a ottantaquattro anni, scrisse al germanista Gerald Stieg:

Ho riletto di nuovo il Don Quijote da cima a fondo e d'un sol fiato, e la sua pazzia ha aiutato la mia, senza la quale non posso vivere, a rimettersi in piedi. Sono rimontato in sella al mio macilento Ronzinante e ho riafferrato la mia lancia arrugginita.⁴⁸

A Cervantes, quindi, Canetti rimase senza dubbio alcuno fedele per tutta la sua lunga vita, perché l'autore spagnolo rappresentò sempre per lui uno di quei punti di riferimento letterari che gli infondevano sicurezza e fiducia, come ebbe a ribadire in un appunto del 1993, scritto cioè nell'anno precedente la sua morte:

Presso pochi poeti soltanto mi sento a casa. Ma presso costoro a tal punto che dopo sessant'anni non riesco a separarmene. Sono diventati un'ossessione, ma di tipo indicibilmente felice.⁴⁹

⁴⁵ D. Daby, *Structures of Disintegration. Narrative Strategies in Elias Canetti's "Die Blendung"*, Riverside, Ariadne Press 1992, pp. 69-72.

⁴⁶ E. Canetti: *Aufzeichnungen 1992-93* (nota 39), p. 84: "Man braucht das ganz Alte um besser über das Neue zu staunen."

⁴⁷ W. G. Sebald: "*Du darfst keinen Satz vergessen*". *Stimmen zum Tode von Elias Canetti* in «Neue Zürcher Zeitung», 20.-21. agosto 1994, ora in *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*, München, Hanser 1995, p. 145 ss., cit. p. 145: "Die beinahe quijotische Feindschaft, die Elias Canetti sein Lebtag lang dem Tod und seinen Agenten entgegenbrachte [...]".

⁴⁸ Ch. Meyer, *Don Quichotte dans Auto-da-fé* in "*Ein Dichter braucht Ahnen*". *Elias Canetti und die europäische Tradition*, hrsg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Bern, Berlin, Frankfurt a.M. etc., Lang 1997, p. 96: "Ich habe wieder den ganzen Don Quijote gelesen, in einem Zug, und sein Wahn hat meinem eigenen, ohne den ich nicht leben kann, wieder auf die Beine geholfen. Ich habe wieder meinen dürftigen Rossinante bestiegen und meinen rostigen Speer ergriffen."

GABRIELLA ROVAGNATI

⁴⁹ E. Canetti, *Aufzeichnungen 1992-93* (nota 39), p. 60: “Bei ganz wenigen Dichtern nur bin ich zu Hause. Bei diesen so sehr, dass ich mich nach sechzig Jahren nicht von ihnen lösen kann. Sie sind zu Obsessionen geworden, aber unsäglich glücklichen.”