

**Università degli Studi di Pisa  
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica  
Dottorato in Filologia, Letteratura e Linguistica  
2011 - 2014**

**Tutor Prof.ssa G. Cermelli**

**Simona Fabbris**

***Veza Taubner - Calderon: strategie di eccentricità***

## **Indice**

### **Introduzione**

#### **1. Textur vs Text**

- 1.1. Delimitazioni teoriche
- 1.2.1. La figura del rovesciamento
- 1.2.2. La figura dell'opposizione
- 1.2.3. La figura dello slittamento
- 1.2.4. Le tre figure nel romanzo
- 1.3. Lo sdoppiamento della narrazione: il racconto di II grado
- 1.4. Lo scrittore come fabbricante di alternative

#### **2. La tela di Penelope. Fare, disfare, rifare**

- 2.1. L'inquietudine dello scrivere
- 2.2.1. Personaggi frammentati
- 2.2.2. Personaggi pesanti
- 2.2.3. Personaggi leggeri
- 2.3. I *topoi* dell'origine
- 2.3.1. L'addio alla Grande Letteratura
- 2.3.2. I luoghi dell'Altro
- 2.4. La fuga impossibile nella Grande Letteratura

#### **3. L'ossessione dello sguardo**

- 3.1. Una narrazione centripeta
- 3.2. Gli occhi
- 3.3. Strategie teatrali nei testi narrativi
- 3.3.1. *Die Bühne*, lo spazio scenico
- 3.3.2. Rallentamento della narrazione: la scena
- 3.3.3. La metarappresentazione
- 3.3.4. La descrizione: didascalia e *Vorspiel*
- 3.4. L'ipertrofia del guardato: il grottesco
- 3.5. Gli oggetti, specchio dello sguardo
- 3.6. Guardare la realtà negli occhi

#### **4. Donne alla finestra**

- 4.1. Extra – luoghi e non – luoghi
- 4.2. *Der Palankin*

- 4.3. Eva alla finestra
- 4.4. Non – luoghi
- 4.5. Arrampicarsi sull'utopia

## **5. Personaggi in cerca di eccentricità**

- 5.1. Agatha, Diana Galatea, Peck
- 5.2. Eccentricità canonica e eccentricità eccentrica
- 5.3. Strategie di resistenza: l'arte e la violazione della legge
- 5.4. Lo sguardo critico del teatro
- 5.5. La messa in scena dell'utopia

## **6. Un racconto eccentrico: *Drei Viertel***

- 6.1. Il quarto mancante
- 6.2. Il corpo al centro
- 6.3. Le eccedenze del racconto
- 6.4. *Freaks* vs eletti

## **7. Una triplice eccentricità: ebrea, socialista, scrittrice**

- 7.1. Lo scambio epistolare con Georges Canetti
- 7.2. *Ich bin Sozialistin*
- 7.3. *Ich bin eine Dichterin*
- 7.4. *J come Jüdin*
- 7.5. *Verwandlungen: Türmchen, Peggy, Donna Venetia*
- 7.6. Un destino di eccentricità

## **Conclusioni**

## **Breve sintesi delle opere**

## **Bibliografia**

.



## Introduzione

La figura di Veza Taubner - Calderon e i suoi testi presentano un'eccentricità che rende difficile la messa a fuoco di un preciso oggetto di ricerca, a meno di non prediligere un oggetto di studio decisamente circoscritto (è il caso, per esempio, del lavoro di Angelika Schedel sulle fonti<sup>1</sup>.)

D'altra parte, questa scelta si rendeva poco proponibile in Italia, dove Veza Taubner - Calderon è stata poco studiata, se si eccettua il lavoro di Miriam Bertocchi<sup>2</sup>.

Mano mano che ci addentavamo nell'opera della scrittrice austriaca, ci si poneva così sempre più urgentemente la scelta tra una ricerca di tipo generale sull'intero *corpus* delle opere, con eventuali riferimenti biografici, e un lavoro strettamente monografico, focalizzato su un aspetto particolare della sua produzione.

Nessuna delle due soluzioni ci convinceva, poiché se da un lato sentivamo l'esigenza di portare l'attenzione su questa autrice, a lungo dimenticata o ricordata da un punto di osservazione, come vedremo, parziale, dall'altro volevamo farlo a partire dallo specifico della sua scrittura.

Affrontando i suoi testi, ci si è presentato con insistenza il filo rosso di una «via eccentrica»<sup>3</sup>, una posizione, in parte subita, in parte fatta propria a posteriori, divenuta scelta esistenziale e essenziale, che ha spinto l'autrice a confrontarsi con la storia, ma soprattutto con la lingua del proprio tempo e con i problemi che questo confronto comportava.

L'idea di una «via eccentrica» percorsa da Veza Taubner - Calderon coinvolgeva, evidentemente, l'atmosfera politico - culturale viennese degli anni Trenta, dall'austro - marxismo (è la stessa scrittrice a definirsi socialista<sup>4</sup>), alla psicoanalisi di Freud e di Reich, a Wittgenstein, a Musil, a Kraus, fino all'ambiente intellettuale ebraico.

Il nuovo rischio, insidioso, era di riportare l'eccentricità, appena intravista, ancora tutta da dimostrare, a uno schema rigido di appartenenza, fosse esso di natura politico - ideologica, filosofica o di carattere biografico.

Ci è parso, sin dall'inizio, che la difesa più efficace da questo tipo di rischio fossero i testi dell'autrice, la sua voce.

<sup>1</sup> A. Schedel, *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

<sup>2</sup> Ci riferiamo alla tesi di laurea di Miriam Bertocchi, *La lingua salvata di Veza Canetti. Vita e opere di una scrittrice viennese*, Cuem, Milano 2006.

Come risulta evidente dallo stesso titolo, questo lavoro, accurato e ben documentato, offre uno sguardo d'insieme sulla biografia e la produzione della scrittrice.

<sup>3</sup> Dobbiamo quest'espressione al testo di Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, Marietti, Casale Monferrato 1986.

<sup>4</sup> Lettera del 5 marzo 1950 a Rudolf Hartung, *Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlaß Hartung*.

Questa convinzione ci ha condotto, conseguentemente, alla scelta del metodo di procedere, che, come risulterà evidente nel corso della lettura del presente lavoro, consiste, *in primis*, in un continuo riferimento ai testi.

È evidente che questa impostazione ci indicava, per se stessa, gli strumenti metodologici con i quali affrontare il nostro lavoro.

Se, infatti, il riferimento costante ai testi ha motivato la scelta di un approccio di tipo strutturalista (Genette), la sfida dell'interpretazione ci ha spinto a rivolgerci ad altri strumenti, in particolare quelli propri del pensiero filosofico che, di volta in volta, ci sono sembrati più utili sia ad aprire il testo e costringerlo a mostrare le sue implicazioni, sia a fornirci il linguaggio più consono per dare conto dei risultati della nostra ricerca.

Il ricorso al pensiero di Wittgenstein, di Foucault, di Lacan corrisponde a un'impostazione teorica che Rosi Braidotti ha definito «stile nomadico<sup>5</sup>», un pensiero che si muove da un livello all'altro, spinto non tanto dalla volontà di riportare la molteplicità della lettura a un'unità definitiva, quanto, al contrario, dalla volontà di lasciare che questa molteplicità trovi espressione anche nella lettura critica.

Il nostro percorso si è dato, sostanzialmente, due limiti: il testo da un lato (con la convinzione che «L'analisi del testo mantiene il suo primato rispetto a qualunque prospettiva sociologica<sup>6</sup>») e la volontà interpretativa dall'altro, una volontà spinta fino all'audacia, per citare ancora Bottioli<sup>7</sup>.

Sul sentiero doppiamente delimitato da voce dell'autrice e pensiero dell'interprete, la fattualità del testo, la sua oggettività non limita la soggettività di chi legge e cerca un significato, ma neppure ne è limitata; entrambe le dimensioni si forniscono, vicendevolmente, energia.

Per quanto riguarda il *corpus* delle opere di Veza Taubner - Calderon, esso pone una serie di problemi teorici, in primo luogo perché si tratta di un *corpus* misto, costituito da opere pubblicate in vita e da opere, invece, non solo pubblicate postume, ma la maggior parte di esse selezionate da Elias Canetti, che ne riteneva solo una parte degna di essere pubblicata, mentre altre, a suo parere, non corrispondevano al rango di scrittrice che egli voleva fosse riconosciuto alla moglie.

Le opere pubblicate in vita sono state raccolte da Eva Meidl<sup>8</sup> nel seguente schema, che necessita, tuttavia, di alcune precisazioni.

<sup>5</sup> R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, manifestolibri, Roma 1996.

<sup>6</sup> G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>7</sup> «Questa concezione 'acrobatica' della verità, in cui la fedeltà al testo e l'audacia dell'interpretazione si co – appartengono [...]», op. cit. p. 402.

<sup>8</sup> Eva Meidl, *Veza Canetti's Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit*, in *Historische – Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur*, Band 24, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 1998.

<b>Titolo</b>	<b>Pseudonimo</b>	<b>Data</b>
<b>Ripubblicato in<sup>9</sup></b>		
<b>Sulla Arbeiterzeitung</b>		
<i>Der Sieger</i> GbR	Veza Magd	29.6.1932
<i>Geduld bringt Rosen</i> GbR	Veza Magd	dal 14.8.32 al 22.8.32
<i>Ein Kind rollt Geld</i> <sup>10</sup> I parte <i>Der Zwinger</i> GS	Veza Magd	5.3.1933
<i>Der Fund</i>	Martina Murner	28.4.1933
<i>Der Zwinger</i> II parte <i>Der Zwinger</i> GS	Martina Murner	27.5.1933
<i>Die Grosse</i>	Martina Murner	25.6.1933
<i>Der Dichter</i>	Martina Murner	3.8.1933
<i>Der Verbrecher</i> GbR	Veza Magd	31.8.1933
<i>Der Kanal</i> 18.11.3 GS	Martha Murner	dal 15.11.33 al
<i>Der Neue</i> GbR	Martha Murner	23.11.1933
<b>In 30 neue Erzähler<sup>11</sup></b>		
<i>Geduld bringt Rosen</i> GbR	Veza Magd	1932

<sup>9</sup> Abbreviazioni: GbR, *Geduld bringt Rosen*; GS, *Die Gelbe Straße*.

<sup>10</sup> Nel dicembre 1932, questo racconto ottenne, tra 827 racconti, il secondo premio di un concorso indetto dalla *Arbeiter – Zeitung* per la migliore *short – story*; della giuria facevano parte, tra gli altri, Ernst Fischer e Otto Koenig. Il primo premio non venne assegnato.

<sup>11</sup> L'antologia *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa*, una raccolta di racconti pubblicata nel 1932 da Wieland Herzfelde per la casa editrice berlinese Malik.

**In Neue deutsche Blätter<sup>12</sup>**

*Drei Helden und eine Frau* Veronika Knecht marzo 1934

GbR

**In Deutsche Freiheit, Saarbrücken**

*Der Fund* Martina Murner 12.7.1934

I racconti *Der Fund*, *Die Große*, *Der Dichter* sono stati ripubblicati nel 2001 dalla casa editrice Carl Hanser col titolo *Der Fund. Erzählungen und Stücke*; la raccolta conteneva anche i seguenti racconti, fino a quel momento inediti: *Hellseher*, *London*, *Der Zoo*, *Herr Hoe im Zoo*, *Die Flucht vor der Erde*, *Drei Viertel*, *Pastora*, *Air raid*, *Der letzte Wille*, *Toogoods oder das Licht*, e i testi teatrali, anch'essi inediti, *Der Tiger* e *Der Palankin*, ritrovati nel *Nachlaß* Canetti.

Nel 2010, la casa editrice Fischer pubblica di nuovo i racconti della raccolta *Der Fund* all'interno del volume *Geduld bringt Rosen. Erzählungen und Stücke*, che contiene, oltre alla raccolta che dà il titolo al volume<sup>13</sup>, i testi teatrali *Der Oger* (pubblicato la prima volta, postumo, da Carl Hanser nel 1991), *Der Tiger* e *Der Palankin*.

Entrambe le pubblicazioni esauriscono il *corpus* delle opere dell'autrice, con l'importante eccezione di due racconti e del romanzo *Die Schildkröten*, pubblicato postumo nel 1999 sempre dalla casa editrice Carl Hanser.

I due racconti, *Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium* e *Geld – Geld – Geld. Das Leben eines reichen Mannes*, sono stati pubblicati entrambi nel volume 156, numero 10 del 2002 della rivista *Text + Kritik*, insieme a una lettera dell'autrice a Viktor Sucky e a vari contributi critici.

Il testo, assente come il secondo dallo schema di Meidl perché attribuito a Veza Taubner - Calderon successivamente alla pubblicazione del lavoro critico, era stato pubblicato per la prima volta l'11 aprile 1937 sul quotidiano viennese *Die Stunde*, con lo pseudonimo di Veza Magd; il secondo, con lo stesso pseudonimo, compare sul quotidiano il 1 maggio 1937.

Il romanzo *Die Schildkröten* viene scritto presumibilmente tra il 1938, subito dopo l'espatrio della coppia Canetti verso Parigi e Londra, e il 1939.

Quattro romanzi sembrano invece essere andati perduti: i primi due scritti prima dell'esilio (una sorta di *Kaspar Hauser Roman* e *Die Genießer*), un romanzo in inglese con protagonista un medico, del quale l'autrice riferisce in una lettera a Georges Canetti del 6 gennaio 1945<sup>14</sup> e il romanzo *Die Antwort* sulla scultrice Marie – Louise Motesiczky, amica di Veza<sup>15</sup>.

Nel 2006, viene infine pubblicato l'epistolario tra Veza, Elias e Georges Canetti.

<sup>12</sup> La rivista di Wiener Herzefelde pubblicata in esilio, a Praga.

<sup>13</sup> *Der Sieger*; *Der Verbrecher*; *Der Neue*, *Drei Helden und eine Frau*, *Der Seher*; tutti ricordati da Eva Meidl ad eccezione dell'ultimo.

<sup>14</sup> E. Canetti, V. Canetti, *Briefe an Georges*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2009, p. 118.

<sup>15</sup> Di questo romanzo riferisce una nota di Veza Taubner - Calderon ritrovata fra le carte della scultrice e citata da Julian Preece nel suo testo *The rediscovered writings of Veza Canetti. Out of the shadows of a husband*, Camden House, Rochester, New York 2007, p. 19.

Come risulta evidente dallo schema, alcuni racconti sono confluiti successivamente nel romanzo *Die Gelbe Straße*, pubblicato dall'editore Carl Hanser nel 1990.

La storia della pubblicazione di questo romanzo presenta aspetti decisamente curiosi.

Il libro, correlato da un *Vorwort* di Elias Canetti e da un *Nachwort* di Helmut Göbel, costituisce un chiaro esempio di ciò che Genette ha definito «paratesto», «tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso [...]»<sup>16</sup>, un testo parallelo che può agire pesantemente sulla recezione di un autore.

Sia Canetti che Göbel offrono precise linee di lettura e d'interpretazione del romanzo, che ci viene così proposto in una cornice che lo costringe fortemente.

Canetti ci ricorda che «Veza hatte Bewunderung für abseitige Naturen»<sup>17</sup>, riconducendo così la scelta dei personaggi del romanzo a una peculiarità caratteriale, piuttosto che all'originalità dell'autrice.

Lo scrittore prosegue sostenendo che «Ihre Sache sei es nicht, zu erfinden, das überlasse sie mir. Sie wolle ihren Leuten helfen und darum schreibe sie Geschichten über sie»<sup>18</sup>. (Canetti si riferisce agli abitanti della *Leopoldstadt*, il quartiere viennese dove Veza ha abitato per lungo tempo).

La stessa scelta degli pseudonimi Veza Magd e Veza Knecht rivela, secondo Canetti, la posizione di «paladina degli oppressi» dell'autrice<sup>19</sup>.

Lo scrittore ci suggerisce, ancora, una possibile fonte ispiratrice di Veza, cioè Heine, per il suo modo di scrivere «mit Witz und Schärfe»<sup>20</sup>.

Con poche righe, Canetti ci fornisce le sue coordinate per leggere il testo: se la scelta dei temi sarebbe dettata da un'inclinazione naturale per i diversi e gli umili, lo stile sarebbe influenzato dallo scrittore amato Heine.

L'ultimo elemento interpretativo che Canetti offre ai lettori di Veza Taubner – Calderon è il riferimento a una sorta di femminismo *ante litteram* che a suo parere pervade l'opera dell'autrice: «Ihre Überzeugungen waren nicht weit von solchen entfernt, wie man sie heute vielfach und militant unter Frauen findet, aber sie hatte sie damals», sebbene sul presunto femminismo Canetti ponga le seguenti riserve:

Sie hatte sie auch nicht in der aufsässigen Form, die zu Absonderungen und aggressiven Formationen führen, denn sie gab nichts von ihrer Bewunderung für Schönheit, Verführung und Hingabe auf<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> G. Genette, *Palinsesti, La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>17</sup> *Vorwort*, in Veza Canetti, *Die Gelbe Straße*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>19</sup> Su questo aspetto, in netto contrasto con la lettura di Canetti, così scrive Erika Achermann: «Vezas Erzählungen wirken allerdings keineswegs demütig. Da war eine stolze Frau am Werk, unsentimental und ohne "Bewunderung" für die Opfer.» In *Tagesanzeiger*, Zurigo, 29/5/1992 (Archivio della *Zentralbibliothek Zürich, Anlaß Elias Canetti, Schachtel 210*).

<sup>20</sup> A proposito del rapporto di Veza con le opere di Heine, Canetti ne scrive diffusamente in *Die Fackel im Ohr*, dove ricorda che, da parte sua, non le leggeva per non contravvenire al divieto imposto da Karl Kraus, che, com'è noto, non le amava. Cf. E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1982, p. 150. Canetti ricorda che, quando Veza gli porse i *Französische Zustände*, si rifiutò anche soltanto di prendere in mano il volume. Veza, però, non si fece scoraggiare e continuò a mostrargli le opere di Heine della sua biblioteca: «Ich hab den ganzen Heine: da, sehen Sie!»

<sup>21</sup> *Vorwort*, op. cit. p. 6.

Nel *Nachwort*, è Göbel a proporre le sue linee di lettura, riportando la scrittura di Veza Taubner - Calderon, da un lato, alla tradizione narrativa russa e tedesca del diciannovesimo secolo (principalmente la raccolta *Geduld bringt Rosen*, il cui titolo, secondo il critico, riecheggia, rovesciandone il senso, lo *Späte Rosen* di Theodor Storm), dall'altro al modernismo, in primo luogo ai romanzi di Upton Sinclair e di Dos Passos (in particolare *Die Gelbe Straße*, del quale Göbel sottolinea sia la modalità del grottesco che il passaggio fluido da un genere all'altro, «die fließenden Übergänge von der Kurzgeschichte zur Novelle, von der Novelle zum Roman»<sup>22</sup>).

In un testo successivo del 2002, Göbel ricostruisce la storia della riscoperta della scrittrice Veza Taubner – Calderon<sup>23</sup>.

Essendosi occupato a lungo delle opere di Elias Canetti, Göbel aveva sviluppato una sorta di riflesso condizionato che lo portava a leggere tutto ciò che aveva una qualche affinità con quel nome.

In un *Antiquariatskatalog*, il germanista si era imbattuto, a metà degli anni Ottanta, nella già ricordata antologia di Wieland Herzfelde *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland* e tra gli autori aveva notato il nome Veza Magd, affiancato dall'annotazione «Veza Canetti?»

Incuriosito, Göbel aveva letto il racconto di Veza Magd, *Geduld bringt Rosen*, riconoscendo alcune somiglianze con l'opera di Elias Canetti<sup>24</sup>.

Essendo già in contatto con lo scrittore, gli aveva scritto chiedendogli se, negli anni Trenta, fosse esistita una sorta di *Arbeitsgemeinschaft* tra lui e la moglie; Canetti aveva rimandato la risposta per quasi un anno, poi, inaspettatamente, aveva invitato il germanista a Zurigo per parlare di Veza.

Durante il loro primo incontro a Zurigo, nell'estate del 1988, Canetti rivela al critico molti particolari sulla produzione letteraria della moglie, sostenendo che il primo impulso a scrivere le fosse venuto soltanto dopo la lettura del manoscritto *Kien fängt Feuer* (1931) di Canetti, testo che, com'è noto, sarebbe confluito successivamente nel romanzo *Die Blendung*.

Canetti racconta anche di come, sebbene non esistesse tra loro una *Arbeitsgemeinschaft* vera e propria, Veza lo avesse aiutato nelle traduzioni di Sinclair, in particolare del romanzo *Alkohol*; in quell'occasione, lo scrittore conferma anche le poche note autobiografiche di Veza Taubner - Calderon per l'antologia già ricordata di Wieland Herzfelde, tra queste il riferimento al *Kaspar Hauser Roman*, presumibilmente spedito dall'autrice a Hermann Kesten, allora lettore presso la casa editrice Gustav Kiepenheuer di Lipsia.

Così Göbel:

Man müsse sich diesen Kaspar Hauser in einer Art Mittelstellung zwischen Jakob Wassermanns Hauser – Roman und Georg Trakls Kaspar Hauser - Gedicht vorstellen<sup>25</sup>.

Per quanto riguarda *Die Genießer*, Canetti sostiene, durante quel primo

<sup>22</sup> *Nachwort*, in Veza Canetti, op. cit. pp. 169-170 e pp. 172-173.

<sup>23</sup> Si tratta del numero 10 del 2002 della rivista letteraria *Text + Kritik*, Richard Boorberg Verlag, München, pp. 3-10, al quale ci siamo riferite precedentemente.

<sup>24</sup> In particolare, Göbel sottolinea la comune predilezione per «groteske Figurendarstellungen» e la ricorrenza del nome Garaus, che nel testo di Veza appartiene a un impiegato e nella *Komödie der Eitelkeit* di Canetti a un generico *Direktor*.

<sup>25</sup> Göbel, op. cit. p. 5.

incontro, che fosse stato soltanto progettato e appena iniziato; Göbel prosegue:

Dieser Roman sollte aber bereits 1933 in Fortsetzungen erscheinen; dann habe aber König, der entsprechende Redakteur der Arbeiter – Zeitung, doch lieber die kürzeren Erzählungen haben wollen<sup>26</sup>.

Fin dalla prima intervista, Canetti esprime la chiara intenzione di rendere pubbliche solo le opere della moglie scritte e pubblicate prima dell'esilio, escludendo il romanzo *Die Schildkröten*.

Nel dicembre del 1989, Göbel discute con l'autore l'importante questione del nome col quale pubblicare il primo libro di Veza; prima del 1934, infatti, l'autrice aveva scelto di scrivere sotto diversi pseudonimi, privilegiando spesso quello di Veza Magd.

Le alternative prese in esame furono fin da subito Veza Magd o Veza Canetti, ma la decisione finale cadde sul secondo:

Ich bestärkte Elias Canetti darin, dem Verlag den Autornamen Veza Canetti vorzuschlagen; denn mit dem Pseudonym würde man nicht mehr viele Leser erreichen<sup>27</sup>.

Nell'autunno del 1989, Göbel riceve una telefonata dalla casa editrice Carl Hanser che gli comunica l'intenzione di Canetti di far pubblicare *Die Gelbe Straße*, opera per la quale il critico aveva in precedenza espresso il suo entusiasmo allo scrittore.

Il libro, per volontà di Canetti, viene pubblicato con il sottotitolo *Roman*.

Come risulta evidente dalle note precedenti, l'interferenza di Canetti non solo nella scelta delle opere da pubblicare ma anche in quella del nome con il quale renderle note e nelle linee interpretative da proporre ai nuovi lettori di Veza è stata pesante.

L'alone di disturbo va ad aggiungersi alla scarsità di materiale sulla biografia di Veza Taubner - Calderon, da un lato, e, dall'altro, all'immagine unitaria, granitica che Canetti offre della compagna nella sua autobiografia, in particolare nel secondo volume, *Die Fackel im Ohr*<sup>28</sup>.

La figura di Veza Taubner - Calderon, sia come donna che come scrittrice, è sfuggente, paradossalmente, proprio per un eccesso di informazioni che vengono quasi tutte dalla medesima fonte, cioè Elias Canetti stesso, che fa della compagna, in modo programmatico, una figura letteraria.

Un ulteriore strato di nebbia è provocato dal fatto che Veza Taubner - Calderon, in quanto scrittrice e moglie di Elias Canetti, è stata trasformata da subito dopo la pubblicazione dei suoi lavori alla fine degli anni '80 in una «feminist cause célèbre»<sup>29</sup>.

Ciò che Julian Preece definisce così ruota, fondamentale, attorno alle

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>28</sup> Un luogo in cui la voce di Veza Taubner - Calderon può essere udita distintamente sono le lettere, quelle rimaste, a Georges Canetti, delle quali ci occuperemo diffusamente nel settimo e ultimo capitolo del nostro lavoro. Anche qui, però, un ostacolo esiste, il lungo e strano gap tra il 1934 e il 1937, che, solo in parte, si può spiegare con la cautela dei tre protagonisti dell'epistolario in un periodo di controllo e censura.

<sup>29</sup> J. Preece, op. cit. cap. 2, p. 33 sgg.

autrici Angelika Schedel, Eva Meidl, Elfriede Czurda, Anna Mitgutsch e Sybille Mulot.

In occasione di una serie di letture tenute a Vienna nel 1992, Elfriede Czurda aveva accusato Canetti di aver ostacolato, se non impedito, la carriera letteraria della moglie.

Da parte sua, Sybille Mulot, in tre articoli, pubblicati il primo su *Die Zeit* (*Das Leben vor der Haustür*, 6 aprile 1990), il secondo su *Facts* (*Leben mit dem Monster*, 1999) e il terzo su *Der Spiegel* (*Befreundet mit den Geliebten*, 22 dicembre 2001), avvia la stessa polemica; l'autrice sottolinea tra l'altro la somiglianza tra Canetti e due personaggi di Veza, entrambi scrittori, Knut Tell e Andreas Kain<sup>30</sup>.

La posizione critica di Veza Taubner - Calderon nei confronti di questi personaggi è del tutto evidente e si concentra, in particolare, sulla loro totale ingenuità e indifferenza nei confronti del mondo reale (una sorta di *Kopf ohne Welt*, per citare lo stesso Canetti).

Nel terzo dei suoi articoli, Mulot cita episodi biografici della vita di coppia di Veza e Elias, sostenendo che quest'ultimo avrebbe anche costretto la moglie a una serie di aborti<sup>31</sup>.

La giornalista propone infine un ardito parallelo tra Canetti e Iger, il protagonista di *Der Oger*, adducendo la prova della firma di entrambi: così come il personaggio Iger, nel firmare, trasformava la *I* in *O*, realizzando la metamorfosi in un *Oger*, Canetti avrebbe trasformato la *E* in *O*.

Il particolare rivelerebbe, per Mulot, l'intenzione dell'autrice di additare lo stesso Canetti come una sorta di orco, suggerendoci la somiglianza con Iger.

Anna Mitgutsch, infine, in occasione della pubblicazione del romanzo *Die Schildkröten* nel 1999, redige un potente attacco contro Canetti, accusandolo di aver causato la fine letteraria della moglie<sup>32</sup>.

Secondo l'ipotesi di Preece, un ulteriore tassello di questa polemica è costituito da un testo che ha fatto scuola negli anni Ottanta, *Buch der Könige: Orpheus und Eurydike*<sup>33</sup> di Klaus Theweleit, costruito sulla tematica, allora in voga, del «literary marriage»: il testo costituirebbe una sorta di cornice ideale all'interno della quale si è andata sviluppando la polemica delle diverse autrici citate.

Nel suo libro, com'è noto, Theweleit elenca e studia una serie di casi di scrittori celebri che, come nel caso di Orfeo e Euridice, hanno costruito la propria fama a scapito delle loro compagne e muse.

A sostegno della sua tesi, Theweleit cita molte parti di *Der andere Prozeß*<sup>34</sup>, considerandolo una sorta di autobiografia focalizzata sui rapporti tra Canetti e Veza costruiti in parallelo sul modello letterario dello scambio epistolare tra Franz Kafka e Felice Bauer.

Se da parte nostra ci siamo dilungate su questo «feminist cause célèbre», è perché riteniamo che aver portato l'attenzione sul caso Elias – Veza, piuttosto che sui testi di quest'ultima, abbia contribuito a mettere in secondo piano l'opera dell'autrice a vantaggio del gossip sui suoi rapporti col marito fin dal primo momento successivo

<sup>30</sup> Knut Tell appare sia in *Die Gelbe Straße*, che nel racconto *Der Fund* e nella commedia *Der Tiger*; Andreas Kain è uno dei protagonisti del romanzo *Die Schildkröten*.

<sup>31</sup> Mulot si riferisce a un episodio citato da Conradi in nota alla sua biografia di Iris Murdoch. Cf. Peter J. Conradi, *Iris Murdoch: A life*, Harper – Collins, London 2001.

<sup>32</sup> A. Mitgutsch, *Veza Canetti*, in *Literatur und Kritik*, numero 335/336 del 1999.

<sup>33</sup> Strömfeld – Roter Stern, Basel, Frankfurt a. M. 1988.

<sup>34</sup> E. Canetti, *Der andere Prozeß, Kafkas Briefe an Felice*, C. Hanser Verlag, München 1984.

alla pubblicazione, ipotecando pesantemente, anche se forse involontariamente, la recezione dell'autrice.

Da parte loro, Angelika Schedel e Eva Meidl hanno dedicato alla scrittrice delle vere e proprie monografie critiche.

I testi più studiati sono il romanzo *Die Gelbe Straße*, la raccolta di racconti *Geduld bringt Rosen* e il testo teatrale *Der Oger*, rielaborazione, almeno in parte, del secondo capitolo del romanzo.

Nel 1998, Eva Meidl pubblica la breve monografia sull'autrice che ruota attorno ai nuclei tematici *Sozialismus, Feminismus, Postcolonialismus*<sup>35</sup> e prende in esame principalmente *Die Gelbe Straße, Geduld bringt Rosen e Der Oger*.

Nel 2002, Angelika Schedel dà alle stampe *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien*, nel quale, a partire da una stringente analisi dei due racconti *Die Große e Der Dichter*, del romanzo *Die Gelbe Straße* e del testo teatrale *Der Oger*, riconosce quali importanti fonti del lavoro della scrittrice Wilhelm Reich, Lou Andreas – Salomé e Rainer Maria Rilke.

In questo testo, la studiosa propone anche una prima ricostruzione della biografia dell'autrice, frutto di lunghe ricerche in diversi archivi, strumento prezioso per sciogliere alcuni nodi sulla storia personale di Veza Tabner - Calderon.

Ancora nel 2002, la rivista *Text + Kritik* dedica un intero numero a Veza Taubner – Calderon<sup>36</sup>, raccogliendo contributi di Helmut Göbel, Bettina Bannasch, Ritchie Robertson, Irmela von der Lühe e Angelika Schedel<sup>37</sup>.

Nel 2005, l'università di Graz pubblica, nel numero 24 della rivista *Dossier*, una nuova serie di contributi sulla scrittrice: Brigitte Spreitzer, Dagmar Lorenz, Eva Meidl, Lisa Silvermann, Ingrid Spörk, Alexandra Strohmeier.

Nel 2007, Julian Preece pubblica il già ricordato *The rediscovered writings of Veza Canetti. Out of the shadows of a husband*<sup>38</sup>, dove viene postulata l'ipotesi di una *Arbeitsgemeinschaft* tra i due scrittori.

Nel 2011, William C. Donahue scrive un articolo sull'epistolario tra Veza, Elias e Georges Canetti<sup>39</sup>, *Briefe an Georges*<sup>40</sup>.

Il testo di Dagmar C. G. Lorenz, *Keepers of the motherland. German Texts by jewish women writers*<sup>41</sup>, del 1997, contribuisce a inserire l'autrice nella lunga tradizione delle scrittrici ebraiche.

Ricordiamo ancora il testo di Brigitte Spreitzer, *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen*<sup>42</sup>, del 1999, che dedica un lungo paragrafo a Veza Tabner Calderon all'interno del capitolo *Balanceakte zwischen Grauen und Komik. Sozialkritische Grotteske Anfang der Dreißiger*.

Come risulta evidente dallo stesso titolo, Spreitzer affronta il tema decisivo degli elementi grotteschi presenti nell'opera della scrittrice, tema al quale dedicheremo il terzo capitolo del nostro lavoro.

<sup>35</sup> Eva Meidl, op.cit.

<sup>36</sup> Op. cit.

<sup>37</sup> A. Schedel, op. cit.

<sup>38</sup> J..Preece, op. cit.

<sup>39</sup> W. C. Donahue in *Andererseits, Yearbook of transatlantic german studies*, Band 2, Universitätsverlag Rhein – Ruhr, Duisburg 2011.

<sup>40</sup> Op. cit.

<sup>41</sup> University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997; capitolo 3, *Feminism and socialism in Vienna*.

<sup>42</sup> Passagen Verlag, Wien 1999.

Vorremmo concludere ricordando i testi di Edda Ziegler, *Verboten – verfemt – vertrieben. Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*<sup>43</sup>, *Komik und Gewalt*<sup>44</sup>, di Anne D. Peiter e la già ricordata tesi di laurea di Miriam Bertocchi, *La lingua salvata di Veza Canetti*<sup>45</sup>.

Di altri contributi, articoli e recensioni daremo conto in seguito.

Tornando al nostro lavoro, il *roter Faden* della nostra interpretazione è l'immagine della «via eccentrica», letteralmente, una via fuori dal centro, al margine, o, per meglio dire, ai vari margini, di una realtà, politica, storica, culturale, in caleidoscopico cambiamento.

All'analisi linguistica e stilistica dei testi, che ci ha permesso di individuare costanti sia formali che tematiche, abbiamo fatto seguire una proposta interpretativa che si è avvalsa di questa immagine.

Abbiamo così ricondotto a questo filo rosso le scelte linguistiche e narrative dell'autrice, la sua modalità di scrittura (più tessitura a vari fili che ordito ordinato e unitario), la predilezione di strategie teatrali anche nei testi narrativi, la scelta, infine, di luoghi (manicomi, ospedali, orfanotrofi) e personaggi (artisti e criminali) «eccentrici».

L'ultimo capitolo del nostro lavoro è dedicato alla triplice eccentricità biografica – esistenziale di Veza Taubner – Calderon in quanto scrittrice, socialista e ebrea.

Speriamo, con il nostro contributo, di inaugurare una nuova serie di interrogativi sull'opera della scrittrice austriaca.

Per non affaticare la lettura, riassumendo di volta in volta i testi presi in esame, abbiamo riportato in appendice al lavoro una loro breve sintesi.

---

<sup>43</sup> Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2010. In questo testo, l'autrice prende in esame il destino di molte scrittrici di lingua tedesca condizionate dal loro essere ebreo e/o dalla loro opposizione al nazismo.

<sup>44</sup> Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2007. Peiter analizza le modalità di rappresentazione declinate da autrici di lingua tedesca per narrativizzare le due guerre e la persecuzione e lo sterminio degli ebrei.

<sup>45</sup> M. Bertocchi, op. cit.



Maria Lai, *Le parole imprigionate*

## 1. *Textur vs Text*

### 1.1. Delimitazioni teoriche

Nella commedia *Der Tiger*, rielaborazione teatrale del quarto capitolo del romanzo *Die Gelbe Straße*, la protagonista Andrea Sandoval, vedova, è costretta per indigenza a vendere la propria arte, suonando come pianista nei caffè.

Il suo datore di lavoro, il *Tiger* del titolo, cerca di sedurla, attirandola in un *separé*, ma Andrea lo avvolge a sua volta in una tela, allo stesso tempo metaforica e reale, costringendolo a tenere per lei un gomitolino di lana e impegnando così le sue mani in un gioco del filo che lo distoglie dai suoi intenti di seduzione e lo piega a diverse dinamiche di relazione.

Andrea fa ricorso all'antica arte femminile del tessere, del cucire, del ricamare, del lavoro delle mani che si trasforma in un racconto, in un'invenzione di immagini e di legami.

La protagonista della commedia, costretta in un ruolo dettato dalle convenzioni sociali e dalla sua condizione di donna, rovescia la sua inferiorità in una posizione di forza.

Nel racconto *Pastora*, appartenente alla raccolta *Der Fund*<sup>46</sup>, la giovane protagonista lascia il piccolo villaggio natale per cercare lavoro a Siviglia.

Prima della partenza, la madre le regala uno scialle ricamato, simbolo di una linea materna che la ragazza recupererà alla fine della storia per riscattarsi sia dal ruolo di domestica (*Magd*) che dalla (falsa) alternativa del convento.

Lo scialle nero con fiori rossi ricamati diventa il segno eccentrico di una possibilità altra, elemento minimo ma profondamente disturbante in un'esistenza peraltro determinata e scandita da volontà altrui (i pretendenti, i padroni, il giovane signore, la madre superiora).

La tessitura di Veza Taubner - Calderon si situa in quel non luogo o iperluogo tra *Sprachlosigkeit* e *Schrift*<sup>47</sup>, dove è possibile «ein Neben – und Ineinander»<sup>48</sup> tra non detto, indicibile e scrittura, un andare e venire nel testo, un fare e disfare che si rovescia in una costruzione che tiene proprio perché si fonda sulla coscienza che la scrittura possa ormai dire solo una parte del mondo, possa tessere una narrazione che, proprio come una tessitura chiusa all'interno di un telaio è, per sua stessa natura, limitata.

L'abuso del linguaggio, inteso come sistema normativo dato una volta per tutte e ritenuto foriero di verità assolute, provoca, come scrive Wittgenstein, *Täuschungen*, inganni, affatto innocui<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Op. cit.

<sup>47</sup> Sono termini usati da Brigitte Spreitzer nel testo *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Studien zur Moderne*, Passagen Verlag, Wien 1999.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, I, § 110; in *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino 1996.

Estendendo questa riflessione al sistema narrativo, potremmo sostenere che una narrazione chiusa, assoluta, nella quale *tout se tient*, fondata sulla fede assoluta nel linguaggio, crea un ordine sterile che, lungi dal dire la verità, ne dà soltanto l'illusione.

Smontando questo meccanismo finalizzato a costruire e rappresentare una presunta unità, Veza Taubner - Calderon mostra il farsi della verità, rivelata, specularmente, dal faticoso costruirsi del narrare, dal «lavoro» del linguaggio, che è esperienza e sofferenza individuale.

Potremmo ricordare ancora Wittgenstein, che, come sottolinea Gargani, trasforma i concetti di «coerenza» e «coesione» e li elabora in termini di «coesistenza», «contesto di relazioni»<sup>50</sup>.

Il testo è, allora, luogo di esercizio di libertà, così come lo è il linguaggio, quando non sia ridotto a un esercizio normativo<sup>51</sup>, ma esso diventa anche critica radicale della *Zivilisation*: giocare col linguaggio, con le parole e smontare i meccanismi automatici (pensiamo al rovesciamento delle catacresi in figure che veicolano nuovi, inattesi significati) si traduce in prassi antiautoritaria.

Veza Taubner - Calderon sembra condividere l'idea del suo contemporaneo Wittgenstein della lingua come, insieme, *logos* e corpo, un sistema sì astratto ma che realizza il proprio significato nell'esercizio quotidiano, veicolato dagli affetti: la parola, insomma, è da intendere come corpo vivo<sup>52</sup>.

La fatica di chi scrive, resa trasparente nel testo, provoca il riconoscimento nel lettore, che ritrova il proprio stesso «vagare su e giù lungo i dintorni e i contesti delle nostre parole»<sup>53</sup>.

Veza Taubner - Calderon si muove all'interno di una *Zwischenlage*, ben rappresentata da luoghi – soglia quali le scale, le finestre e i balconi, punti di passaggi, certo, da un luogo all'altro, ma anche punti di sosta, d'attesa del cambiamento prima che esso si realizzi<sup>54</sup>.

Il luogo dell'attesa non è però il luogo vuoto da riempire con significati mutuati dal passato o dal futuro, ma si rovescia in un luogo di utopia, di costruzione e di messa in atto di ciò che, perso nel passato, viene recuperato per fondare il futuro.

La modalità della *Textur*, questo andare e venire della scrittura, permette d'altra parte a Veza Taubner - Calderon di sfuggire all'ordine cronologico della narrazione, per privilegiare la dimensione spaziale, il mondo nel quale il soggetto è immerso con il proprio corpo intero.

La «elliptische Erzählstruktur»<sup>55</sup>, infine, inibisce una ricostruzione lineare del narrato, inserendo nell'universo della scrittura il tempo dei sogni, per una narrazione che contempra la possibilità della *Nachträglichkeit*, l'effetto del presente sul passato,

---

Come sottolinea A. G. Gargani, Wittgenstein mutua il termine «grammatische Täuschungen» da quello usato da Boltzmann, «Verstandes Täuschungen». Cf. A. G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*. Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.

<sup>50</sup> A. Gargani, op. cit. p. 21.

<sup>51</sup> L. Wittgenstein, «Il linguaggio non è, dopotutto, una gabbia» in *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna*, colloqui annotati da F. Waismann, La Nuova Italia, Firenze 1975.

<sup>52</sup> Ancora Wittgenstein sostiene che le parole degli innamorati «non sono certo sostituibili – come le espressioni tecniche – con altri suoni qualsiasi sulla base di una convenzione. Non è forse perché sono gesti?» In *Ultimi scritti, 1948 – 1951: la filosofia della psicologia*, Laterza, Roma – Bari 1998.

<sup>53</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, Einaudi, Torino 1986.

<sup>54</sup> Per un'analisi dettagliata di questo punto rimandiamo al quarto capitolo del presente lavoro.

<sup>55</sup> B. Spreitzer, op. cit.

per un sovvertimento del discorso logocentrico.

La tessitura interrotta, con i fili abbandonati e poi ripresi, si traduce così nella messa in discussione del *logos*, peraltro rintracciabile anche nella sintassi dell'autrice, in quelle strutture ipotetiche di suggestione kafkiana che, avendo il loro inizio nella congiunzione *wenn*, non trovano però una soluzione conseguente e rimangono sospese.

Assumendo come luogo di ricerca il romanzo *Die Schildkröten*<sup>56</sup>, ultimo testo in prosa che ci sia pervenuto, possiamo riconoscere i nodi della tessitura che costituiscono l'armamentario dell'autrice in tre figure alle quali abbiamo dato il nome di rovesciamento, opposizione e slittamento, rintracciabili a tre livelli dell'opera, quello linguistico, quello strutturale e quello de sistema personaggi.

Il romanzo costituisce un luogo ideale di analisi, in quanto oggetto circoscritto all'interno dell'intero *corpus*, per sua natura più frammentato.

Le figure, d'altra parte, sono riconoscibili in tutti i testi dell'autrice, persino nei testi non paradigmaticamente letterari dell'epistolario.

### 1.2.1. La figura del rovesciamento

Nel primo capitolo del romanzo, *Das Kreuz*, i personaggi ci vengono presentati attraverso una sorta di prologo, quasi fossero maschere fissate in un'unica loro caratteristica esclusiva che impedisce ogni sviluppo ulteriore, quasi che la pressione oppressiva dei nazisti che imperversano per le strade di Vienna e l'imminente *Anschluss* immobilizzassero i personaggi in una coazione a ripetere dalla quale non riescono a liberarsi; la paralisi dei personaggi diventa così allegoria dell'impasse della democrazia.

Eva, sposata con lo scrittore Andreas Kain, è una donna che vive in uno stato di continuo terrore («vor dem Läuten an der Tür, vor den Kindern auf der Straße, die mich mit Steinen bewerfen»).

Anche il suo volto ha subito una metamorfosi e porta i segni di «ein frischer Gram, harte Streifen».

Il marito, Andreas Kain, è un intellettuale incapace, per buona parte della storia, di credere alla barbarie che, pure, gli scorre davanti agli occhi.

Werner Kain, fratello di Andreas, geologo, potrebbe lasciare l'Austria perché è riuscito a ottenere il visto, ma non vuole separarsi dalla terra che gli è familiare e che sente come patria, sebbene sia stato appena licenziato dall'Istituto di Geologia «weil seine Nase sich um ein winziges Stück nach unten krümmt»<sup>57</sup>.

Il nazista Pilz ci viene presentato con un'ironia che, per estensione, vale per tutte le SA: «ein großes Tier, denn er hat eine kleine Nummer».

Le sue caratteristiche fisiche, sulle quali l'istanza narrativa insisterà per tutto il romanzo, sono «hohle Augen, hohle Wangen, eine schmutzige Haut».

Infine Hilde («das jüdische Mädchen, das wie eine echte Arierin aussieht, blond, hohe Gestalt, starke Schultern») e, ancora, «Wie reich das Fräulein Hilde ist! Als Kind trug sie lange goldene Locken») e Frau Wlk<sup>58</sup>, la domestica ceca, che non indossa croci uncinata, ma che, se necessario, è in grado di mostrare tutto l'armamentario nazionalsocialista col gesto di un esibizionista o di un venditore di

<sup>56</sup> V. Canetti, *Die Schildkröten*, Hanser Verlag, München, Wien 1999.

<sup>57</sup> V. Canetti, op. cit. p. 24.

<sup>58</sup> Il nome Wlk riecheggia quello di Herr Vlk, uno dei personaggi di *Die Gelbe Straße*.

contrabbando:

klappt die Jacke um und trägt auf der Brust ein riesiges Bild des Führers, ein Hakenkreuz, ein Erntesträußchen, eine Kornblume und die Imitation eines Parteizeichens.

La prima figura di rovesciamento opera sul personaggio di Hilde, ragazza ebrea che ha l'aspetto di una vera ariana.

Anche il personaggio di Eva ci si presenta attraverso questa figura, che qui, implicitamente, rimanda alla figura di *Peter Schlemihl* di Chamisso, sebbene in questo caso siamo in presenza non di un uomo senza ombra, ma di un'ombra senza uomo, *unheimlich* proprio per questo: «Und wie ein düsterer, unheimlicher Schatten schleicht man sklavisch an den schmerzenden Blicken vorbei<sup>59</sup>».

Un rovesciamento strutturale costituisce l'evidente cesura nell'*incipit* del romanzo, costruito su una focalizzazione interna sul personaggio di Eva.

La donna sta tornando a casa, verso quel parco che costituisce, almeno inizialmente, un rifugio dagli avvenimenti della città, un giardino che possiede la cifra della fiaba, dell'incanto.

Eva posa la mano sul cancello che sembra aprirsi da solo e «Das überraschende Weichen des Tores» l'accoglie nel giardino, facendola sentire al sicuro.

Interviene però la svolta: «Da erschrock sie heftig.»

Il motivo del suo improvviso terrore è un'enorme bandiera nazista che copre quasi interamente la facciata della casa: la paura ha contaminato anche l'Eden faticosamente raggiunto.

Un rovesciamento linguistico è evidente nell'episodio narrato a pagina 39.

Andreas, che sta passeggiando nel villaggio, ammira i colori dell'autunno e la bellezza della natura, in contrasto acuto, però, con il colore *braun* delle camicie indossate da un gruppo di ragazzi riuniti intorno a Pilz:

Wie schön war die aufgelockerte, warme Erde, wie schön die Rinde der Eiche, wie schön das braune Blatt im Herbst, aber das Braun dieses Mannes in Uniform, es war wie in Schierlingsgift getaucht.

Poche pagine più avanti, è sempre Andreas a riflettere, amareggiato, sui cambiamenti profondi che stanno avvenendo anche nell'atteggiamento delle persone fino al giorno prima inoffensive, nella città considerata «die fröhlichste Stadt»<sup>60</sup> e questa riflessione trova espressione in un rovesciamento (linguistico): «Wir sind im zwanzigsten Jahrhundert und erleben eine seltsame Jagd. Die Jagd bei den Kopfgängern unter den Wilden? Nein, wir sind unter Deutschen»<sup>61</sup>.

D'altra parte, lo stesso Andreas, in questo momento, è il rovesciamento perfetto della signora Wlk: «er trägt keine Fahne, kein Bild des Führers, kein Erntesträußchen, keine blaue Kornblume, kein Parteizeichen, kein Hakenkreuz, er trägt nichts»<sup>62</sup>.

L'*incipit* del secondo capitolo (*Ein Pilz, aber kein Schwamm*) ci presenta un chiaro esempio di rovesciamento (strutturale): c'è un giardino, ci sono dei bambini

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 40.

che sorridono felici, un uomo che indossa un ridicolo e inoffensivo *Alpentracht* e tiene in mano un passerotto.

I segni linguistici insistono sull'amenità e dolcezza della scena che si rovescia, però, nel suo contrario: Pilz, l'uomo con la divisa dell'inoffensivo uomo comune, stritolava l'uccellino nel proprio pugno per insegnare ai bambini come debbano comportarsi nei confronti dei *Parasit*, siano essi uomini o animali.

Segue un rovesciamento costruito sul personaggio della bambina che, mentre i suoi compagni danno sepoltura al passerotto ucciso da Pilz, resta rigorosamente in disparte, rivelandosi personaggio eccentrico che si confermerà tale anche nei capitoli successivi:

Sie hoben den Spatzen auf ein grünes Blatt und dann in eine Schachtel. Sie gruben mit den kleinen Händen ein Loch in der Erde und legten den Spatzen hinein. Sie betteten ihn in Seidenfleckchen und schütteten das Grab zu. In die Blätter steckten sie blaue Blumen. In die Mitte kam ein Herz. Sie freuten sich wieder, die Kinder, nur das rothaarige Mädchen saß an der Wand und schluchzte.

Se i bambini gioiscono compiendo la sepoltura dell'uccellino, un rituale che per loro si trasforma in un gioco, la bambina dai capelli rossi resta immobile e singhiozza.

La scena del rituale funebre troverà a sua volta il proprio rovesciamento nel decimo capitolo, nella scena delle due donne suicide portate via con una semplice lettiga, perché non ci sono più bare disponibili<sup>63</sup>.

Lo stesso titolo contiene un rovesciamento linguistico, un paradossale *Sprachspiel*: *Schwamm*, in austriaco, significa infatti fungo, così come *Pilz* (*Schwamm*, come scopriremo in seguito, è anche il cognome di Pilz), quindi, parafrasando, potremmo scrivere «Ein Pilz, aber kein Pilz».

Il terzo capitolo si apre con un rovesciamento strutturale.

I bambini sono di nuovo nel giardino di Eva e Andreas, ancora riuniti intorno a Pilz; questa volta, però, non sorridono più e Pilz indossa l'uniforme delle SA (mentre nel secondo capitolo, come ricordato, indossava un *Alpentracht*, il ridicolo costume che inibisce l'anticipazione di ciò che l'uomo sta per compiere, cioè uccidere il passerotto perché *Parasit*).

In chiusura del terzo capitolo incontriamo un rovesciamento linguistico, costruito su un riferimento a *Il mercante di Venezia* di Shakespeare.

Hilde, parlando con Eva, immagina che Andreas, in un futuro esilio in Inghilterra, scriva un dramma: «Wenn er einmal in England ist, wird er ein Drama schreiben. In dem der moderne Shylock gezeigt wird. Der Shylock in Braun.»

Shylock, ebreo, si trasforma qui in un tedesco nazista.

Il titolo del quarto capitolo, *Das Gastmahl*, evoca un vero e proprio banchetto<sup>64</sup>, durante il quale i commensali gioiscono della reciproca compagnia e del buon cibo e conversano su temi anche di alto livello.

Il quarto capitolo costituisce un grande rovesciamento del titolo: il banchetto, organizzato da Hilde e subito da Eva, ha come ospite d'onore Pilz, che si ubriaca, parla a sproposito e fa il dongiovanni sia con Eva che con Hilde; d'altra parte, gli ospiti non si rilassano o perché hanno paura del loro invitato (Eva) o perché non ne sopportano la presenza (Andreas).

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>64</sup> La parola *Gastmahl* è un evidente rimando al *Convivio* di Platone.

Nel quinto capitolo, in cui si prepara il primo esilio della coppia Kain, l'abbandono forzato della casa del parco, un rovesciamento linguistico nella parte finale rafforza il concetto di un rovesciamento dell'ordine stesso delle cose: «Und das fremde Land ist das gute Land, und die Heimat ist Feindschaft<sup>65</sup>».

Un evidente rovesciamento su un personaggio (che evoca la figura della metamorfosi) si evidenzia nell'*incipit* del settimo capitolo; il *rothhaariges Mädchen*, la bambina che abbiamo visto in disparte rispetto al gruppo compatto dei bambini, in preda a una crisi epilettica, incapace di parlare, si rovescia, qui, nel suo esatto contrario, al punto di cambiare il suo stesso nome:

Das kleine Mädchen ist heute nicht so häßlich. Es lächelt heute zum ersten Mal und der Mund ist nicht mehr groß. Die dünne Haut hat einen rosigen Schaum, sie ist nicht mehr gespannt, die Glieder sind wie Elfenbein, die roten Augen sind braun und glänzen, und die Wangen sind rund<sup>66</sup>.

La bambina, nel momento in cui sparisce, come personaggio, partendo insieme ai genitori, acquista un nuovo nome (Ruth) e una voce, riconquistando così il nome a cui aveva dovuto rinunciare per volontà di un ordine assurdo, nemico degli ebrei: «Ruthchen musst jetzt Sarah heißen<sup>67</sup>».

Un complesso rovesciamento linguistico è evidente nell'ottavo capitolo, che apre la seconda parte del romanzo.

Il titolo stesso, *Der Einzug*, rovescia quello precedente, *Der Auszug*, ma costituisce anche una sorta di *enjambement* che rende possibile la coincidenza di due opposti, l'opposizione e la continuità; il trasloco, nel senso di allontanamento dall'abitazione solita, è l'opposto, evidentemente, del trasferimento in una nuova casa, ma ne costituisce anche un possibile completamento.

I due personaggi principali di questo capitolo, Werner Kien e Felberbaum, il suo compagno di appartamento, si alternano nel coprire la scena.

Werner è vittima di un'aggressione da parte di due *Pimpfe*<sup>68</sup> mentre, subito dopo essere stato licenziato dall'università, sta aspettando davanti casa che i dipendenti del museo di scienze naturali vengano a ritirare la sua collezione di pietre: «Jetzt stand er auf der Straße, vor seinem Haus, und wartete, wie die Mutter wartet, auf den Sarg, den man herausgetragen wird, in dem ihr Kind tot liegt».

Nell'articolato paragone, Werner corrisponde a *die Mutter, die Steine a das Kind, die Kiste a der Sarg*: senza Werner, le pietre sono cosa morta, ma senza le pietre lo stesso Werner non ha motivo di vivere.

Due *Pimpfe*, avendo riconosciuto in lui un ebreo, gli lanciano una pietra, ma Werner, invece di reagire con paura o irritazione, «sah auf den Stein hinunter, wie ein Kind ein Kätzchen ansieht, und lächelte».

Il paragone rovescia quello precedente: la pietra è viva come un gattino e Werner sorride nel guardarla.

Il nono capitolo, *Das Versöhnungsfest*<sup>69</sup>, centrato anch'esso su un banchetto, si

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>67</sup> La bambina condivide la sorte di Sara, moglie di Abramo, qui simbolo degli ebrei, che da vecchia cambia nome, da Sarai a Sara (principessa). Anche lei, come la bambina, subisce una metamorfosi: prima sterile, riesce da vecchia a dare alla luce un figlio. Ruth, bisavola di Davide e Salomone, è una donna molto bella, che diverrà progenitrice di re.

<sup>68</sup> Minori di dieci anni appartenenti al *Jungvolk* nazista.

<sup>69</sup> La festa ebraica del Jom Kippur.

apre con un rovesciamento strutturale, trattandosi, infatti, di un banchetto opposto, per carattere, a quello narrato nel quarto capitolo; i invitati sono infatti a loro agio, non hanno paura l'uno dell'altro, il cibo è povero e non sontuoso come quello imbandito per Pilz. Durante la cena, i presenti raccontano delle storie<sup>70</sup>.

La storia narrata da Felberbaum è costruita anch'essa su un rovesciamento.

L'uomo, trovandosi in Egitto, aveva acquistato da un commerciante una piccola mummia e si era poi recato in un museo per capire a che periodo risalisse.

Il direttore del museo, che in un primo momento lo crede un ladro di reperti archeologici, dopo che Felberbaum gli ha spiegato come sia venuto in possesso della mummia, si mette a ridere e gli spiega che si tratta di un falso e che «die Fetzen, die den jahrtausendenalten Leichnam umhüllten, wahrscheinlich aus der Fabrik stammten, die Herr Felberbaum hier vertrat».

Il racconto di Andreas si articola anch'esso su un rovesciamento.

Uno scrittore, arrestato senza prove e senza accuse, si trova nella necessità di distruggere del materiale che potrebbe risultare compromettente.

Imprigionato nell'appartamento del carceriere, l'uomo cerca di far sparire le pericolose carte nella latrina; viene però sorpreso dal suo carceriere che s'indigna perché tanta carta, preziosa per accendere il fuoco, non solo viene distrutta, ma rischia anche di provocare un intasamento.

Intima così allo scrittore di gettare la carta nel fuoco: «Dort drüben brennt helles Feuer und hier wird alles vollgestopft. Jetzt trägt der Herr aber gleich den Mist hin, wo er hingehört. So was gehört ins Feuer»<sup>71</sup>.

Nel finale del racconto, si evidenzia un rovesciamento di tipo linguistico: «Der Schriftsteller hatte nun gleichsam den Brand lokalisiert, doch immer noch glühte das Feuer».

Solo bruciando le carte compromettenti, lo scrittore potrà spegnere l'incendio che potrebbe distruggerlo.

Il decimo capitolo, *Die Unschuldigen*, presenta un primo rovesciamento nell'*incipit*.

L'istanza narrativa ipotizza di trovarsi, malato, in un paese straniero («unbekannt unter Unbekannten», «ein Namenloser, ein Wanderer ohne Herkunft und ohne Ziel») e di sentirsi solo, ma di ricevere almeno l'aiuto della cameriera («mit dem freundlichen Tablett») e della proprietaria della locanda («sehr dick und bringt viel lebendiges Leben [...]»).

Segue un ulteriore rovesciamento: «[...] du hast eine Grippe, wie oft du eine Grippe hast, und hier in der fremden Stadt in dem fremden Gasthof musst du rasch gesund werden».

Può dunque accadere che ci si ammali della solita influenza, che non è però la solita influenza poiché anche le parole hanno perso ormai il loro significato consueto, ne hanno assunto uno completamente nuovo, incomprensibile al soggetto.

Nella parte finale del capitolo, il rovesciamento coinvolge il titolo stesso: due donne, madre e figlia, si suicidano dopo aver perso entrambe i loro compagni, arrestati e uccisi dai nazisti.

La madre viene accusata da un nazista di essere responsabile, in quanto ebrea, sia della guerra passata e che di quella imminente: «Es hieß, dass die Mutter den

<sup>70</sup> Come in un racconto di Chaucer o di Boccaccio (citato espressamente), ogni invitato racconta una storia.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 187.

Weltkrieg verschuldet hatte und auch jetzt hetzte sie zu einem neuen Krieg. Sie war eine Mörderin<sup>72</sup>».

La *Unschuldige* si rovescia in *Mörderin*.

Il dodicesimo capitolo (*Der Aeroplan stürzt ab*) offre un esempio di rovesciamento linguistico nel dialogo tra Andreas e suo fratello Werner a proposito della letteratura.

Werner sostiene che lo scrittore abbia «das Zepter in der Hand, der Bleistift!», ma Kain gli risponde:

Aber das ist das Unglück! Der Denker hat nur das Zepter und nicht die Macht. Der Mächtige gelangt zu keinem Gedanke. [...] Der Maler mit dem Pinsel, der Dichter mit der Feder, der Redner auf der Tribüne, alle haben die Schrecken des Krieges gezeigt und der Mensch hat begriffen. Ihn schaudert vor dem Gedanken des Krieges. Aber der Gewalttätige tritt auf<sup>73</sup>.

Nel tredicesimo capitolo, costruito sul tema dello scambio (anticipato dallo stesso titolo, *Die Verwechslung*), riconosciamo un doppio rovesciamento.

Werner viene arrestato al posto del fratello per un banale fraintendimento: le due SA confondono, con un lapsus che si rivelerà fatale per i due fratelli, *Geologie* e *Geographie*, il geologo e il letterato.

Werner, inizialmente, si oppone all'arresto ma, d'altra parte, non vuole tradire il fratello e sostiene di non essere un Caino, «ein Schurken, der seinen Bruder preisgab».

Sebbene il suo nome sia Kain, Werner non è un Caino e non tradisce il fratello, viene arrestato al posto suo, trasformando così Andreas in un Kain, sebbene involontario.

Il quattordicesimo capitolo porta il nome di un mese, *November*; non vengono specificati né il giorno né l'anno, perché è un novembre che, nella storia degli ebrei, resterà il novembre per antonomasia, quello del 1938, della *Kristallnacht*, tra il dieci e l'undici.

Felberbaum viene arrestato e poi condotto in tribunale, dove una giovane donna conduce il processo.

La donna che lo giudica si chiamata Porzia, ma, con un rovesciamento rispetto alla storia del *Mercante di Venezia*, giudica sì l'ebreo ma contribuisce alla sua salvezza, non alla sua rovina.

Felberbaum viene infatti rilasciato e, con un rovesciamento linguistico che evoca la doppia logica del sogno, il narratore ci racconta il suo stato d'animo:

Als er ins Freie trat, nahm die frische Luft Besitz von ihm, das Licht schmerzte in den Augen, der feste Boden war zu hart nach dem fechten Teppich in der Arena, er taumelte und hätte sich gern auf eine der Bänke gesetzt, die einladend wie Betten und in langen Reihen leer in der Allee standen.

Als er wieder ins Freie trat, stärkte ihn die Luft, das Licht hellte ihn auf, der Boden festigte ihn, er beschloß, zu Fuß nach Hause zu wandern...

Un ultimo rovesciamento che vorremmo sottolineare è nell'*incipit* del quindicesimo capitolo; il narratore ci sottopone l'ipotesi di un malato che entra in

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 226.

ospedale tranquillo, perché sicuro che si prenderanno cura di lui.

Questa ipotesi si rovescia nel suo contrario, cioè in quella del visitatore che teme l'ospedale, che si rovescia, a sua volta, in un paradosso («umgekehrte Ordnung»): i malati sembrano sani e i visitatori malati, poiché l'ora della visita «ist die einzige Zeit in ihrem Leben, in der sie sicher sind vor Schimpf, Verhaftung und Mord<sup>74</sup>.»

### 1.2.2. La figura dell'opposizione

Questa figura, pur essendo meno frequente delle altre due, costituisce una sorta di rafforzamento che conferma l'ordito costruito sul rovesciamento e sullo slittamento e si stempera spesso in quella del doppio, come per esempio nel primo capitolo del romanzo.

A pagina 24, il narratore ci riferisce della preoccupazione di Andreas Kain per il fratello, che gli assomiglia ma non del tutto: «Dem er so sehr dem Äußeren nach glich und doch wieder nicht glich».

L'*incipit* di questo capitolo presenta un'opposizione che introduce il rovesciamento di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente:

Rechts und links von der Allee dehnten sich weite Parks mit üppigen Bäumen in der Sonne. In den Parks lagen die Villen. Eva atmete den Duft der Rosen ohne Behagen. Sie war erschöpft [...].

Il contrasto oppositivo tra il paesaggio rigoglioso e solare e lo stato psicofisico di Eva è stridente e apre alla già ricordata cesura «Da erschrak sie heftig».

Nel terzo capitolo, *Verschwörung im Garten*, Pilz uccide il vecchio cane della padrona di casa, perché anch'esso, come il passerotto, è diventato un inutile parassita.

I bambini consegnano il cadavere al «rothhaariges Mädchen» che, in contrasto con il contesto di morte, «lächelte fast hämisch.»

In questo caso, la figura dell'opposizione, peraltro rara nel capitolo, basta da sola a evocare ambiguità e associazioni che possono condurre lontano, fino a farci intravedere nella bambina una figura arcaica di guardiana della morte.

Consideriamo un ulteriore esempio, nell'ottavo capitolo.

L'*incipit* ci introduce nell'appartamento di Werner, dove si rifugeranno anche Eva e Andreas, cacciati dalla casa del parco da Pilz, che si è impossessato delle loro stanze.

L'appartamento di Werner, che consiste di sole camera e cucina, ha le pareti coperte da scaffali ricolmi di pietre catalogate («das Geheimnis der Erde»): l'immagine delle pietre, consistenti e immobili, evocano, *in absentia*, quella opposta dell'esodo, del continuo movimento al quale sono costretti gli ebrei perseguitati.

Nel capitolo nono, che inizia col banchetto del Jom Kippur, interessante è l'opposizione tra banchetto e digiuno: Felberbaum, coinquilino dei coniugi Kain, ha organizzato una piccola festa di benvenuto, ma si astiene dal cibo per ottemperare al rituale di digiuno.

La figura dell'opposizione, qui, svolge la funzione narrativa di introdurre uno dei caratteri fondamentali di questo personaggio, la fede profonda, che lo sosterrà anche nelle prove più dure.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 250.

Nel decimo capitolo, due opposizioni si susseguono a breve distanza; nella prima, il narratore commenta la tragica situazione di trovarsi malato nel proprio paese e di non aver diritto a essere curati, afferma: «Du bist verloren wie Robinson Crusoe, aber nicht frei<sup>75</sup>».

La seconda mette in scena un paradosso, ponendo sullo stesso piano di contemporaneità, grazie alla congiunzione *und*, due situazioni inconciliabili: «du sollst wegfahren und du kannst nicht wegfahren».

Nell'undicesimo capitolo, *Das große Feuer*, Eva, Felberbaum e i due fratelli discutono, a un certo punto, della moda diffusa di 'comprare' degli stranieri, cioè di ospitarli con la speranza che costituiscano una difesa dai nazisti.

Naturalmente devono essere stranieri del paese giusto:

aus einem guten Land, natürlich, ein Jugoslawe oder Rumäne ist nichts wert, ein Tscheke wirkt sogar verschlechternd, aber einen Amerikaner kann man nicht mit Gold bezahlen<sup>76</sup>.

Felberbaum racconta a questo proposito la storia di un ricco commerciante che riesce a comprare uno svedese, che però non solo si rivela pieno di pretese assurde, ma fa la corte a sua nipote: «[...] und überdies saß die wunderschöne Nichte des Händlers an warmen Nächten mit ihm im Garten und besah den Mond».

L'opposizione tra il *calembour*, che avvia il tono banalmente elegiaco della scena, e il contesto tragico rende possibile la coesistenza di ironia e drammaticità.

Nel dialogo finale tra Werner e Andreas del dodicesimo capitolo, i due fratelli scherzano sulla loro possibile morte e immaginano le loro tombe.

Werner dice al fratello che, dopo la sua morte, gli porterà sulla tomba una tartaruga e Andreas commenta:

Aber dann gewiß eine besonders konstruiert. Die du aufklappst, damit die Höhlung ein Weihrauchfaß bildet, mit dem mir Weihrauch streust, so oft du mich besuchen kommst. Denn das ist doch meine liebste Luft, nicht wahr?

Andreas ride mentre pronuncia questa frase e questa opposizione introduce, per negazione, l'episodio tragico del capitolo successivo, cioè l'arresto e poi la deportazione di Werner.

Questo capitolo, d'altra parte, si chiude con un'evidente e significativa opposizione.

Quando Werner è stato arrestato, Eva ha assistito impotente, nascosta sul balconcino, e ora sta aspettando Kain, al buio, una sola candela di lutto a illuminare la stanza.

Kain, appena tornato a casa, scoprendo che finalmente è arrivato il visto «stürmte jauchzend ins Zimmer. Das Zimmer war dunkel».

L'opposizione tra il verbo che esprime il giubilo di Kain e l'aggettivo che introduce il lutto, fissa in modo indelebile la fine di Werner e il dolore senza rimedio di Kain e Eva, un dolore nero come l'oscurità della stanza.

Il dodicesimo capitolo, *November*, si chiude con il ferimento di Felberbaum: rilasciato dopo l'arresto e il breve processo, viene costretto da un SS a spalare le macerie di una sinagoga e, quando le rovine rimaste in piedi vengono minate, rimane

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 207.

sepolto sotto le pareti.

A questo punto, quasi una visione o un'allucinazione, si avvicina un'auto svizzera e ne scende una coppia: una *Dame* che avanza tra le macerie con *feinen Schuhen*, cercando di non cadere, e il suo compagno che cammina «in ihren Fußstapfen»<sup>77</sup>.

Il contrasto oppositivo assume qui l'evidente carattere dell'assurdo.

Nel penultimo capitolo, *Spital der Schmerzreichen*, Hilde va a trovare Felberbaum, in via di guarigione, e gli racconta del padre, che, dopo essere stato arrestato dalla Gestapo, è stato trasferito all'*Inquisitenspital* per una malattia biliare:

unter Verbrechern, ihr Vater, dieser allseits geachtete und sehr verweichlichte Mann, aber die Verbrecher in den Betten waren bestimmt besser, als die Gerechten, die ihn hinbrachten<sup>78</sup>.

Anche in questo caso, la figura dell'opposizione introduce quella del paradosso.

D'altra parte, l'opposizione nell'ultimo capitolo del romanzo, *Wie Werner reiste*, ci introduce alla visione paradossale di un luogo estraneo dove, tuttavia, ci si sente a casa: «Die Gegend wurde fremd. Und je fremder sie wurde, desto geborgener fühlte sich Eva [...]»<sup>79</sup>.

### 1.2.3. La figura dello slittamento

Questo nodo è decisamente il più insistente, la base principale dell'ordito su cui è costruito il romanzo ed è anche, in molte sue forme, una figura assimilabile al *Witz* di Freud<sup>80</sup>.

Questa figura, così come le due precedenti, si manifesta a tre livelli del testo, quelli della lingua, della struttura e dei personaggi.

Nel primo capitolo, il primo slittamento è riconoscibile nel titolo, *Das Kreuz*, che è contemporaneamente la croce uncinata marchiata a caldo sul guscio delle tartarughe, la croce che gli ebrei portano su di sé, la croce che l'oste sostituisce alla croce uncinata<sup>81</sup> e, infine, la croce uncinata in generale.

Lo slittamento di senso implica l'idea di simultaneità dei diversi significati, in modo tale che ognuno di essi acquista significato in risonanza con gli altri (in questo, la figura dello slittamento ricorda anche le figure del processo di condensazione onirica illustrato da Freud nella *Traumdeutung*<sup>82</sup>).

Lo stesso ricorso ai sinonimi rientra in questa figura, allorché, alla fine della

<sup>77</sup> Nella biografia di Elias Canetti, Sven Hanschek annota: «In einem Interview hat Elias Canetti einmal von einer "noblen Geste" Thomas Manns 1938 erzählt: "Da stand plötzlich in Wien ein Schweizer Wagen mit Chauffeur vor meinem Haus und sollte mich nach Zürich holen. Aber der Passierschein war nur für einen gültig. So blieb ich, wegen meiner Frau."». L'improvvisa apparizione dell'auto svizzera, simbolo di una salvezza impossibile, riecheggia nell'episodio del romanzo. S. Hanschek, *Elias Canetti*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 2005, p. 291.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>80</sup> S. Freud, *Der Witz und ihre Beziehung zum Unbewussten*, 1905. L'edizione italiana alla quale facciamo riferimento è S. Freud, *Il motto di spirito*, Boringhieri, Torino 1975.

<sup>81</sup> Su questo punto, rimandiamo all'analisi, che proporremo più avanti, della storia dell'oste raccontata da Kain.

<sup>82</sup> S. Freud, *Die Traumdeutung*, 1899; anche in questo caso ci riferiamo all'edizione italiana di Boringhieri, S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino 1973.

catena semantica, il significato dell'intero corpo frase si è trasformato:

Jetzt kam ein Mann zum Vorschein, der von der Fahne versteckt auf dem Balkon gestanden war. Er breitete die Arme aus und bot, von der Fahne beschattet, ein düsteres Bild.

Uno slittamento di tipo linguistico sposta, metonimicamente, il significato di un aggettivo dal colore delle uniformi naziste ai nazisti stessi (rappresentati da Pilz): «Seine Haut ist so schmutzig wie die talentlose Farbe seiner Partei<sup>83</sup>».

Più avanti, la bandiera viene descritta non rosso sangue, ma «fatta di sangue»: «Die Fahne sah aus wie Blut. Wie Blut, das fließt, das sickert, das trocknet und wieder aufgefrischt wird<sup>84</sup>».

Il paragone col sangue, in virtù della figura dello slittamento, acquista movimento e subisce una trasformazione in senso narrativo: sotto i nostri occhi si delinea infatti una storia, una sorta di sotto tessitura all'interno della tessitura principale.

D'altra parte, lo slittamento strappa il paragone alla fissazione della catacresi, rovesciandolo in un paragone nuovo, che ci costringe a interpretarlo, a svolgerlo da capo.

L'immagine della bandiera nazista viene ripresa e si raddoppia nell'episodio dell'oste, il racconto di II grado introdotto da Kain per lenire la paura di Eva.

L'oste del racconto, costretto a esporre una bandiera nazista sulla facciata della sua casa, fa sparire la prima, fa a pezzi con le forbici la seconda, sulla terza cancella la svastica, trasformandola in una semplice bandiera rossa, di fronte alla quale tutto il paese ride.

Le SA, a questo punto, portano una quarta bandiera, con la croce uncinata marchiata a fuoco.

Il giorno successivo, la croce uncinata è stata sostituita da una croce di legno con un Cristo sanguinante.

Anche la figura della caduta viene raddoppiata.

La prima volta la troviamo associata a Eva, che inciampa a causa della bandiera nazista:

Eva wollte vorüber-eilen, doch die Fahne wehte aufgebläht bis zur Rampe hin, schwang sich über die Rampe, verlegte ihr den Weg, sie konnte nicht zurückweichen, sie verfieng sich und stürzte nieder.

Più avanti è la volta della padrona di casa che, vedendo due SA al cancello, «steht auf und fällt beinahe über die Gießkanne»<sup>85</sup>.

La caduta è, contemporaneamente, cifra affettiva dei personaggi, che ne sottolinea la fragilità e la paura e cifra simbolica della caduta di un intero mondo, che, con l'*Anschluß*, vede mettere fine in modo violento alla propria esistenza.

Questo doppio telaio sorregge tutto il romanzo.

Uno slittamento rafforza il paragone tra Pilz e *der Tod*.

In Pilz, «die Augen steckten wie in hohlen Wangen» e lo stesso aggettivo viene

<sup>83</sup> V. Canetti, op. cit. p.39.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 8 e p. 36.

associato successivamente agli occhi di Pilz: «Er blickte sie an, wiewohl mit hohlen Augen».

Poco prima, l'istanza narrativa aveva introdotto il paragone «[...] und sah den Mann Lächeln. Es lächelt so der Tod<sup>86</sup>».

Un ulteriore slittamento sul personaggio di Pilz viene introdotto da Frau Wlk, la domestica, che racconta ai coniugi Kain del nazista che si è insediato in casa loro: «Er heißt Pilz. Giftpilz, Schimmelpilz, Fliegenpilz».

Lo slittamento si realizza, qui, per un gioco di parole sul nome proprio del personaggio: dal primo significato, attraverso minime variazioni fonetiche, si passa al significato di fungo velenoso, di muffa e di ovolo, il fungo dall'aspetto commestibile ma che nasconde il veleno.

Un simile gioco di parole, ancora incentrato sulla parola fungo, costituisce, come abbiamo già ricordato, il titolo del secondo capitolo (un doppio slittamento, strutturale e linguistico): *Ein Pilz, aber kein Schwamm*.

La bambina dai capelli rossi, seduta in disparte, porta al collo una catenina con una stella che ritroveremo successivamente legata al personaggio di Felberbaum e, poi, a Eva, che la riceve in dono dal suo coinquilino ebreo.

Pilz, così come ha ucciso il passerotto nel capitolo precedente, uccide qui il vecchio cane della padrona di casa, perché è malato.

A pagina 68 siamo in presenza di un vero e proprio *Witz*.

Andreas e Werner si trovano coinvolti in una discussione con un gruppo di nazisti e, alla fine, Werner getta in faccia a uno di loro una brocca d'acqua: «Wie sie bei seinem Eierkopf anlangen, hat der Sprecher einen Steinkrug voll Wein im Gesicht. Es war Werners Art, ihm den Kopf zu waschen».

Poco più avanti, entra in scena Hilde, la giovane vicina dei Kain, che propone a Eva di invitare Pilz a cena, per scoprire le sue intenzioni, cercando di sedurlo col cibo.

Eva è divertita dal gioco proposto da Hilde: «Sie freut sich auf dieses Spiel, wie di Eva aus dem Paradies sich mit dem Apfel freut<sup>87</sup>».

In questo caso, assistiamo a un interessante doppio slittamento: Eva, attraverso l'associazione col gioco della mela, diventa Eva del paradiso, ma il gioco della cena può diventare pericoloso come quello della mela, può causare, cioè, la cacciata dall'Eden.

Durante la conversazione con Eva, le due donne parlano anche del dramma che Andreas Kain potrà scrivere una volta in esilio: «wird er ein Drama schreiben. In dem der moderne Shylock gezeigt wird. Der Shylock in Braun.»

Il riferimento al *Mercante di Venezia* si trasforma in uno slittamento strutturale quando, nel capitolo quattordicesimo viene ripetuto, nell'attribuire al giovane giudice donna del processo a Felberbaum il nome di Porzia.

L'ultimo esempio di slittamento in questo capitolo, lo riconosciamo nel dialogo tra Eva e Andreas a proposito di Pilz.

Eva: «Aber er will mehr.»

Andreas: «Was denn?»

Eva: «Dass wir ihn wie einen Künstler behandeln.»

Andreas «Wie einen Trapezenkünstler.» (poco prima, Kain si era riferito a lui

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 71.

Eva:           come    «Dieser Clown»)  
 «Dann schon lieber Hungerkünstler. Er erzählt wie ein Hungerkünstler,  
 monoton und hohl<sup>88</sup>.»

In questo caso, siamo in presenza di uno slittamento linguistico che, pur assumendo la forma di un vero e proprio gioco di parole, non esaurisce qui il suo significato; lo slittamento di senso, certamente anche ludico, evoca sinistri presagi: il trapezista lavora nel circo, come il clown, ma, a differenza di questi, ha dimestichezza con la morte e col pericolo, mentre il digiunatore, da parte sua, mette da parte il corpo, in un'astinenza pericolosa e alienante.

L'*incipit* del quarto capitolo, che ha la struttura di un atto teatrale, con i quattro personaggi immobili intorno al tavolo, è costruito su uno slittamento linguistico – strutturale: «Man saß wie in einem Kanal in dem kleinen Holzzimmer».

Nel terzo capitolo, a pagina 59, Eva, parlando con Pilz, aveva definito la stessa stanza una bara: «Es sieht so aus wie ein Sarg».

Il paragone col canale, in risonanza con quello precedente, crea una nuova immagine di compromesso, la trasforma, inquinandola.

Questo gioco a distanza si ripete poco dopo, quando Hilde afferma: «Mit einem Braunhemd bei Tische zu sitzen, das ist wie das Gespensterschloß im Prater<sup>89</sup>».

Se è vero che il paragone col castello dei fantasmi del Prater può rimandare a un'atmosfera di divertimento, nella quale la paura non è altro che un elemento funzionale al divertimento stesso, l'eco della parola *Gespent*, usata precedentemente in un altro contesto, inquina l'atmosfera ludica e la trasforma irrevocabilmente: nel primo capitolo, a pagina 33, Frau Wlk, riferendosi a Pilz, lo aveva definito «Dieses grausames Gespenst! [...] er spuckt in der Gegend herum».

Se Pilz è il fantasma, un fantasma inquietante, l'*Holzzimmer* si trasforma nel suo castello, nel quale gli altri personaggi sono prigionieri.

È evidente come questo procedimento, così come gli altri analizzati nei precedenti paragrafi, non si risolva in un semplice gioco retorico, volto a rafforzare la tenuta del testo; qui, piuttosto, è il procedimento retorico a rovesciarsi in un movimento di senso che mette in discussione il testo, anziché garantirne la tenuta, costringendo così il lettore a tornare continuamente sui propri passi.

L'*Holzzimmer*, d'altra parte, è, di volta in volta, a seconda dei personaggi, *Sarg* (Eva), *Eisenbahncoupé* (Kain), *Zuckerschachtel* (Hilde), *Chambre séparée*<sup>90</sup>(Pilz), una sorta di iperluogo al quale ogni personaggio attribuisce un significato simbolico che molto rivela dei personaggi stessi<sup>91</sup>.

Due slittamenti chiudono il quarto capitolo.

Il primo, riferito a Pilz, ce lo presenta prima come *König*, poi come *Diktator*, infine come *Jockey*, qualcuno, cioè, che rischia per divertimento.

In questa sequenza, apparentemente innocua, nient'altro che un gioco di parole, si rivela la critica dell'autrice, che indica con estrema lucidità lo stretto legame tra dittatura e cultura dello spettacolo, tra politica e propaganda.

Poco più avanti, introducendo il tema della caccia, l'autrice ci porta ancora a riflettere sulla vicinanza stretta tra violenza per gioco (la caccia) e violenza sul serio

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>91</sup> Nel quinto capitolo, a p. 112, la moglie di Pilz, che ha lavorato come domestica, afferma, a proposito dell'*Holzzimmer*: «Das schaut aus wie ein Waschtrog. [...]».

(la caccia agli ebrei).

Lo slittamento successivo, costruito sull'immagine del *Todesengel*, svolge la funzione di analessi<sup>92</sup>.

Hilde, dopo che nella stanza è regnato per un attimo il silenzio, dice: «Jetzt ist ein Engel durch den Raumen gegangen».

«Ein Todesengel wird das sein», commenta macabro Pilz<sup>93</sup>.

Poco oltre, alla domanda di Pilz, «Wie denn ein Todesengel aussah», Hilde risponde: «Wie ein Leichenbestatter. Mit Totenköpfen und grausigen Knochen. Man nennt die Herren auch Sturm – Staffel oder SS – Männer. Oder<sup>94?</sup>»

Nel quinto capitolo, a pagina 123, interessante lo slittamento *in absentia* tra l'esilio di Ulisse e quello degli ebrei: «Er las in der Odyssee, denn dieser Odysseus ist so gehetzt, so gehetzt, so gequält und enttäuscht und von so viel Adel ist sein Leid [...]».

Nel decimo capitolo, *Die Unschuldigen*, uno slittamento rimanda al capitolo nono: lì la porta dell'appartamento si apriva a un nazista, che incombeva pericoloso sulla vita dei quattro ebrei riuniti («Als gähnte eine schwarze, drohende Leere»<sup>95</sup>), qui l'immagine della porta ritorna nell'incubo di Werner («erschrocken von der Türe, die aufging, weit aufging und schwarz, mit einer Todesdrohung»<sup>96</sup>).

La minaccia di morte, ripetuta come un macabro *refrain*, non è un'innocua metafora, è una minaccia reale: se gli ebrei non lasceranno il paese verranno uccisi.

L'undicesimo capitolo, *Das große Feuer*, riferito all'incendio delle sinagoghe, si apre infatti col grido di Felberbaum «Die Tempel brennen!»<sup>97</sup>

L'autrice fa spesso ricorso, in questo capitolo, alla figura dello slittamento per affrontare il tema della persecuzione degli ebrei.

Un primo esempio è il tetro gioco di parole di Werner, che, rispondendo al fratello, afferma: «Du lebst immer noch in dem Wahn, dass sie nach einem Programm vorgehen. Sie gehen in Progromen vor»<sup>98</sup>.

A ben guardare, lo scambio fonetico tra *Programm* e *Progrom* non si risolve in un paradosso, ma in un'affermazione di verità: parte fondamentale della strategia propagandistica dei nazista erano proprio i *progrom* che permettevano al regime di indicare, in modo decisamente iconoclastico, i capri espiatori.

Un secondo slittamento è invece costruito sull'immagine del fuoco.

Eva, preoccupata dalle notizie riportate da Felberbaum, esclama: «Das Feuer wird auf die Nebenhäuser übergehen, hier ist doch alles so dicht gebaut».

Kain le risponde: «Das Feuer wird übergehen, aber anders als du meinst, Eva».

Spetta a Werner concludere: «Es wird übergehen, aber auf uns, verstanden! Auf uns!»<sup>99</sup>

Lo slittamento, in questo caso, è costruito sul doppio spostamento di senso del sostantivo *Feuer*; dal senso materiale, cioè, a quello metaforico per tornare, di nuovo, a quello materiale.

Una parte sostanziale del capitolo è costituita dalla parentesi metaforica

<sup>92</sup> G. Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

<sup>93</sup> V. Canetti, op. cit. p. 103.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 202.

dell'uccello prigioniero nella stanza:

Ein Vogel flattert unruhig im Zimmer hin und her und schlägt sich an den Wänden wund. Dann erblickt er das Licht und fliegt zum Fenster. Aber – wie grausam. Die Luft ist hart geworden, steinhart. Sie läßt ihn nicht durch, nicht ins Freie.

Su questa metafora viene costruito uno slittamento, che sposta la nostra attenzione dall'uccello a Eva, trasformandola nell'uccello stesso: «Eva trat ans Fenster und tastete mit ihren Händen die eiskalten, harten Scheiben an. Der Himmel war licht und weit. Aber sie waren gefangen<sup>100</sup>.»

Alla fine del capitolo, un complesso slittamento introduce nuovamente la critica socio – politica dell'autrice.

Andreas e Werner stanno discutendo di scuola e educazione.

Il primo sostiene che è proprio la scuola responsabile della trasmissione di un atteggiamento supino e acritico nei confronti del potere:

Es ist interessant, dass die Menschen nie aufhören, Schule zu spielen. Ich halte die Schule für die Quelle aller folgenden Übel im Leben des Menschen [...]. Es gibt unter den Erwachsenen nichts als Inspektoren, Oberlehrer, Vorzugsschüler und Mitläufer. Wer nicht mitkommt, ist arm und elend und wird gehörig und sadistisch und gequält und beherrscht. Dieser Wunsch, ewige Schule zu spielen, findet im Militarismus seinen eklatanten Ausdruck.

La chiusa del dialogo introduce lo slittamento.

Werner: «Wo die Menschen in Generäle und Feldwebel eingeteilt werden».

Andreas conclude: «Hier spielen sie noch viel deutlicher, Führer, Gauleiter, Kreisleiter, Schwarzhemd, Braunhemd<sup>101</sup>.»

L'ordine piramidale, tipico del mondo militare, trasferito nella politica e nel quotidiano, trasforma programmaticamente ogni relazione umana in un rapporto di potere.

Il dodicesimo capitolo, dal titolo *Der Aeroplan stürzt ab*<sup>102</sup>, ruota attorno all'immagine del fuoco, introdotta da Kain, che rievoca un ricordo della sua infanzia: da bambino ha infatti assistito all'incendio di un convento e alla conseguente morte di due suore<sup>103</sup>.

Dal fuoco dell'incendio, attraverso uno slittamento, si arriva alla marchiatura a fuoco delle tartarughe, che, a sua volta, introduce un nuovo slittamento: «Wenn einer in das Haus der Schildkröte ein Hakenkreuz brennt – das bringt mich in Glut<sup>104</sup>.»

Uno slittamento, costruito sulla figura della tartaruga, ci porta dal fuoco che divora i vivi (l'incendio del convento) al fuoco che divora i morti (il crematorio):

Werner: Ich habe schon meinen Sarg. Und einen aus Granit.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 211 e p. 212.

<sup>102</sup> Il titolo ha un doppio significato: letterale, in quanto Hilde ha capito che non esiste nessun fantomatico aeroplano che possa trarre in salvo i suoi amici e che Pilz l'ha truffata; metaforico, in quanto preannuncia la fine tragica dei tre ebrei: Werner finirà in campo di concentramento, Eva e Kain riusciranno a emigrare all'ultimo momento, dopo aver saputo della morte di Werner.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 223.

Der Sarg ist auf meine Größe und Gestalt zugeschnitten, ist breit und an den vier Seiten abgerundet, ist mit einem Deckel aus Stein versehen, wie ein Sarkophag, ich bin darin gut gebettet, das ist kein Gerede, denn ich hab mich schon hineingelegt. Mit diesem Sarg übergebe ich mich der Erde und ihrer Verwandlung. Mit diesem Sarg lege ich der Pfuscharbeit das Handwerk. Dem Krematorium. Das mich in dieselbe Verzweiflung versetzt wie dich die Vorstellung, du wirst von einem wilden Tier zerrissen.

Un *Witz* (slittamento linguistico) alla fine del capitolo ci riporta indietro al secondo, *Ein Pilz, aber kein Schwamm* (slittamento strutturale).

Felberbaum cerca di tranquillizzare Eva, terrorizzata da Pilz, scherzando: «er werde den Pilz in einen Champignon verwandeln<sup>105</sup>».

Concludiamo ricordando due slittamenti nel penultimo capitolo, il quindicesimo.

Il primo è nell'episodio di perquisizione dell'ospedale a opera dei nazisti, che cercano *Gold und Geld*, supponendo che i malati ebrei abbiano nascosto i loro tesori nei materassi o sotto i cuscini: «Man nahm auch nicht bedacht auf amputierte Beine, Beine in Gips, Beine in Maschine [...]»<sup>106</sup>.

Anche qui, come in altri punti del testo precedentemente analizzati, la figura retorica della ripetizione con varianti sfugge al mero ruolo di gioco linguistico, di raffinatezza stilistica per rovesciarsi in una visione critica, in questo caso di una società futura nella quale gli esseri umani non saranno altro che parti inerti di corpi, somma di funzioni biologiche<sup>107</sup>.

Il secondo slittamento si trova all'interno del racconto della morte di Werner, ricostruita attraverso dettagli forniti da Eva e da Hilde<sup>108</sup>.

Eva conclude: «Er ist tot, Er ist gestorben, Er ist ganz allein gestorben.»

La figura retorica, qui, restituisce l'affannoso tentativo di Eva di farsi una ragione di questa morte, una morte che la lingua non riesce a dire.

#### 1.2.4. Le tre figure del romanzo

A conclusione e sintesi delle precedenti considerazioni, proponiamo uno schema riassuntivo che, dando la misura dell'organizzazione delle tre figure all'interno del romanzo e della loro portata, ci offra anche l'occasione di ripercorrere l'ordito del testo:

FIGURA	ORDINE	ORDINE	ORDINE
ROVESCIMENTO	LINGUA	STRUTTURA NARRATIVA	SISTEMA PERSONAGGI
OPPOSIZIONE	LINGUA	STRUTTURA NARRATIVA	SISTEMA PERSONAGGI
SLITTAMENTO	LINGUA	STRUTTURA NARRATIVA	SISTEMA PERSONAGGI

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>107</sup> Veza Taubner – Calderon evoca problemi di bioetica affrontati dalla filosofia molto più tardi.

<sup>108</sup> «Der unter Steinen gestorben war, unter Steinbrüchen und von einem Stein erschlagen», *Ibidem*, p. 259.

Lo schema riassume come ognuna delle tre figure sia rintracciabile sia nella lingua, che nella struttura narrativa che, infine, nel sistema dei personaggi.

Riproponiamo in seguito, come sintesi, alcuni esempi delle tre figure che ci permetteranno di darne una definizione.

La cesura nell'*incipit* del romanzo costituisce un chiaro esempio di rovesciamento strutturale, interno cioè alla struttura narrativa: Eva, triste e oppressa da gravi pensieri, sta percorrendo la via del ritorno, anelando alla propria casa, circondata dal parco incantato, popolato di statue antiche, come a un rifugio ultimo.

La donna, in un climax che scivola verso il momento liberatorio, posa la mano sul cancello e si sente al sicuro.

La svolta, «Da erschrack sie heftig», rovescia la cifra della sicurezza, del paradiso – rifugio nel suo contrario, in un luogo di pericolo.

Sempre il primo capitolo ci offre un esempio di rovesciamento interno al sistema dei personaggi: Andreas è il rovesciamento perfetto della signora Wlk.

Infine, il titolo del secondo capitolo contiene un rovesciamento linguistico, lo *Sprachspiel* paradossale tra *Schwamm* e *Pilz*.

Proseguiamo con la figura dell'opposizione.

Nell'*incipit* del romanzo, l'opposizione linguistica, che sottolinea il contrasto stridente tra il paesaggio esuberante di vita e la depressione di Eva, svolge la funzione di introdurre il rovesciamento di cui abbiamo parlato prima.

Per quanto riguarda, infine, i personaggi, a pagina 24, l'istanza narrativa, riferendo della preoccupazione di Kain per il fratello, afferma che gli assomiglia, ma è anche diverso.

Come abbiamo ricordato nel paragrafo dedicato a questa figura, il potenziale che essa possiede è notevole, come nel caso del personaggio della bambina dai capelli rossi.

Proprio grazie all'ambiguità messa in atto dalla figura dell'opposizione possiamo figurarci nell'enigmatica bambina persino la figura arcaica di guardiana della morte.

Una funzione analoga svolge la figura di opposizione nel dodicesimo capitolo, *November*, che si chiude con il ferimento di Felberbaum; mentre l'ebreo giace sotto le macerie della sinagoga, appare, misteriosa epifania, un'auto svizzera, dalla quale scende una coppia elegante.

Concludiamo con esempi di slittamento.

Uno slittamento strutturale è evidente nel primo capitolo, quando Eva cade, perché inciampa nell'enorme bandiera nazista, che, in un macabro e metaforico abbraccio, copre la facciata della casa e, poco avanti, cade anche la padrona di casa, quando vede avvicinarsi le due SA.

Un evidente slittamento linguistico è quello di Frau Wlk sul nome di Pilz.

Infine, nell'undicesimo capitolo, lo slittamento sul personaggio di Eva, che opera lo spostamento metaforico tra la prigionia dell'uccello e quella di Eva.

Il rovesciamento si presenta come una figura che introduce una relazione di alternativa escludente tra due termini A e B, nella quale il primo viene sostituito dal secondo, che gli è opposto, che lo esclude, lo nega, instaurando una nuova situazione, alternativa e opposta alla precedente.

La figura dell'opposizione introduce una relazione di alternativa non escludente tra due termini A e B; anche in questo caso, il termine A viene sostituito dal suo opposto B, che però non lo esclude, ma lo comprende in una figura più ampia, nella

quale i due termini opposti si influenzano e completano a vicenda in un movimento binario.

La figura dello slittamento, infine, assimilabile in alcuni casi al *Witz*<sup>109</sup> o al meccanismo della *Verschiebung*<sup>110</sup>, instaura una relazione tra due o più termini, tale che ognuno di essi, grazie a un processo di sdoppiamento o di minima metamorfosi (*Verwandlung*), si trova ad assumere una valenza semantica amplificata, più complessa, antiparadigmatica.

Ci preme ancora di ricordare, a conclusione di questo paragrafo, e a *incipit* ideale di una successiva riflessione, ciò che scrive Genette:

Una situazione narrativa, come qualsiasi altra situazione, è un insieme complesso in cui l'analisi, o semplicemente la descrizione, può operare una distinzione solo lacerando un tessuto di relazioni strette tra l'atto narrativo, i suoi protagonisti, le sue determinazioni spazio – temporali, il suo rapporto con le altre situazioni narrative implicate nello stesso racconto ecc.<sup>111</sup>

Questa precisazione teorica ci risulta particolarmente preziosa alla fine di una dissezione del testo, quale abbiamo portato avanti per quattordici pagine.

D'altra parte, se con la nostra analisi dettagliata avessimo indotto chi legge a concluderne una volontà di spiegare il testo una volta per tutte, a chiuderlo in una qualche definizione o schema esaustivo, avremmo negato la metafora di testo come tessitura che abbiamo scelto a introduzione di questo lavoro.

### 1.3. Lo sdoppiamento della narrazione: il racconto di II grado

Il meccanismo dello sdoppiamento della narrazione contribuisce alla decostruzione del testo, alla distruzione di una sua possibile unità.

Il primo racconto di II grado, o metadiegetico<sup>112</sup>, nel primo capitolo, viene narrato da Andreas Kain, chiuso nella sua stanza che è «wie eine Klausur gebaut, die Wände entlang liefern glänzende Bücherreihen», un luogo isolato dal mondo che rispecchia l'isolamento del suo abitante.

Alla paura di Eva per la bandiera sulla facciata della casa, avvertita come un funesto presagio, Andreas risponde con la storia dell'oste del villaggio<sup>113</sup>.

Fin dalla sua prima apparizione, il personaggio di Andreas Kain affida all'affabulazione la possibile difesa da una realtà eccessiva e aggressiva.

Come abbiamo già ricordato, il *Weinbauer*, che si è rifiutato di appendere la bandiera con la svastica alla propria casa, viene infine costretto a farlo.

Il giorno dopo, la bandiera è sparita. I nazisti ne appendono un'altra, che, però, il terzo giorno appare stracciata.

Le SA ne portano una terza, che, questa volta, rimane appesa, ma per suscitare l'ilarità di tutto il paese, poiché, durante la notte, è diventata completamente rossa.

Una quarta bandiera nazista viene appesa allora alla facciata della casa e la svastica (*das schwarze Kreuz*) viene marchiata a fuoco. Anche questa volta, però, l'oste reagisce:

<sup>109</sup> S. Freud, *Der Witz*, op. cit.

<sup>110</sup> S. Freud, *Die Traumdeutung*, op. cit.

<sup>111</sup> Genette, op. cit. p. 262.

<sup>112</sup> Genette, op. cit. p. 279.

<sup>113</sup> V. Canetti, *Die Schildkröten*, op. cit. p. 10.

Den nächsten Tag ist ein Kreuz da, aber nicht das Hakenkreuz. Ein braunes Marterholz mit dem Heiland hängt in der Mitte, mit Christus, der sich verblutet und mit seinem Blut die Fahne färbt.

Naturalmente, l'oste paga questo atto di coraggio: «Seither hat der Weinbauer keine Fahne mehr, aber dafür das Kreuz. Und das Kreuz wird ihm bleiben.»

Rispetto alla diegesi, questo racconto intrattiene un evidente rapporto di continuità tematica<sup>114</sup>; la bandiera nazista e, indirettamente, la persecuzione dell'oste anticipano ciò che Eva comunicherà al marito, cioè che devono lasciare immediatamente il paese, pur non avendo ancora un lasciapassare per l'estero.

Il racconto, introdotto da Andreas Kain, presentato inizialmente come un intellettuale isolato dalla realtà che lo circonda, contribuisce a darci di questo personaggio un'immagine diversa, quella di un uomo, cioè, perfettamente in grado di vedere ciò che deve essere visto.

Anche in questo caso, un espediente narrativo fornisce all'autrice la possibilità di scardinare le certezze del lettore, in questo caso rispetto a un personaggio, fornendo una contro immagine, che mette in discussione la prima e, contemporaneamente, la completa, aprendola a una trasformazione.

È ancora Andreas Kain a svolgere la funzione di narratore intradiegetico nel terzo capitolo e a introdurre due racconti di II grado.

Durante una conversazione col marito, Eva, con un'interessante analessi, funzionale a fornire al lettore nuove informazioni su Kain, gli ricorda una sua buona azione: l'uomo ha comprato una mucca e l'ha regalata al locatario, che in quel momento si trovava in difficoltà per un cattivo raccolto.

Kain ribatte: «Damit alle Kinder im Hause frische Milch haben [...]»

Ma Eva lo incalza: «Nicht alle Kinder. Als er die Kuh bekam, hat er nicht nach dem Taufschein gefragt. Aber wenn er jetzt Milch verkauft, dann nur an blonde Kinder.»

La donna, con questa precisazione, riporta il tema sulle persecuzioni ai danni degli ebrei e sull'atteggiamento complice di molte persone.

Kain le offre una spiegazione di questo atteggiamento che potremmo definire di necessità, usando il paragone del giardiniere che dipende dal tempo: «Weil er sich fürchtet, er ist eingeschüchtert. Das sind jetzt alle Leute, wie erst ein Gärtner, der vom Wetter abhängig ist.»

In realtà, però, le due storie che l'uomo narra immediatamente dopo, introducendole come *etwas Aktuelles*, contraddicono questa sua stessa spiegazione, rovesciando il cliché della complicità dovuta alla paura.

La prima storia racconta di un gruppo di ebrei, *ein ganzer Wartessal* che, a causa di un disguido, anziché essere deportati a Dachau, vengono condotti all'estero.

Sebbene questa vicenda sia evidentemente fantastica, Eva ci crede.

Anche solo immaginare che le cose possano andare diversamente, anche solo avere il coraggio dell'immaginazione, risulta un atto rivoluzionario, in quanto ribalta la spiegazione naturale, inevitabile di un accadimento e permette di scorgere un'alternativa, anzi, permette di capire che esistono alternative.

La seconda storia narra di una giovane donna, non ebrea, legata a un ebreo.

Quando il giovane viene arrestato, la ragazza riesce a corrompere il poliziotto e

<sup>114</sup> Per la classificazione dei vari tipi di racconto metadiegetico, cf. Genette, *Figure III*, op. cit. p.28.

a entrare nella cella del fidanzato con l'intenzione di liberarlo.

Questi, però si rifiuta di lasciare il carcere se non vengono liberati anche i suoi undici compagni; la ragazza accetta e, uno ad uno, fa uscire i dodici prigionieri «durch einen geheimen Gang».

Anche in questo caso, la storia, chiaramente inventata, ha un carattere rocambolesco, iperbolico; eppure, ancora, Eva reagisce credendo a quanto narrato da Andreas: «Das ist herrlich! Wie hast du es erfahren?»

Il marito le risponde che in realtà si è inventato tutto.

Altrettanto interessante della volontà di credere l'impossibile da parte di Eva, che pure, nel romanzo, è, insieme a Werner, il personaggio più lucido, è la motivazione che Andreas dà delle sue invenzioni: «Man erzählt sich, wie alle hinauskommen, aus dem Gefängnis, aus dem Haus, aus der Stadt, aus dem Land, hinaus [...]».

Come per Sherazade, anche per i personaggi di questo romanzo, la narrazione può mantenere in vita e, sebbene sia un gioco, è un gioco terribilmente serio.

Nel capitolo nono, *Das Versöhnungsfest*, i racconti metadiegetici sono addirittura quattro.

Felberbaum racconta la sua avventura in Egitto (già ricordata nel secondo paragrafo).

L'istanza narrativa, con un commento metanarrativo, presenta il racconto come un diversivo, sebbene, come scopriremo in seguito, non sia esattamente così: «Die Erzählung wirkte wie ein Sack Gold ins Haus des Bettlers. Es gab eine Stadt namens Kairo, es gab Mumien, Tote von Menschen mit Kultur bewahrt.»

Poco avanti, infatti, questa stessa storia consente all'istanza narrativa di evocare un dio inesistente: «Man war in Kairo in Ägypten, weg aus der Stadt, in der kein Gott die Frevler mit den zehn Plagen schlug.»

E, ancora, «Und es rührte sich kein Gott, kein Rächer erschien, es schlug nicht die Decke über ihnen zusammen.»

La narrazione metadiegetica, che permette ai personaggi di mantenersi in vita nella disperazione, conducendoli lontano, in un'altra realtà, è anche il *medium* attraverso il quale quegli stessi personaggi, e noi lettori con loro, prendiamo atto dell'*hic et nunc*, grazie a un significativo scambio temporale.

La storia raccontata da Andreas Kain, invece, intrattiene col livello diegetico un rapporto di commento.

L'avventura dello scrittore arrestato e trattenuto nell'appartamento del suo carceriere, offre, anche questa volta, un'alternativa, la vittoria dell'intelligenza sulla stupidità e il trionfo del giusto su chi lo ha incolpato ingiustamente.

L'istanza narrativa ci offre un cambio di prospettiva, mentre, con un salto metaletterario, elenca tutti i motivi sufficienti per venir arrestati:

Mochte es seine pazifistische Gesinnung sein, seine Freundschaft mit einem Kardinal, sein letztes Essay über moderne Kunst, seine Parteikarte aus der Zeit der Regierung, die noch vor einigen Monaten die herrschende war, die Zeichnungen eines weltberühmten Karikaturisten<sup>115</sup>.

Felberbaum dà poi la parola a Eva, che, prima di iniziare il suo racconto, commenta i primi due: «Ich kann keine so gute Geschichte erzählen. Und nicht

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 183.

einmal eine, die ich selbst erlebte. Aber sie wurde mir berichtet, und zwar mehrmals<sup>116</sup>.»

L'importanza della storia che la donna andrà raccontando, negata da queste affermazioni, viene ristabilita suggerendo che si tratta di una storia raccontata molte volte, una sorta di leggenda.

Una donna ebrea, inseguita «im Zuge einer Menschenjagd», terrorizzata, si rifugia nel parco del principe Sch., ma un nazista riesce a scoprire dove si è nascosta e le intima di uscire.

Interviene a questo punto il guardiano, «mit dem Ruf eines grimmigen Wachhundes», e spiega all'SA che il suo padrone considera suo ospite chiunque entri nel parco e non ama che gli venga arrecato danno.

Il nazista, colpito dal tono autorevole del servitore, se ne va e la donna è salva.

Non solo, «der Diener späht nach allen Seiten aus, ob man ihr nicht auflauert. Dann erst läßt er sie fort»<sup>117</sup>.

L'alternativa offerta qui dal racconto di II grado è evidente e veicola una presa di posizione ideologica dell'autrice: basterebbe un'azione coraggiosa e decisa dei non ebrei per mettere in crisi il perfetto sistema nazista di persecuzione e di annientamento degli ebrei.

L'ultima storia è quella raccontata da Werner ed è strettamente legata alla realtà nella quale vivono gli stessi personaggi.

Werner racconta dell'istituto di geologia, dove lavorava fino a quando ne è stato allontanato perché ebreo; tutti i suoi colleghi, anche coloro che accettano il nazismo, sono concordi nel voler salvare il lavoro fatto negli anni e, naturalmente, la preziosa collezione di pietre.

Decidono pertanto di affidarla al Museo di Storia Naturale, prima che i giovani della *Hitlerjugend* prendano possesso dei locali dell'istituto.

Il giorno fissato per la consegna della collezione all'insergente del museo, le SA irrompono nell'edificio e gettano tutte le pietre nella discarica sul retro.

A differenza degli altri personaggi – narratori, Werner non riesce quasi a portare a termine il racconto per i sentimenti di rabbia e di sdegno che lo travolgono; s'interrompe più volte, mentre Kain cerca di calmarlo con una salvietta imbevuta di acqua fresca.

È tuttavia un ulteriore elemento a contrassegnare con uno status particolare questo racconto: Werner evoca, con la sua narrazione, i nazisti che, poco dopo, suonano effettivamente alla porta.

È ancora Eva a fornire un commento metaletterario che attira la nostra attenzione sulla metalessi<sup>118</sup> del personaggio, sul passaggio, inquietante, di un personaggio dal livello della metadiegesi a quello della diegesi.

Il significato metaforico di questo passaggio è evidente: la letteratura mantiene in vita, ma non ha il potere di cancellare la realtà.

Da un punto di vista meramente narrativo, il racconto di II grado svolge nel romanzo la stessa funzione delle tre figure analizzate nei precedenti paragrafi, quella cioè di mettere costantemente in discussione lo statuto stesso della narrazione, la sua presunta superiorità ordinatrice rispetto alla realtà.

Il racconto di Werner costituisce, in questo senso, una sorta di commento sulla

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>118</sup> Genette, op. cit.

letteratura, sulla sua forza ma, anche, sulle sue infinite debolezze.

#### 1.4. Lo scrittore come «fabbricante di alternative»

Le precedenti analisi sulla tipicità narrativa del romanzo *Die Schildkröten*, estensibili all'intero *corpus* dell'autrice, esprimono con insistenza l'idea dell'atto narrativo come un atto temporale che permette al soggetto di sottrarsi al flusso indistinto, perciò atemporale, e di creare, in modo fittizio, attraverso la figura del narratore, un *Mittelpunkt*<sup>119</sup> dal quale poter seguire e dare conto delle infinite possibilità offerte dalla narrazione (a livello della lingua, della storia, dei personaggi).

Accettare la frammentarietà come unica espressione ancora percorribile significa accettare la sfida della messa in scacco di un modello interpretativo onnicomprensivo, significa accettare il moderno, con la lucida coscienza che il ritorno alla *alte Sprache*<sup>120</sup> è sbarrato per sempre.

Musil, contemporaneo di Veza Taubner - Calderon, sceglie la metafora e la similitudine, che, assunte come modello di esistenza, gli rendono possibile percorrere un tracciato non rettilineo, nel quale ogni passo successivo non sia determinato, nei termini di una necessità causale, dal passo precedente.

Com'è noto, metafora e similitudine, per Musil, liberano l'uomo dalla pietrificazione di ogni ordine prestabilito, dagli automatismi della *Zivilisation* e gli aprono la prospettiva di divenire un «grande fabbricante di alternative»<sup>121</sup>.

Metafora e similitudine rendono insomma possibile una visione molteplice dove anche gli opposti possono coincidere, così come due corpi distinti possono costituire un'unica unità<sup>122</sup>.

Veza Taubner - Calderon sceglie altri strumenti (le tre figure che abbiamo illustrato e lo sdoppiamento in racconto di primo e di secondo grado), ma il terreno scivoloso (*das Gleitende* di Hofmannsthal) sul quale i due autori poggiano i piedi è lo stesso.

La coscienza della crisi espressa in modo lucidamente straziante da Hofmannsthal in *Ein Brief von Lord Chandos*, tuttavia, anziché immobilizzarli in un gelido impasse li spinge a una presa di posizione che è, contemporaneamente, estetica e etica.

Musil stesso, nei diari, sintetizza questa visione nell'espressione «lebendiges Ethos»<sup>123</sup>, un'etica declinata in letteratura, nell'attenzione vigile e costante al linguaggio.

Da Hofmannsthal in poi, agli intellettuali austriaci è chiaro il rischio al quale vanno incontro: le parole ordinatrici, sigillo di verità, aderenti esattamente, e in modo rassicurante, alla realtà, si sono rovesciate nel loro contrario, sono *modrige Pilze*<sup>124</sup>, *ein lärmendes Schweigen*<sup>125</sup>.

<sup>119</sup> L'espressione, di Musil, è ampiamente discussa da Gargani nel primo capitolo del testo A. Gargani, *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma - Bari 1992.

<sup>120</sup> Hermann Bahr.

<sup>121</sup> Cf. A. Gargani, *Freud, Wittgenstein, Musil*, I capitolo, Shakespeare & Company, Milano 1982.

<sup>122</sup> L'incesto tra Agatha e Ulrich costituisce un chiaro esempio di questa visione.

<sup>123</sup> R. Musil, *Diari*, pp. 1600 - 1602, R. Musil, *Diari 1899 - 1941*, Einaudi, Torino 1980, a cura di E. De Angelis.

<sup>124</sup> H. von Hofmannsthal, *Ein Brief von Lord Chandos*, BUR, Milano 1985.

<sup>125</sup> F. Kafka, in G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1961.

Veza Taubner - Calderon, immersa in questa realtà culturale, erede suo malgrado di una crisi del linguaggio che è anche crisi esistenziale, sceglie la strada della parola incerta, oscillante tra le infinite possibilità che essa è in grado di evocare. Pazientemente, come quando si rammenda uno strappo, la scrittrice tesse un ponte tra i fili spezzati, riconoscendo come luogo privilegiato della scrittura quello del durare o, se vogliamo, della sopravvivenza lucida.

Se il pensiero procede «su delle buche», se è un setaccio nel quale «i buchi non sono meno importanti del saldo graticcio»<sup>126</sup>, sembra che Veza Taubner - Calderon si assuma il compito di vagliare la sabbia grezza che passa dal setaccio, alla ricerca di ogni minuscola traccia di metallo prezioso, quasi la ricerca sia più importante, per un intellettuale, del risultato stesso.

In questo lavoro incessante, la scrittrice esplicita, d'altra parte, il farsi continuo del linguaggio, concretizza linguisticamente il concetto di *Verwandlung*.

Una parola, un'espressione, in virtù del loro movimento all'interno del testo, si trasformano in altro, pur portando con sé il loro significato originario: sono, allo stesso tempo, una parola, un'espressione altra, ma anche le stesse dell'origine.

Nel venire alla luce il processo di passaggio da un significato all'altro, le decisioni estetiche assumono così una valenza di conoscenza, in quanto approssimazione della verità.

L'autrice, d'altra parte, si trova a far fronte a un'ulteriore situazione critica, la sua posizione di ebrea nel momento in cui i nazisti prendono il potere anche in Austria.

Le due figure dell'opposizione e del rovesciamento, allora, assumono un'ulteriore valenza, quella di metafora linguistica di una realtà rovesciata, dove l'oppresso viene indicato come criminale, dove il crimine diventa legge assoluta, dove non esiste più nessuna speranza di giustizia.

Lo slittamento, infine, ci costringe, a rivedere la neutralità della lingua, a riflettere, drammaticamente, su quanto poco neutrale sia il linguaggio, su quanto esso possa dire tutto e il contrario di tutto, su quanto dietro a luoghi comuni e banali frasi fatte si possa nascondere l'orrore<sup>127</sup>.

Nel passaggio da una parola all'altra, per slittamenti apparentemente insignificanti, per scarti minimi della lingua, i significati acquistano un'eco sinistra, evocando, appunto, la pericolosa non neutralità del linguaggio, che, per alcuni, può diventare mortale.

<sup>126</sup> Su queste espressioni cfr. A. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Laterza, Roma – Bari 1985, p. 106.

<sup>127</sup> L'intuizione di Veza Taubner - Calderon riecheggia, in modo sorprendente, la riflessione di Hannah Arendt sul linguaggio dei nazisti ne *La banalità del male*.

## 2. La tela di Penelope. Fare, disfare, rifare

### 2.1. L'inquietudine dello scrivere

Percorrendo i testi di Veza Taubner - Calderon, adeguando il nostro passo di lettrice critica al suo, di scrittrice inquieta, siamo andate raccogliendo tracce che si ripetono con una costanza evidente.

L'autrice ritorna continuamente sui propri passi, vuoi per riprendere un personaggio e sottoporlo a uno sviluppo inedito; vuoi per riproporre una situazione narrativa già sfruttata per modularla diversamente; vuoi, infine, per svolgere nuovamente temi già affrontati.

In questo andare da viandante irrequieta, Veza Taubner - Calderon non fa distinzione di genere letterario, in quanto personaggi, temi e situazioni passano indifferentemente dalla narrativa al teatro; anzi, come mostreremo nel capitolo seguente, le peculiarità del genere teatrale si trasformano in uno strumento in più di cui l'autrice si serve per procedere all'analisi del reale.

Al passo inquieto di Veza Taubner - Calderon corrisponde il suo sguardo inquieto che, a sua volta, si traduce in una scrittura inquieta, assimilabile, come abbiamo sostenuto nell'introduzione al primo capitolo, più a una tessitura che a un testo.

### 2.2. Personaggi frammentati<sup>128</sup>

Per quanto riguarda il sistema personaggi, essi svolgono, fondamentalmente, due funzioni principali.

Da un lato, incontriamo personaggi che potremmo definire pesanti, gravati di significati anche ideologici, messaggeri di idee care all'autrice; dall'altro, c'imbattiamo in personaggi leggeri, dal carattere giocosamente teatrale, sorta di comparse che introducono nel testo ironia e movimento.

I due diversi tipi di personaggio interagiscono tra loro, sostenendosi a vicenda, fungendo, potremmo dire, da eco l'uno per l'altro, rafforzando la tessitura del testo e contribuendo, contemporaneamente, a costruirne la costitutiva provvisorietà, quasi si trattasse di un canovaccio più che di una stesura definitiva.

#### 2.2.1. Personaggi pesanti

Tra i personaggi ricorrenti dei testi di Veza Taubner - Calderon, spicca quello corale delle domestiche, le *Mägde*: compaiono nel romanzo *Die Gelbe Straße*<sup>129</sup> (le ragazze della Hatvany<sup>130</sup>, così come la domestica matura della Runkel, che morirà al posto della padrona nell'incidente che costituisce l'*incipit* del romanzo), nei racconti *Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium*<sup>131</sup> (la giovane domestica che è il tramite del *Missverständnis* tra la baronessa e il fantomatico

<sup>128</sup> Di particolare ispirazione per la stesura di questo paragrafo è stato il testo *Eroi e figuranti* di Testa che, sebbene segua un percorso completamente diverso e arrivi ad altrettanto diverse conclusioni, ci ha suggerito uno sguardo particolare sul mondo dei personaggi. E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>129</sup> Op. cit.

<sup>130</sup> Su questo punto cf. il capitolo successivo del presente lavoro, in particolare il secondo paragrafo.

<sup>131</sup> In *Text + Kritik*, op. cit.

*Magnat*<sup>132</sup>) e *Geld, Geld Geld*<sup>133</sup> (dove, addirittura, le domestiche si sdoppiano, e dove la seconda, Draga, causerà scientemente la morte del padrone<sup>134</sup>) e, infine, nel romanzo *Die Schildkröten*<sup>135</sup> (la moglie del nazista Pilz, che tanta parte avrà nel destino dei Kain, è una ex – domestica; a lei, si affianca una seconda domestica, la signora Wlk).

È proprio a una di queste numerose domestiche che l'autrice affida il ruolo di protagonista di due racconti, *Der Seher*<sup>136</sup> e *Pastora*<sup>137</sup>, quest'ultimo vera e propria espansione del primo<sup>138</sup>.

Il personaggio di Pastora ha evidentemente affascinato l'autrice, che, dopo averle dedicato un primo, breve racconto, la elegge protagonista di una lunga storia.

*Der Seher*, costruito sui due assi dell'udito e dell'olfatto, ha per protagonista un mendicante cieco di Siviglia.

Sia la stretta focalizzazione sui due sensi che l'ambientazione in un'esotica Siviglia, costituiscono segnali di eccentricità rispetto ad altri testi dell'autrice.

Nel giorno del mercato cittadino, il cieco ci guida tra le molteplici figure che popolano la scena.

La prima, «die berühmte Putana von Sevilla», viene introdotta da un profumo di pelle, seta, essenze, fiori di arancio, mentre in sottofondo sentiamo il canto monotono della fontana.

Incontriamo subito dopo Concha, una giovane domestica connotata dall'odore di detersivo.

Una giovane sconosciuta, la terza apparizione, sfiora il cieco con un velo, inebriandolo di profumo di gelsomini.

Il personaggio del turco e un pavone, che si avvicina al cieco per approfittare degli avanzi della sua colazione, rafforzano la cifra esotica nella narrazione.

Una brusca interruzione interrompe la carrellata dei personaggi e ci traghetta nel cuore della vicenda: «und jetzt ertönte Lärm vom Markt her. Da rollte es heran. Staub, Geschrei, ein Knäuel Menschendunst, der Pfau floh erschrocken<sup>139</sup>».

Al mercato è successo qualcosa che richiede l'intervento del cieco e che dà avvio a una sorta di processo popolare, con il cieco nel ruolo di giudice e il fruttivendolo Sanchez in quello di pubblico ministero.

Pastora, la giovane sconosciuta incontrata dal cieco all'inizio del racconto, sostiene di essere stata derubata del suo scialle, ora in possesso di Bianca, cameriera di un locale notturno.

La ragazza racconta con le lacrime agli occhi di aver perso il padre e di essere stata così costretta a venire a servizio in città, presso Donna Consuelo Gonzalez y Soto.

Prima della partenza, la madre le ha regalato il suo scialle di seta, ricamato con fiori.

<sup>132</sup> Su questo punto rimandiamo al terzo paragrafo del terzo capitolo del nostro lavoro.

<sup>133</sup> In *Text + Kritik*, op. cit.

<sup>134</sup> Cf. il quarto paragrafo del terzo capitolo del presente lavoro.

<sup>135</sup> Op. cit.

<sup>136</sup> In *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>137</sup> In *Der Fund*, op. cit.

<sup>138</sup> Le scarse notizie sulla redazione dei testi rendono impossibile, ad oggi, una datazione certa e, conseguentemente, un'ipotesi certa su quale sia la direzione di filiazione. Da parte nostra, propendiamo per considerare il racconto *Pastora* un'espansione del racconto *Der Seher*.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pp. 67 – 68.

È poi la volta di Bianca, che racconta la sua versione dei fatti.

Il cieco, dopo averle ascoltate, chiede di poter toccare i loro volti.

Quando sfiora Pastora, sente il profumo di gelsomino e ripensa al velo della giovane sconosciuta; da Bianca emana invece un dolce profumo di ciclamini.

Lo scialle, di seta preziosa, reca le tracce olfattive sia dei ciclamini, che dei gelsomini, un profumo più antico, questo, depositato tra le pieghe della stoffa.

Il cieco, però, riconosce un terzo odore e quando gli viene riferito che Bianca, al mercato, si è incontrata col suo spasimante, Manolito, ricostruisce come siano andati i fatti e, convocato il ragazzo, riconosce il terzo odore dello scialle.

Pastora, intenta a fare acquisti, aveva appoggiato su un vaso lo scialle, che vi era caduto dentro. Manolito lo aveva trovato e lo aveva regalato a Bianca, senza raccontarle come ne fosse venuto in possesso.

Finito il processo, tutti applaudono il cieco e si allontanano.

Il secondo racconto, *Pastora*, sviluppa il personaggio della giovane domestica, ricostruendone la genealogia, in particolare il rapporto con la madre, confermando alcuni elementi di *Der Seher* (lo scialle, la partenza dal villaggio natio, il servizio presso la ricca famiglia dei Gonsalez y Soto), ma introducendone altri, come la violenza maschile alla quale la ragazza viene ripetutamente sottoposta e i contatti col convento, un non - luogo di cui ci occuperemo diffusamente nel quarto capitolo.

Il personaggio della domestica, uno dei personaggi pesanti che popolano i testi di Veza Taubner - Calderon, incarna lo sguardo critico dell'autrice sulla situazione nella quale venivano catapultate molte giovani donne che arrivavano nella capitale dalla provincia austriaca.

Nel libro *La grande Vienna*<sup>140</sup>, Janik e Toulmin sottolineano come la capitale austriaca, a partire dalla fine dell'Ottocento, fosse una città dei paradossi, che, dietro lo stereotipo zuccheroso del valzer e dei caffè, nascondeva una realtà disumana e intossicata e una frantumazione che diventerà manifesta con la caduta dell'impero.

Uno dei fondamenti del potere imperiale, l'idea di *Hausmacht*, cioè l'assoluto controllo dell'esercito e del suo finanziamento, che doveva contribuire a fornire un'immagine di forza e compattezza, offriva una facciata di modernità che non corrispondeva alla sostanza delle cose.

Da un punto di vista sociale, Vienna era fondata sulla borghesia e sul patriarcato e i rapporti familiari ben possono essere descritti dalla nota frase di Marx: «la borghesia ha tolto alla famiglia la sua copertura sentimentale e ha ridotto le relazioni familiari a semplici relazioni di denaro<sup>141</sup>».

All'interno di questa organizzazione sociale, il capofamiglia ha potere assoluto (vedremo più avanti come il patriarcato sia uno dei temi chiave dell'opera di Veza Taubner - Calderon).

Un ulteriore paradosso della società viennese è sicuramente la doppia morale: se le donne della borghesia<sup>142</sup> sono costrette a matrimoni scelti dal capofamiglia, gli uomini, da parte loro, prima del matrimonio, che di solito avviene all'età di venticinque o più anni, possono avere rapporti sessuali solo con le prostitute.

La prostituzione costituisce, in effetti, un grave problema della società viennese, al quale fa da contraltare la congiura del silenzio intorno al tema tabù della

<sup>140</sup> *La grande Vienna*, Garzanti, Milano 1975.

<sup>141</sup> K. Marx, F. Engels, *Il manifesto del partito comunista*, Einaudi, Torino 2005.

<sup>142</sup> Zweig le descrive «sciocche e incolte, benedicate ed ignoranti, curiose e timide [...], senza alcuna conoscenza del mondo [...]» S. Zweig, *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano 1994.

sessualità, ripetutamente sottolineata dallo stesso Karl Kraus.

Molte delle giovani donne che arrivavano dalla provincia in cerca di lavoro finivano nella rete della prostituzione, mentre quelle che riuscivano ad avere un posto di domestica presso privati erano nella maggior parte dei casi costrette a subire molestie, se non vere e proprie violenze sessuali da parte dei datori di lavoro.

Se le donne della borghesia reagiscono alla loro condizione di inesistenza e sottomissioni rifugiandosi nella nevrosi, le ragazze del proletariato in molti casi cercano nel suicidio una soluzione alla loro miseria esistenziale.

Veza Taubner - Calderon conosce bene la situazione di queste ragazze, non solo per la sua lunga permanenza nel quartiere proletario di *Leopoldstadt*, esempio eclatante di come nella moderna Vienna continuassero a esistere sacche di strutture sociali arcaiche, tipiche della provincia, ma anche per il suo impegno di socialista.

Attraverso la figura della domestica, l'autrice dà una lettura della società viennese degli anni Trenta che coniuga, in modo indissolubile, l'appartenenza sociale a quella di genere, declinando in letteratura l'idea centrale dell'elaborazione teorica di Reich del rapporto stretto tra violenza politica e violenza sessuale<sup>143</sup>.

Nel racconto *Pastora*, l'autrice si concentra anche su un ulteriore aspetto legato alla condizione femminile, il rapporto col proprio corpo e con la sessualità, tematica assente nel racconto precedente.

Per molta parte del testo, la protagonista vive con un forte senso di colpa l'attrazione fisica che sente nei confronti del giovane padrone, Anibal, che infine riuscirà a sedurla.

Nella terza parte del racconto, però, almeno due segnali ci suggeriscono un diverso rapporto che la giovane donna comincia a intrattenere con la propria sessualità, un rapporto che da passivo si trasforma gradualmente in attivo.

In un primo episodio, Anibal, dal giardino, guarda la ragazza che s'intreccia i capelli vicino alla finestra della sua camera, poi ride e se ne va; è in questo momento, in assenza della presenza e dallo sguardo maschile, che Pastora prova un profondo senso di felicità fortemente connotata da un punto di vista fisico: «Und die warme Sonne, der Atem der Bäume, ihre Jugend, der kräftigende Wein und die Zurufe der jungen Leute, alles das erfrischte ihre Wangen und ihre Lippen<sup>144</sup>».

Poco oltre, Pastora, dalla finestra, osserva due donne; la prima è *eine Gitana*,

mit vollen, roten Lippen, ihre Armringe blitzten, eine Dose blitzte in ihren Händen, sie entnahm ihr eine Zigarette, sie führte sie an die Lippen. Jede Bewegung war ein Hinweis auf ihre übergroße Schönheit, und wie als Hinweis auf den Überfluß um sie, warf sie die Zigarette nach dem ersten Zuge weg.

Lo sguardo di Pastora coglie la profonda sensualità della gitana, che si coniuga con una sottolineata libertà (il gesto della sigaretta).

La donna è evidentemente legata alla terra rigogliosa, profumata, calda:

Die Verheißung, die sie ausstrahlte, drang hinauf zu Pastora, vom Park her kam ein schwerer Geruch von blühender Erde, von Bäumen und Rosen, die Pfauen schillerten auf den Palmen und Granatbäumen, Orangen leuchteten wie glühende Flecken aus dem Orangenwald.

<sup>143</sup> Sull'influenza delle idee di Reich sull'opera di Veza Taubner - Calderon cf. A. Schedel, *Sozialismus und Psychoanalyse*, op. cit.

<sup>144</sup> In *Der Fund*, op. cit. pp. 238 – 239.

La seconda apparizione femminile, *eine Dame in weitem Spitzenrock*, trasmette anch'essa una profonda sensualità che traspira da ogni suo movimento:

Sie bewegte ihren lässigen Körper über die Balustrade und sah zu, wie das große Feuer im Patio angezündet wurde. Man hörte die Musik und den Lärm der Tanzenden. Mit wohliger Langsamkeit bog sich die Dame nach vorne und lehnte sich dann zurück in ihren Korbstuhl. Auch ihr Körper atmete warme Lust aus<sup>145</sup>.

La scoperta del desiderio, tema inedito nel racconto *Der Seher*, si sviluppa su coordinate esclusivamente femminili: se la madre le ha fornito, con lo scialle, un primo strumento di difesa, le due donne aprono a Pastora la nuova dimensione della sensualità vissuta autonomamente.

Dal punto di vista delle relazioni di tipo patriarcale, la figura della domestica appartiene alla stessa sfera alla quale afferiscono sia i bambini che il patriarca stesso.

Entrambi esprimono evidentemente l'attenzione di Veza Taubner - Calderon per la situazione sociale a lei contemporanea, declinata, però, con criteri eccentrici rispetto alla lettura di stampo socialista, che si riferiva esclusivamente alle dinamiche economiche e ai rapporti di classe, senza tenere conto degli aspetti di genere, a loro volta legati al tema della sessualità e ai rapporti di potere all'interno della famiglia.

Il paradigma ideologico socialista si rivela, per l'autrice, incapace di restituire le contraddizioni interne alla società mobile della Vienna degli anni Venti – Trenta.

L'asse ideologico di riferimento, che distingueva nettamente tra buoni (i proletari) e cattivi (i capitalisti), non basta a Veza Taubner - Calderon, che si rivolge così agli strumenti a lei propri, quelli della scrittura, per rendere una realtà sfaccettata, frammentata, irriducibile a un'ideologia granitica e, spesso, semplicisticamente riduttiva.

In questo senso, il patriarca, non viene rappresentato solo come capo della famiglia, responsabile economico e garante del funzionamento dei rapporti parentali; il patriarca, nei testi di Veza Taubner – Calderon, è anche colui che rende possibile il mantenimento di un controllo totale sulle donne della famiglia (mogli, figlie, domestiche), esercitato anche attraverso la violenza sessuale.

In questa lettura del patriarcato, l'autrice sembra aver recepito l'insegnamento di Wilhelm Reich, come sottolinea, con abbondanti riferimenti testuali, la già ricordata Angelika Schedel<sup>146</sup>.

Nel secondo capitolo del suo lavoro, dal titolo esemplificativo *Die bürgerliche Familie als «wichtigste Ideologiefabrik des Kapitals»* (citazione da Reich), Schedel ripercorre la polemica di Reich contro i socialisti austriaci, colpevoli, a giudizio dello psicologo, di ignorare o comunque sottovalutare le reali minacce del fascismo dilagante.

Com'è noto, i marxisti austriaci vedevano nel fascismo un'accelerazione verso la rivoluzione socialista, tesi fortemente osteggiata da Reich, che pagò la sua ostinata apostasia con la cacciata dal partito socialista.

Il libro di Reich *Massenpsychologie des Faschismus* prende l'avvio dall'interrogativo sul perché le masse non si ribellino alla povertà e all'oppressione.

L'attenzione di Reich era rivolta in modo particolare al ceto medio, composto

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>146</sup> A. Schedel, *Sozialismus und Psychoanalyse*, op. cit.

da pensionati e piccoli proprietari terrieri, commercianti e imprenditori, gli stessi che avevano reso possibile la vittoria elettorale del partito nazista in Germania nel 1932.

Il ceto medio era caratterizzato, per Reich, da una drastica contraddizione tra la sua condizione economica (impoverimento e decadenza) e la sua ideologia, che lo convinceva di appartenere comunque alla borghesia.

Le delusioni alla quali il ceto medio viene sottoposto ogni giorno, in ogni momento della sua vita quotidiana, dovute essenzialmente a questa contraddizione, lo portano a cercare una compensazione da un'altra parte:

In seinem Bestreben, sich vom Proletariat abzugrenzen, kann das städtische Kleinbürgertum, da es wirtschaftlich nicht besser gestellt ist als das Industrieproletariat, nur auf seine familiären und sexuellen Lebensformen sich stützen, die es dann in bestimmter Weise ausbaut. Was wirtschaftlich unzulänglich ist, muss moralisch kompensiert werden<sup>147</sup>.

Il piccolo borghese, per Reich, compensa attraverso la famiglia, la religione e il razzismo.

Tutti e tre gli elementi contribuiscono al sostegno dello stato fascista e, insieme, impediscono un reale cambiamento delle strutture sociali e, conseguentemente, l'emancipazione delle donne e dei bambini.

Per Schedel, i tre aspetti identificati da Reich costituiscono la base ideologica di entrambe le versioni di *Der Oger*, quella narrativa e quella teatrale.

Da parte nostra, se da una parte concordiamo con la conclusione di Schedel che l'influenza delle teorie reichiane su Veza Taubner - Calderon sia testimonianza della sua indipendenza ideologica, data l'avversione che le idee di Reich suscitarono proprio in ambiente marxista e comunista, riteniamo, d'altra parte, che l'insofferenza dell'autrice nei confronti di una lettura schematica della realtà (ne è un esempio illuminante la rappresentazione della famiglia Mäusle, nel racconto *Geduld bringt Rosen*, sulla quale scriveremo più diffusamente nel terzo capitolo) non abbia soltanto un fondamento ideologico e politico, ma più generalmente estetico - esistenziale.

Crediamo, in definitiva, che l'autrice fosse convinta che la letteratura le potesse fornire strumenti più flessibili, quindi più idonei a raccontare strutture antropologiche in veloce mutamento.

Tornando al patriarcato, Iger, marito sadico e violento, ma prono a coloro che sono più potenti o più ricchi, ottiene la piena potestà su Maja/Draga dal padre di lei, il grande patriarca Stjepo, che considera il matrimonio della figlia un affare, nient'altro<sup>148</sup>.

La madre di Draga, da parte sua, quando viene a conoscenza delle sofferenze imposte alla figlia, le consiglia di sopportare.

La struttura del patriarcato, nei testi di Veza Taubner - Calderon, è chiaramente una struttura fondamentale di una società reazionaria, al punto che è sostenuta dallo stesso sistema del diritto: quando Draga denuncia lo stupro del marito, la polizia non può intervenire, in quanto la giovane donna è ancora sotto la totale potestà del marito; ma quando, infine, Draga riesce a prendere la difficile decisione di chiedere il divorzio, non lo può ottenere perché ha avuto rapporti sessuali col marito, non importa se costretta con la violenza.

<sup>147</sup> W. Reich, *Massenpsychologie des Faschismus* (1933 - 1934), Kiepenheuer & Witsch Verlag, Köln-Berlin 1971.

<sup>148</sup> *Der Oger*, op. cit.

La religione, da parte sua, svolge una funzione ben precisa nel mantenere le vittime nella loro posizione (basti pensare ai deliri religiosi di Maja/Draga, che immagina di ingerire il corpo dei due figli o la stessa scena della prima notte di nozze, con Maja che incrocia le braccia sopra la testa, pronta e quasi felice all'idea del sacrificio, che spera le potrà dare un qualche senso di appartenenza).

La seconda, grande figura di patriarca è quella del padre adottivo di *Geld, Geld, Geld*<sup>149</sup>, resa ancora più potente dalla modalità stilistica del grottesco<sup>150</sup>.

Nel vecchio padre adottivo, irascibile, legnoso, avido, lascivo, si riuniscono i caratteri del patriarcato che, per Veza Taubner - Calderon, decretano la totale dipendenza delle donne all'interno della famiglia: il controllo economico, la violenza quotidiana, il regime di terrore, il controllo dei corpi femminili (basti citare le allusioni alle brame del vecchio nei confronti della giovane domestica).

Le donne non sono le uniche vittime del patriarcato, anche i bambini ne subiscono la violenza, vuoi all'interno della famiglia (*Der Oger*, la terribile scena di violenza di Iger sul figlio<sup>151</sup>), vuoi attraverso un'educazione autoritaria veicolata dalla scuola (*Die Große*), vuoi con l'esclusione per motivi economici dalla vita sociale attiva (l'orfanotrofio di *Der Oger*), vuoi, infine, con le attenzioni sessuali improprie da parte di vecchi lascivi nei confronti di bambine indifese o dei datori di lavoro nei confronti di dipendenti minorenni (l'episodio del ballo all'orfanotrofio nel romanzo *Die Gelbe Straße*<sup>152</sup> e il racconto *Der Sieger*, di cui tratteremo diffusamente nel terzo capitolo).

Fanno da contraltare alle donne vittime le donne emancipate, frequenti nei testi di Veza Taubner - Calderon (si tratta spesso di artiste, come Diana, la giovane scultrice della commedia *Der Tiger* o Agatha Valorbes, anche lei scultrice, della commedia *Der Palankin*).

Anche il rapporto disinvolto col proprio corpo sottolinea l'indipendenza delle donne emancipate, come appare chiaro nel personaggio di Angeles (in *Pastora*), la giovane ereditiera della famiglia Martinez y Soto:

[...] warf die Mantilla ab und sagte «Ohlala!». Dann setzte sich auf den Tisch, zog die Knie an, steckte eine Zigarette zwischen die Lippen und zeigte dem Gast das blaße Oval einer Spanierin unter seidenen, glatten Haaren.

La scena, non scevra di elementi caricaturali, insiste sulla totale disinibizione e indipendenza della ragazza.

La sigaretta è per Veza Taubner - Calderon un'icona di emancipazione, come i capelli corti: la gitana dell'episodio riportato sopra fuma una sigaretta, che, anzi, accende e getta via appena accesa, quasi contasse solo il gesto piuttosto che il fatto stesso di fumare; come lei, anche Milka, la sorella di Draga nel dramma *Der Oger*, fuma e ha i capelli corti.

<sup>149</sup> Op. cit.

<sup>150</sup> Su questo punto cf. il quarto paragrafo del terzo capitolo del presente lavoro.

<sup>151</sup> Per costringere la moglie a ubbidirgli, Iger infierisce sul figlio: «Herr Iger zog den Knaben mit dem Sessel zu sich heran. Er füllte den Teller des Kindes mit Reis. Dann nahm er die Gabel und stopfte dem Kind Reis in den Mund.» Continua così finché «Das Kind bekam Tränen, schluckte gehorsam und erbrach sich.» *Die Gelbe Straße*, op. cit. p. 76; *Der Oger*, op. cit. p. 87

<sup>152</sup> Descrivendo l'effetto delle bambine attrici sul pubblico, l'istanza narrativa così si esprime: «ein kleines Mädchen verliebte sich regelrecht in die Helli Wunderer, nicht zu reden von einigen Lederhändlern», *Die Gelbe Straße*, op. cit. p. 152.

Nella seconda scena del quarto atto, nel confronto tra Draga e la sorella, risulta stridente la differenza di carattere e di comportamento, sottolineata sia dall'azione che dalle didascalie: quanto Milka è «belustigt, unbändig, ungehalten», Draga è «angstvoll, erschrocken, verloren, flehend».

Draga supplica la sorella di non provocare Iger, mentre Milka ne fa una caricatura<sup>153</sup> e chiede al dottore di preparare un veleno per ucciderlo: «Können Sie ihm nicht einen Trank mischen, Doktor?»

Milka, vera e propria antitesi di Draga, con la sua presenza sulla scena, per contrasto, contribuisce a definire il personaggio della sorella.

La ragazza, fin dal primo atto, è sfrontata, coraggiosa, si oppone al padre, capisce con grande lucidità in quale situazione si troverà la sorella sposando Iger.

Quanto la sorella è dolce e quieta, tanto Milka è *lebhaft*; quanto Draga si presenta con un corpo dolce che attira gli sguardi e la costringe, inevitabilmente, nel suo ruolo di madre, tanto Milka è *eckig*.

Mentre il matrimonio di Draga viene combinato dal padre, che vuole mettere al sicuro il proprio patrimonio, Milka sceglie il proprio compagno, un uomo che ama.

Col giovane dottore, Milka fuma e scherza come una sua pari, non come una donna bisognosa del suo aiuto; parla anche del lavoro del medico, dei nuovi metodi di cura, del sonno che può guarire, mostrandosi addentro alle ultime ricerche sulle malattie nervose; è forte e ironica.

Il suo personaggio ricorda quello di Diana Sandoval, che si muove in un mondo di uomini con sicurezza e sfrontatezza, forte della propria arte e del proprio corpo.

L'insistenza di Veza Taubner - Calderon su particolari apparentemente secondari quali il taglio dei capelli rivela, al contrario, la sua lucidità nel riconoscere nel corpo delle donne una delle fonti del loro sfruttamento e della loro dipendenza: finché il rapporto col proprio corpo non si sarà emancipato, finché le donne guarderanno al proprio corpo attraverso quanto di esso è riflesso negli occhi degli uomini, e lo modelleranno secondo questo sguardo (vedi, a titolo di esempio, la riflessione della stessa Draga sui suoi capelli lunghi<sup>154</sup>), non si darà possibilità di emancipazione completa.

Un ultimo personaggio chiave nel *corpus* dei testi di Veza Taubner - Calderon è lo scrittore Tell, che compare per la prima volta in *Die Gelbe Straße* e che ritroviamo poi sia nel racconto *Der Fund* che nella commedia *Der Tiger*.

Uno degli aspetti interessanti di questo personaggio è il totale rovesciamento che subisce nel passaggio dai primi due testi al terzo.

Nel romanzo, Tell ci viene presentato come un bell'uomo che attira gli sguardi e le attenzioni delle donne, romantico, gentile, pieno di attenzioni, ma, in realtà,

<sup>153</sup> «Sehr gut, sehr gut, Schwestern sind wie zwei Hände, die rechte wäscht bdie linke rein»; l'ironia di Milka si rivela d'altra parte anche nella scelta della frase «la destra lava la sinistra», molto amata da Iger.

<sup>154</sup> «Die Frauen schneiden sich jetzt die Haare ab, damit sie noch freier sind.» *Der Oger*, op. cit. p. 62. Il riferimento al corpo femminile, identificabile come tale attraverso distinti tratti fisici (capelli lunghi, pelle chiara, forme morbide ecc.), come a una causa di infelicità, dipendenza e sfruttamento è spesso presente nell'opera dell'autrice (cf. per esempio il personaggio di Lina di *Die gelbe Straße*: «Drüben, genau drüben, glänzten die weichen Formen der Verkäuferin» e, poco più avanti, «Und Linas Körper strahlte warme Mütterlichkeit aus»). Lungi dal costituire per lei un vantaggio, questo corpo morbido, «di latte», materno, suscita da un lato l'invidia della mostruosa Runkel, sua datrice di lavoro, che, alla fine, la licenzia; dall'altro, dopo che Lina ha ceduto alle lusinghe di Graf, uno dei suoi numerosi ammiratori, non ne ottiene altro che gelosia e abbandono).

totalmente superficiale e, aspetto fondamentale, disperatamente avulso dal mondo che lo circonda.

Tell è un poeta, «ein blonder Mensch», affascinante, «Den Kopf trug er so hoch, als pflegte er über die Dächer der Häuser zu schau»; «Er war so fein», «mit einer angenehmen Stimme», «fragte höflich», «war ganz leidenschaftlich», «plötzlich verträumt», «ganz erhitzt», «er freute sich, weil er so ein famoser Kerl war», «er war begeistert».

Quando la commessa Lina viene minacciata di licenziamento, e si forma un comitato per difenderla, Tell promette di intervenire, «Aber drei Tage vergingen und Knut Tell ließ sich nicht blicken».

Nel momento in cui l'infermiera Leopoldine passa dal suo appartamento per proporgli di firmare la petizione a favore di Lina, il poeta si vergogna della propria dimenticanza e «Dafür unterschrieb er sich mit Tinte»: per rimediare alla propria indifferenza nei confronti della povera ragazza, esprime la propria generosità firmando con una stilografica.

D'altra parte, il gentile e indifeso poeta può subire una drastica metamorfosi e trasformarsi in una furia; così tuona, difendendo la bella Lina dall'orrenda Runkel (che per lui sono entrambe soltanto corpi, non persone):

Beschützen wir das blühende Leben, das Glück, die Macht, vor dem verdorren  
Leben hier! Treten wir noch weiter herum auf diesem Entsetzen vor uns, ein  
Herr, wir sind ja groß! Es krümmt sich vor uns! Treten wir darauf! Zertreten wir  
es!

Per Julian Preece, in Knut Tell potrebbe nascondersi lo stesso Elias Canetti; il personaggio costituirebbe infatti la risposta di Veza Taubner – Calderon non solo al problema teorico che sta alla base di *Die Blendung* (il rapporto tra *Kopf* e *Welt*), ma anche il suo modo di vendicarsi di Therese, il personaggio nel quale, sempre secondo Preece, si sarebbe riconosciuta<sup>155</sup>.

Da parte nostra, riteniamo che Tell, fondamentalmente, incarni un modello di scrittore invisibile all'autrice, un intellettuale che riconosce alla letteratura soltanto il ruolo di pura invenzione e gioco, un'invenzione fine a se stessa, senza nessuna responsabilità nei confronti del mondo al quale appartiene, un «Kopf ohne Welt».

La variante del personaggio del racconto *Der Fund* è altrettanto negativa, anzi, subisce uno sdoppiamento nell'alter ego del giovane affascinante medico che seduce la giovane protagonista, Emma.

Anche qui Tell rappresenta un poeta, nell'accezione ironica che ne dà Veza Canetti, un tipo, cioè, che vive fra le nuvole, spinto da grandi slanci che finiscono, però, in un nulla di fatto.

L'ironia dell'autrice si rivela nel lungo elenco che costituisce l'*incipit* del racconto; grazie alle sue *langen Gedichten*, Tell è riuscito a guadagnare «zehn Mark für ein Huldigungsgedicht, achtundssiebzig Liebesbriefe (i poeti piacciono alle donne, ci suggerisce anche qui Veza Canetti, con ironia), vier Dutzend Lesezeichen, ein Kochbuch [...] und ein Exlibris [...]».

L'uomo, costretto dallo zio a cercarsi finalmente un vero lavoro, si ritrova impiegato all'Ufficio oggetti smarriti, dove un giorno viene in possesso di una breve lettera che una ragazza di provincia, Emma, ha scritto al suo seduttore, un giovane

<sup>155</sup> J. Preece, *The rediscovered writings of Veza Canetti*. op. cit.

medico.

Questo biglietto scritto a lapis, in una lingua zeppa di errori, incendia la sua fantasia di poeta al punto da spingerlo a incontrare la proprietaria della borsetta per farsi raccontare da lei tutta la storia.

Dopo l'incontro con la ragazza, torna a a casa e scrive «eine lange Geschichte über das Mädchen und verliebte sich so sehr in seine Figur, dass er auch einen Brief an sie begann und ihr einen Heiratsantrag machte.»

Tell, ci suggerisce tagliente l'istanza narrativa, non s'innamora della ragazza, s'innamora della figura letteraria che egli stesso ha creato, in un contorcimento narcisistico senza via d'uscita che gli preclude ogni relazione affettiva.

Lo scrittore superficiale, però, subisce un'ulteriore metamorfosi nella commedia *Der Tiger*, dove compare nel terzo atto.

La scena, che si svolge a casa della cantante lirica Pasta, presenta una carrellata di personaggi che declinano, in vario modo, il mondo dell'arte (scrittori di teatro e di cinema, scultori, pittori, ballerine, cantanti).

Tell viene presentato dalla didascalia come un giovane uomo con «ein hinreißendes lebhaftes Knabengesicht. Er trägt ein offenes Hemd und hält zwei Bücher in der Hand» e «eine sehr sanfte Stimme».

A differenza delle due versioni precedenti, il giovane scrittore della commedia mostra conoscenza di sé e del ruolo dell'arte (espresse da una giocosa ironia), ma, soprattutto, instaura una relazione affettiva con Diana, la figura eccentrica di ribelle della commedia, realizzando, così, finalmente, una variante positiva del personaggio dell'artista.

La stessa figura di Andreas Kain, lo scrittore coprotagonista del romanzo *Die Schildkröten*, si può considerare come un'ultima, estrema metamorfosi di questo personaggio, al quale Veza Taubner - Calderon dona via via sempre maggiore spessore e molteplicità.

### 2.2.2. Personaggi leggeri

Leggeri sono quei personaggi dei quali possiamo sostenere che la loro unica funzione sia quella di essere esclusivamente figure funzionali alla storia narrata, di aderire alla scena nella quale si trovano, di reagire alle azioni e alle parole degli altri personaggi, senza essere gravati di significati extra – narrativi.

I personaggi leggeri, paradossalmente, sono più personaggi degli altri, sono più liberi di esserlo rispetto ai personaggi pesanti, vincolati dall'autrice, tenuti sotto stretta sorveglianza, costretti a rappresentare le sue posizioni ideologiche.

Pasta, la cantante lirica, che incontriamo per la prima volta nell'ufficio della Hatvany, opulenta, con l'atteggiamento di una diva bonaria, che si presenta con un vestito rosso scuro che reca ancora le tracce del pranzo<sup>156</sup>, è certamente un'artista, ma nell'esercizio della sua arte cerca l'agiatezza, il lusso, i privilegi, non si pone problemi di natura estetica o etica, come, per esempio, Andrea o Diana.

Si esprime in un idioma che può essere assimilato a una *akustische Maske*, ma che qui ha lo scopo di inserire nella scena, generalmente seria, una nota ilare.

Ha bisogno di una domestica «idiale» («Ich brauche ein idiales Mädchen»), si esprime per frasi idiomatiche («Für das Gold in der Kehle sind Infektionen Gift!») e

<sup>156</sup> «ein purpurfarbenes Atlaskleid aus der Zeit der Raubritter. Es zeigte Spuren einiger Mahlzeiten», *Die Gelbe Straße*, op. cit. p. 91.

luoghi comuni («Sehen Sie mich an! Die Haut wie Schnee, meine Wangen so rot wie Blut, mein Haar so schwarz wie Ebenholz, rühren Sie mich an, Frau Dienstvermittlerin, alles echt, mein Großonkel sagte immer Schneewittchen zu mir.»)

La ritroviamo, quasi identica, nella commedia *Der Tiger*, come contraltare di Andrea Sandoval: quanto Pasta si rivela smaliziata e avvezza al mondo ambiguo degli artisti (e degli avventurieri come Tiger), tanto la seconda sembra ingenua e indifesa.

Nel terzo atto, che si svolge proprio nel suo appartamento, entra cantando un'aria dalle *Nozze di Figaro* e fa da spalla agli altri personaggi, non solo introducendoli e dando loro la battuta, ma anche, come nel romanzo, alleggerendo la scena, costruita su un tema complesso quale quello dell'arte.

Anche Lady Rexa, ricca nobildonna di novant'anni, è libera di essere se stessa, un personaggio divertente e giocoso<sup>157</sup> che attraversa la commedia *Der Palankin*<sup>158</sup>, flirtando con Peck, il ladro gentiluomo, e raccontando a tutti del marito defunto che, da fantasma, la tormenta, preferibilmente mentre è intenta a leggere un romanzo appassionante.

È felice di andare in prigione (perché accusata di aver dato protezione a Peck), per lei si tratta di una nuova avventura da ricordare tra le tante della sua lunga vita.

Nell'ultimo atto si offre di ospitare Peck, agli arresti domiciliari, e organizza un pomeriggio a tè e pasticcini con ladri e poliziotti.

Il suo doppio è la vecchia signora inglese del racconto *Air raid*<sup>159</sup> («Sie war steinalt, doch ihre Äuglein lachten pffiffig»<sup>160</sup>), che, in pieno allarme antiaereo, entra in scena con il vassoio del tè, comunicando ai suoi ospiti, due rifugiati terrorizzati dalle bombe, che sta leggendo *einen spannenden Detektivroman* e che si ritirerà nella sua stanza per finirlo.

La donna non ha paura degli attacchi aerei, piuttosto le fa paura il romanzo che sta leggendo.

Questo personaggio sottolinea il proprio status di personaggio riferendosi a una realtà altra, quella dei libri gialli.

Mentre i due rifugiati vivono qui e ora, in piena II guerra mondiale, minacciati dagli aerei tedeschi, la vecchia signora vive nella storia che sta leggendo:

Ich würde gern mit Ihnen bleiben [...], aber ich hab den Kapitän mit dem Dolch in der Schulter gelassen, das heißt, nicht ich, der Detektiv hat ihn drin gelassen. [...] Der Arzt wird jetzt geholt und Sie werden verstehen, dass ich weiter lesen muss, ob er überhaupt noch lebt. Das ist wirklich eine schreckliche Welt, zu meiner Zeit hätte man den Dolch nicht in seinem Körper gelassen<sup>161</sup>.

Così, mentre i due protagonisti aspettano con ansia l'imminente bombardamento, la signora si ritira nella stanza adiacente per finire il suo libro, protetta soltanto dalla sua poltrona.

Quando una bomba cade non lontano dalla casa, la donna grida, non per la bomba, però, ma per ciò che sta leggendo:

<sup>157</sup> Così, nella seconda scena del primo atto, viene introdotta dalla didascalia: «sehr alt, würdevoll» e «geistesfrisch».

<sup>158</sup> In *Der Fund*, op. cit.

<sup>159</sup> In *Der Fund*, op. cit.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 259.

Was hab ich Ihnen gesagt! Der Mann ist tot! [...] Und das ist nicht alles. Ins Meer haben sie ihn geworfen, diese Barbaren! Sie werden mir doch nicht einreden, dass es jetzt Brauch ist, de Menschen unchristlich zu begraben. Ich werd es dem Erzbischof schreiben.

La casa viene effettivamente bombardata, le pareti crollano e i due rifugiati si salvano trovando riparo sotto a un pesante tavolo; nella stanza adiacente, il soffitto non c'è più, ma la vecchia signora sta ancora leggendo tranquillamente accanto al camino.

Nel vedere i suoi ospiti, che sono accorsi preoccupati per la sua incolumità, esclama:

Oh, gut dass ihr kommt. Ihr habt eine Lampe. Bin ich froh. Borgt sie mir bitte einen Augenblick. Denkt euch, das Licht ist ausgegangen, gerade wie sie den Mörder gefunden haben!

### 2.3. I *topoi* dell'origine

Oltre alle tematiche sociali, introdotte e/o rappresentate dai personaggi pesanti (prostituzione, suicidio, violenza familiare, perdita del lavoro), ci imbattiamo, nei testi di Veza Taubner - Calderon, in *topoi* letterari ai quali l'autrice sembra essere particolarmente legata, ai quali ritorna come a un *Urort*, a un luogo originario.

È indubbio che alcuni siano luoghi letterari, *topoi* come il treno, il ballo di beneficenza o il funerale, nei quali possiamo riconoscere un omaggio indiretto ai libri letti e amati, ma anche, forse, un celato addio alla grande letteratura, senza più diritto di cittadinanza nel mondo dell'autrice.

Attraversando i testi, però, capita anche di imbattersi in *topoi* altri, *topoi* abitati dall'alterità, declinata, di volta in volta, attraverso gli animali, la metamorfosi, il doppio, l'*Unmenschliche*, la follia o, infine, la fiaba.

#### 2.3.1. L'addio alla Grande Letteratura

Vrónskij seguì il capotreno nella carrozza, e prima di entrare nello scompartimento si fermò per cedere il passo a una signora che stava uscendo. Con la sensibilità propria dell'uomo di mondo, gli bastò una sola occhiata per stabilire che la signora apparteneva al gran mondo. Si scusò, e stava per entrare nello scompartimento<sup>162</sup>...

Il treno è un luogo letterario perfetto per inscenare incontri, dare inizio a entusiasmati avventure, permettere ai personaggi di conversare in tutta tranquillità, inscenare omicidi; si tratta, in effetti, di uno spazio sospeso e regolato da un proprio tempo.

Sia il racconto *Geduld bringt Rosen* che il terzo capitolo del romanzo *Die Gelbe Straße, Der Oger*, si aprono con una scena che si svolge su un treno.

Nel primo, la famiglia dei Prokop sta fuggendo dalla Russia, portando con sé tutti i gioielli: alcuni sono stati nascosti in un bastone scavato all'interno, altri sono contenuti nell'impugnatura dell'ombrello di Frau Prokop e della figlia Tamara; altri

<sup>162</sup> L. Tolstoj, *Anna Karenina*, Mondadori, Milano 2003, p. 76.

ancora sono nascosti nel fodero di un coltello.

L'unica a non avere beni preziosi con sé è la giovane Ljubka, la nipote povera con funzioni di domestica.

L'ultima sorpresa che la narratrice ci riserva sono i gioielli contenuti nei panini: «einen Ring mit haselnußgroßem Diamanten».

L'atmosfera avventurosa introdotta dal treno viene rafforzata dal lungo elenco di tesori nascosti dei Prokop e dall'accento alla loro fuga dal paese di origine.

La scena di apertura del capitolo *Der Oger*, che si svolge anch'essa su un treno, presenta interessanti analogie con l'*incipit* citato.

I due protagonisti, Iger e la giovane moglie, Maja, si stanno trasferendo a Vienna e l'istanza narrativa ha cura di elencare i beni di Iger che, in questo caso, sono di natura alimentare: «das Konfekt, die erfrischenden Früchte, der herausgebackene Marzipan, Torten und Bäckereien<sup>163</sup>».

Sempre su un treno si svolge la scena finale del romanzo *Die Schildkröten*.

Eva e Andreas Kain stanno lasciando Vienna per sempre, portando con sé le ceneri di Werner, morto in un campo di sterminio.

Mentre Andreas si ritira nel suo posto vicino al finestrino, Eva guarda la piccola stella di David, ricevuta da Felberbaum, e ha l'impressione di essere su una nave che lascia la banchina.

Lo *status* di *topos* letterario di questa scena sul treno è decisamente rafforzato da due ulteriori elementi testuali, gli addii alla stazione, che la precedono e il parallelo con la nave.

I due balli che animano il capitolo *Der Oger* rientrano anch'essi nei luoghi originari ai quali l'autrice torna, come a un porto sicuro nella tempeste che sta facendo a pezzi la grande letteratura, da un lato, ma anche come requiem della stessa, dall'altro.

Il primo ballo è popolato di donne in maschera, bambini che formano il comitato di accoglienza, dame che organizzano premi e rinfreschi, musica, giochi di prestigio, tutto lo strumentario classico, insomma, del *topos* del ballo.

Il secondo riecheggia un'atmosfera fiabesca, dove le bambine dell'orfanotrofio non soltanto mettono in scena una fiaba, ma sembrano vivere loro stesse dentro una fiaba, almeno finché dura lo spettacolo.

Kitty sorride anche lì al ballo, guardandosi allo specchio. Nelle spalle e nelle braccia nude avvertiva una fredda marmoreità, e questa sensazione le piaceva particolarmente . [...] Non fece in tempo a fare il suo ingresso nella sala e a raggiungere la folla, iridescente di tulle, nastri, merletti delle signore in attesa di essere invitate a ballare [...] che venne subito invitata a un valzer<sup>164</sup>.

Wo sich drei Gassen kreuzen, krumm und enge,  
Drei Züge wallen plötzlich sich entgegen  
Und schlingen sich, gehemmt auf ihren Wegen,  
Zu einem Knäu'l und lärmenden Gedränge.

Die Wachparad' mit gellen Trommelschlägen,  
Ein Brautzug kommt mit Geigen und Gepränge,

<sup>163</sup> *Die Gelbe Straße*, op. cit. p. 47.

<sup>164</sup> *Anna Karenina*, op. cit. p. 96 - 97

Ein Leichenzug klagt seine Grabgesänge;  
Das alles stockt, es kann kein Glied sich regen.

Verstummt sind Geiger, Pfaff' und Trommelschläger;  
Der dicke Hauptmann flucht, daß Niemand weiche,  
Gelächter schallet aus dem Freudenzug.

Doch oben, auf den Schultern schwarzer Träger  
Starrt in der Mitte kalt und still die Leiche  
Mit blinden Augen in den Wolkenflug<sup>165</sup>.

Dove tre strade s'incrociano, s'incontrano tre cortei: una parata militare, un corteo nuziale e un corteo funebre.

Un'eco di questa scena chiude il racconto *Geduld bringt Rosen*<sup>166</sup>, con Tamara che scende dalla Rolls – Royce, vestita da sposa, stringendo tra le mani il bouquet come un vecchio ombrello:

Tamara trug die lieblichen Rosen, nicht als gehörten sie zu ihr, nicht wie ein Symbol, sondern wie etwas Lästiges, das man schon weglegen wollte, wie einen alten Schirm, so trug sie sie.

Improvvisamente le viene incontro il piccolo feretro di Steffi Mäusle.  
«Das bringt Glück!» commenta una zia di Tamara.

L'ironia sarcastica dell'autrice dirige la novella sposa a regalare le rose del bouquet alla piccola defunta, *in primis* perché non sa che farsene, in secondo luogo per risparmiarne su eventuali fiori per il cimitero.

Tocca a Ljubka porre le rose sulla bara: come recita il titolo, la pazienza dei Mäusle ha portato loro, effettivamente, delle rose.

È ancora un funerale a chiudere la storia della Runkel, la mostruosa apparizione del romanzo *Die Gelbe Straße*, che si era aperta con l'incidente mortale della sua domestica.

Lungo la *Gelbe Straße* avanza un carro funebre nero, sui volti della gente assiepata nessuna traccia di dolore.

L'intera strada assiste all'ultimo passaggio della Runkel:

die ganze Lederbranche war auf den Beinen, die Postbeamten traten abwechselnd heraus, die Greisslerin hatte ihren Laden gesperrt und stand da mit dem Mann und drei Kindern und der Kusine vom Land.

Dal palazzo della Runkel esce finalmente il feretro:

Aus dem Haustor wurde nämlich ein Sarg getragen, ein Kindersarg. Er kam in das riesige Gehäuse, das nicht silbern und zierlich war, wie die Leichenwagen für Kinder, er kam in den Leichenwagen für Erwachsene, und bildete mit diesem einen Kompromiß .

Und nur eine einzige Frau in tiefer Trauer tastete zitternd an dem kleinen Sarg

<sup>165</sup> G. Keller, *In der Stadt, Gesammelte Gedichte*, 3. Auflage, 1888.

<sup>166</sup> Si deve a Huntemann l'annotazione sul parallelo tra Keller e Veza Taubner - Calderon. W. Huntemann, *Antihumanistische Grotteske*, op. cit.

und wimmerte leise<sup>167</sup>.

Un'unica donna piange, profondamente afflitta: la madre della defunta.

Gli altri continuano a pensare alla Runkel come un essere deforme, mancato, «das Ungetüm», «ein Gewächs»: nemmeno da morta, la donna viene riconosciuta come essere umano.

L'analessi introdotta dalle voci indiscrete della folla ci racconta come è morta: una torre di oggetti le è caduta addosso in negozio e l'ha soffocata.

### 2.3.2. I luoghi dell'Altro

Il mondo della fiaba e quello degli animali si intersecano spesso, nelle opere di Veza Taubner - Calderon, condividendo, come è evidente, la condizione di alterità rispetto alla realtà immediatamente esperibile.

Nel racconto *Der Verbrecher*<sup>168</sup>, l'*incipit* ci introduce nel negozio di animali del *Tierzüchter* Georg Burger, che possiede, tra l'altro, diverse specie di serpenti velenosi, giganteschi e possenti; ad ogni sostantivo fa seguito una precisazione che ha la funzione di rovesciare l'immagine comune dei serpenti come animali pericolosi: «Giftschlangen, aber nur den Tieren giftig, Riesenschlangen, aber bunt gemustert, und moderne Schlangen, dick und gefräßig, aber den Taschen der Damen nützlich.»

I serpenti velenosi sono mortali solo per gli altri animali e attaccano esclusivamente per difesa; quelli enormi, d'altra parte, alleggeriscono l'impressione terrorizzante con la loro pelle di mille colori e sono sì grossi, ma proprio per questo utili per le borsette delle signore.

Gli animali, in particolare animali quelli decisamente connotati come i serpenti, rovesciano le aspettative costruite su luoghi comuni e sguardi abitudinari, costringono il lettore a confrontarsi con un paradigma altro.

Georg racconta della scimmia che allatta i propri piccoli e che si trasforma, sotto i nostri occhi, in un esempio di amore materno: «Sehen Sie sich die Affenmutter an, die ihre Jungen säugt, hier sehen Sie die reinste Affenliebe [...]»

Il racconto, che si apre con gli animali, si chiude col riferimento a una fiaba: il piccolo Georg si allontana infatti dal cinema «con gli stivali delle sette leghe».

L'interessante caleidoscopio che la scrittrice avvicina ai nostri occhi, costruito sull'incrocio di due realtà eccentriche, quella degli animali, dei non umani e quella delle fiabe, lo riconosciamo in altri racconti, come ad esempio in *Herr Hoe im Zoo*<sup>169</sup>.

Il signor Hoe, uomo tranquillo e discreto, subisce una profonda metamorfosi a causa della guerra mondiale, che lo indigna così profondamente da indurlo ad arringare la folla affermando che non sono gli animali a essere feroci, ma gli uomini: «Es gibt keine Raubtiere, sondern nur Raubmenschen.»

Sfidato da un sedicente Diavolo<sup>170</sup> a dimostrare la sua tesi in uno zoo, decide di farsi rinchiodare nelle gabbie degli animali più pericolosi, accompagnato da una folla esultante che ripete il suo slogan: «Räuber Mensch! - Löwe Nobel!».

Il direttore dello zoo pensa sulle prime che si tratti di un circense in cerca di

<sup>167</sup> *Die Gelbe Straße*, op. cit. pp. 155 – 156.

<sup>168</sup> In *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>169</sup> In *Der Fund*, pubblicato in *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>170</sup> È facile riconoscere nell'*incipit* di questo racconto un omaggio al *Faust* di Goethe, delineato sia dall'ambientazione, un'osteria, che dal personaggio di Diavolo, che lancia la sfida e sorride «finster».

pubblicità, ma, intuendo la sua ingenuità e inesperienza, testimoniate dal suo «klares Auge», gli nega il permesso di entrare nelle gabbie degli animali feroci temendo per la sua vita.

Il signor Hoe, mentendo per la prima volta in vita sua, riesce comunque a convincerlo, inventandosi una lunga esperienza con gli animali feroci, maturata nella giungla:

Das war die erste Lüge, die Herr Hoe aussprach, und doch war es keine Lüge, denn er hatte sich das Leben im Dschungel unter den Tieren, fern von den räuberischen Menschen so lebhaft ausgemalt, dass er fast an das Erlebnis glaubte.

L'ingresso nella modalità fiabesca è reso evidente dalla tre prove alle quali il signor Hoe si sottopone.

La prima si svolge nella gabbia del lupo: «Herr Hoe hatte keine Angst. Der Wolf sah aus wie ein Hund. Ein hübsches Tier.»

In effetti, sembra che le previsioni del signor Hoe siano esatte: «Der Wolf beachtete Herrn Hoe übrigens so wenig, als wäre er ein Apfelwurm.»

In realtà, il lupo non è interessato al signor Hoe solo perché ha appena mangiato.

La conclusione che ne trae il signor Hoe, però, va a confermare la sua tesi: «Er rennt von mir weg, weil ich ein Mensch bin. [...] Denn er ist ein höheres Wesen. Ein Tier!»

La seconda prova vede il protagonista nella gabbia di tre scimpanzé, dove il signor Hoe prova paura non di loro in quanto animali, ma per la loro profonda somiglianza con l'uomo: il primo scimpanzé mangia noccioline e sputa i gusci in faccia al signor Hoe; il secondo tira fuori l'orologio da tasca e il terzo lo spinge fuori dalla gabbia<sup>171</sup>.

La terza prova è nella gabbia del leone: «Darüber erschreck der Wärter tödlich, denn der Löwe hatte noch nicht zu Mittag gegessen.»

Herr Hoe inizialmente non prova paura, «Denn der Löwe lag so majestätisch da, so nobel, so gar nicht menschenähnlich, dass Herrn Hoe ganz feierlich zumute wurde.»

Quando però il leone gli si avvicina e fa uno sbadiglio dovuto chiaramente alla fame, impallidisce.

Il guardiano interviene e gli passa un pezzo di carne da gettare al leone che, fattone un solo boccone, si allontana tranquillo.

È il narratore a fornirci la spiegazione del comportamento tutto sommato innocuo del leone:

Hier muss ich erwähnen, dass Herr Hoe sich täglich von Kopf zu Fuss mit einer wohlriechenden Lavendelseife zu waschen pflegt. Auch in die Wäsche legt ihm die Wirtschafterin Lavendelblüten, um die Motten abzuhalten.

Quali che siano le ragioni del comportamento del leone, animale feroce per antonomasia, esso conferma la tesi del signor Hoe, secondo la quale gli animali, a differenza degli esseri umani, non uccidono per crudeltà, ma per necessità,

<sup>171</sup> Potremmo riconoscere qui un omaggio a Kafka, al personaggio di Rotpeter, la scimmia protagonista di *Ein Bericht für die Akademie*.

rivelandosi, così, decisamente più nobili dei primi.

Il signor Hoe è talmente convinto delle proprie idee che rimprovera se stesso per avere dubitato del leone e il narratore per aver fornito la spiegazione della lavanda:

Ihr müßt aber nicht glauben, dass er seither überheblich ist. Im Gegenteil, er klagt sich an, weil er an dem Löwen gezweifelt hat. Und auch mich klagt er an., wegen meiner echt menschlichen Deutung mit dem Lavendel.

L'articolazione delle due alterità, il mondo degli animali e quello della fiaba, consentono all'autrice di svolgere le proprie idee lungo una strada laterale, quasi per gioco, ammiccando al lettore.

La cifra del gioco, peraltro, è evidente anche nel capitolo *Der Zwinger* del romanzo *Die Gelbe Straße*<sup>172</sup>.

La protagonista è Hedi, una bambina di 5 anni, figlia di una domestica, che, sulle scale di casa gioca con una grande quantità di denaro:

einem Tausendfrankenschein, zwanzig Zehnpfundnoten, zehn Fünfdollarnoten, etwa zweihundert Schilling in Papier und Silber und elf Goldstücken verschiedener Länder.

Accanto a Hedi siede un enorme cane di nome Grimm<sup>173</sup>, che contribuisce a infondere alla scena iniziale una connotazione fiabesca, proponendo il paradigmatico modello di un enorme tesoro custodito da un grosso mostro feroce.

L'istanza narrativa, nel presentare il cane, sembra si faccia beffe di noi: il cane, descritto come «mächtiger» (aggettivo che parrebbe confermare le ipotesi sul nome), si chiama Grimm per altri motivi che non il suo carattere.

Il suo vecchio padrone, ora defunto, era infatti un linguista con una grande passione per i fratelli Grimm.

Un'analessi ci informa che l'animale, alla morte del padrone, è stato adottato dalla sua domestica, Hedwig Adenberger, madre della piccola Hedi.

I parenti del defunto, infatti, si sono spartiti i beni, ma non vogliono saperne del cane che, oltre tutto, dopo la morte del padrone, si rifiuta di mangiare.

Il cane continua a rifiutare il cibo, finché Hedi non gli si avvicina e lo imbecca con un cucchiaino, offrendogli la propria pappa.

La scena della bambina che imbecca il cane rispecchia, anche nella scelta lessicale, la scena di Iger che imbecca a forza il bambino, nel secondo capitolo del romanzo, ma con un segno diametralmente opposto: se lì il cibo veniva usato come mezzo per esercitare coercizione e violenza, qui esso è un tramite di amore che, alla fine, scioglie il lutto del cane<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> Op. cit.

<sup>173</sup> Il nome rimanda sia al significato letterale (*grimmen*, stizzare, irritare; *grimmig*, terribile, furibondo) sia, come vedremo, ai fratelli Grimm.

<sup>174</sup> Possiamo riconoscere qui la figura del rovesciamento. Proponiamo di seguito i due passi per un riscontro dettagliato:

Er füllte den Teller des Kindes mit Reis. Dann nahm er die Gabel und stopfte dem Kind Reis in den Mund. Der Knabe schluckte es freundlich. Eine zweite Gabel. Der Knabe schluckte gutmütig. Noch eine Gabel. Der Knabe schluckte.

Un ulteriore dettaglio: quando il padre lo picchia col bastone, Das Kind zuckte mit den Wimpern.

La differenza affettiva delle due esperienze consiste nel fatto che nel primo caso il cibo è strumento di odio, nel secondo di amore.

Il cane, da quel momento, veglia sulla bambina, e quando Hedwig va al lavoro, la mattina presto, gli dice: «Grimm, gib acht auf die Hedi. Und der Grimm gibt acht.»

Questo spiega anche perché, nonostante sia seduta in mezzo a un vero e proprio tesoro, la bambina non venga disturbata da nessuno: chiunque provi ad avvicinarsi, infatti, viene aggredito dal cane.

Tra l'animale, rimasto solo e abbandonato da tutti meno che dalla domestica, e la bambina, che rimane sola per gran parte della giornata, s'instaura un rapporto reciproco di affetto e di amicizia.

D'altra parte, la corrispondenza uomo/animale, che rende indefiniti i confini tra umano e non umano, è del tutto evidente anche nel romanzo *Die Schildkröten*, dove il destino della tartaruga<sup>175</sup> segue in parallelo, fin dall'*incipit*, quello di Eva, Andreas e Werner.

La tortura inflitta al piccolo animale indifeso, marchiato a fuoco col simbolo nazista, è posta dall'autrice sullo stesso piano etico delle sopraffazioni nei confronti degli ebrei.

Altrettanto evidente è la *Stimmung* fiabesca dell'*incipit*: *der wilde Garten, das große Haus, verschlafen und verwunschen, der Turm, die winzige Stube, wo die Schildkröte und die Schwalben leben*, il riferimento esplicito all'incantamento (*Zauber, Bann*<sup>176</sup>).

Mit dem Löffel haute sie vorerst dem Grimm eins über den Kopf, dann bohrte sie den Löffel in die Grütze und steckte ihn dem Grimm ins Maul. Der Grimm schluckte. [...] Der Grimm wartete geduldig und zuckte nur mit den Lidern [...].

<sup>175</sup> Dobbiamo a Emanuele Zinato, che ha tenuto il seminario *Figure di padri, tra dissolvenza e persistenza: Disgrace di J. M. Coetzee* (Pisa, 18 marzo 2013) la, per noi, inedita scoperta di un atteggiamento simile in Primo Levi, in alcune sue favole filosofiche in versi, in particolare *Meleagrina*, dove il piccolo, indifeso, appartato animale lancia una sorta di sfida agli esseri umani:

Tu, sangue caldo precipitoso e grosso,  
 Che cosa sai di queste mie membra molli  
 Fuori del loro sapore? Eppure  
 Percepiscono il fresco e il tiepido,  
 E in seno all'acqua impurezza e purezza;  
 Si tendono e distendono, obbedienti  
 A muti intimi ritmi,  
 Godono il cibo e gemono la loro fame  
 Come le tue, straniero dalle movenze pronte.  
 E se, murata fra le mie valve pietrose,  
 Avessi come te memoria e senso,  
 E, cementata al mio scoglio, indovinassi il cielo?  
 Ti rassomiglio più che tu non creda,  
 Condannata a secernere secernere  
 Lacrime sperma madreperla e perla.  
 Come te, se una scheggia mi ferisce il mantello,  
 Giorno su giorno la rivesto in silenzio.

<sup>176</sup> *Die Schildkröten*, op. cit. pp. 8 e 16.

Altrove, per istituire un paradigma altro, l'autrice ricorre all'articolazione tra fiaba e *Unmenschlich*.

È il caso del racconto *Geld, Geld, Geld*<sup>177</sup>.

Draga, la domestica che con i suoi manicaretti ricchi di grassi e di spezie, provoca coscientemente la morte del vecchio padrone, realizzando così la propria vendetta, ha molti tratti che l'avvicinano a qualcosa di inumano, sia una macchina o una maschera o un idolo primitivo, una sorta di Grande Madre:

Sie arbeitete wie eine Maschine; aber als ich vor ihr stand, konnte ich den Mund nicht auftun. Ihre Miene war versteinert, abweisend, leblos, eine Maske; ihre Züge waren ebenmäßig und breit. Alles an ihr war breit, die Hüften waren so breit, dass es schien, als stützte sie ihre Arme darauf.

La sua figura ibrida s'inserisce nell'atmosfera fiabesca evocata dalla scena nella quale il vecchio, sempre seduto vicino al camino a fissare il fuoco, vede strane creature, forse gnomi, che trascinano sacchi d'oro e di pietre preziose:

Die Säcke sind voll Gold! Ja, die Glut sieht aus wie Gold!; Den ganzen Tag schleppen sie Gold her! Da! Da sind sie wieder! Oft tragen sie auch Diamanten, Säcke mit Diamanten! Da! Siehst du sie! Offiziere! Die Uniformen sind aus Gold! Gold!

Ad un unico universo altro, alternativo a quello identificato da fiaba e animali, ma con la stessa funzione, afferiscono tre dimensioni care all'autrice: la metamorfosi, il doppio e la follia.

Le tre dimensioni condividono l'esperienza dell'alienazione da sé, della perdita d'identità che, d'altra parte, porta il soggetto a incontrare realtà a lui indispensabili ma perdute nella normalità paradigmatica della vita consueta.

Personaggi come Iger (*Die Gelbe Straße*), Tamara e Bobby (*Geduld bringt Rosen*), nel momento in cui subiscono una metamorfosi, riflessa in una deformazione anche somatica, rivelano lati oscuri della loro personalità, che non sono però accessori, bensì costitutivi dell'identità.

Lo sdoppiamento del personaggio in un sé identico e contemporaneamente diverso implica, anch'esso, l'idea di un'identità soggettiva che non ha limiti netti, ma che si nutre dell'altro, in un rispecchiamento che è, allo stesso tempo, specchio di sé<sup>178</sup>.

Le due maestre Bürger (*Die Große*), padre e figlio, il grande Georg e il piccolo Georg (*Der Verbrecher*), madre e figlia, Hedwig e Hedi (*Der Zwinger*), le due Frieda, Runkel e Weiße (*Die Gelbe Straße*), i due fratelli Andreas e Werner Kain (*Die Schildkröten*), per citare gli esempi più significativi, sono la rappresentazione dell'impossibilità di un'identità granitica, unitaria e unificata, anche nel mondo fittizio della letteratura, che, anzi, diventa anticipata proiezione di ciò che, inevitabilmente, anche gli attanti del mondo reale dovranno riconoscere o, loro

<sup>177</sup> Op. cit. Personaggi caratterizzati dalla cifra dell'*Unmenschlich* sono altamente frequenti nelle opere di Veza Taubner - Calderon, basti pensare, per fare solo qualche esempio, ai Mäusle (*Geduld bringt Rosen*), alla Runkel (*Die Gelbe Straße*), al lupo mannaro Kienast (*ibidem*).

<sup>178</sup> Per l'articolazione di questi due aspetti, complementari, dello specchio e del rispecchiamento, siamo in debito con M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

malgrado, subire.

Il doppio permette il passaggio di aspetti e comportamenti da un personaggio all'altro, in un movimento, però, che trasforma entrambi in modo irreversibile.

Nell'esperienza del lettore, un personaggio si stempera nell'altro, che, a sua volta, getta una nuova luce sul primo, in un gioco di rimandi nel quale, alla fine, sarà difficile, e forse nemmeno più così importante, riconoscere quale sia l'immagine originale e quella riflessa.

La follia stessa, infine, per il suo statuto di altro assoluto, apre ai personaggi l'accesso ai lati oscuri della loro personalità, attirandoli in un luogo certamente pericoloso ma anche liberatorio: Maja (*Der Oger*), Vlk (*Die Gelbe Straße*), l'inventore erudito (*Die Flucht vor der Erde*<sup>179</sup>) trovano nella follia, sia nella forma leggera della nevrosi che in quella pesante della paranoia, l'uscita da un doloroso *impasse*, ma, anche, il possibile ingresso in una vita altra.

Il protagonista dell'ultimo racconto citato, *der große Erfinder*, rivela fin da bambino la capacità di andare oltre le apparenze dei suoi interlocutori e di riconoscere immediatamente la discrepanza tra *Gedanken und Worten*<sup>180</sup>.

Oberato da questo fardello, che incide pesantemente sui suoi rapporti personali, prova un grande senso di vuoto e di monotonia.

La prima vera svolta della sua esistenza è caratterizzata da entrambe le dimensioni della metamorfosi e del doppio; l'incontro con una giovane artista, così simili a lui da costituirne un alter ego, provoca in lui, infatti, una *Umwandlung*.

Questo incontro segna per il protagonista l'inizio del periodo più bello della sua vita, un periodo nel quale la sua identità si confonde, si sdoppia in quella della sua compagna: «es bald dem einen schwer fiel, seine Gedanken von denen des andern zu lösen.»

Il rapporto con la giovane artista, che apre al protagonista un mondo altro, lo precipita anche, lentamente, in una sorta di vaneggiamento durante il quale egli sembra vedere le cose per la prima volta, si trasforma in un uccello costruendosi delle vere e proprie ali e vola, «wirklich», verso le stelle, in una sorta di estasi («in einem Affektzustand», «in einer Art Ekstase»<sup>181</sup>).

Lo scienziato sente di trovarsi in una situazione che è, contemporaneamente, pericolosa e magica, in uno strano equilibrio tra eccitazione e tristezza, paura e curiosità.

Da questa esperienza che incide profondamente sulla sua esistenza e la trasforma, il protagonista approda alla fredda coscienza di voler morire e a pianificare scientificamente la propria autodistruzione, costruendo un marchingegno che lo strappi, letteralmente, alla terra e lo proietti nello spazio:

Sein geheimes Ziel ist aber, seine irdischen Reste aus dem Bereich der Erde zu bringen, um jedem Wiederwerden auf ewig zu entrinnen. Und jetzt arbeitet er mit heißem Bemühen an dem Bau der Maschine, - an der raffiniertesten Form der Selbstvernichtung.

<sup>179</sup> In *Der Fund*, pubblicato in *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 106

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 110

## 2.4. La fuga impossibile nella Grande Letteratura

Per Veza Taubner - Calderon la letteratura costituisce evidentemente un *Urort*, un luogo di rifugio, di ritorno, ma anche, contemporaneamente, di apertura, di futuro, di proiezione di nuove realtà e nuovi modi di guardare alla realtà.

La Grande Letteratura stessa, da risorsa contro l'*aut – aut* tra assimilazione e ortodossia<sup>182</sup>, si trasforma in un'ultima difesa contro la deriva antisemita e la ghettizzazione, rovesciandosi da luogo neutrale in luogo di scelta etica e esistenziale, la scelta su quale parte scegliere.

L'*incipit* di *Der Seher* ci porta a Siviglia, al suo mercato traboccante di suoni e profumi, un *Urort* decisamente mitico e reale allo stesso tempo.

Guardando più attentamente, però, altri sono i luoghi ai quali l'autrice torna con insistenza, e sono luoghi letterari, luoghi antichi, incontrati nelle letture più care, ma anche luoghi inediti, costruiti grazie alla scrittura.

Frequentando questi luoghi, abbiamo l'impressione del farsi del testo parallelamente al farsi del pensiero; ecco allora che la costruzione dei tanti personaggi di *Mägde* assume anche il significato di una riflessione sulla condizione delle giovani proletarie di provincia e lo stesso accade con i personaggi dei bambini, del patriarca, del poeta, dell'artista.

L'istanza narrativa, coerentemente alla presa d'atto dell'autrice della fine di un pensiero e di un soggetto unificante e ordinatore, si dissolve, arretra sullo sfondo e lascia tutto lo spazio ai personaggi, quasi ipertrofici, che si fanno veicolo di idee.

Nemmeno questi, però, mantengono uno *status* definitivo, vengono insidiati continuamente da altri personaggi, che per loro natura sono più volatili, leggeri, giocosi e sembrano quasi prendersi gioco dei loro compagni più solidi.

Alla dissolvenza dell'istanza narrativa sembra corrispondere, insomma, la dissolvenza dei personaggi stessi; se l'autrice scommette la propria consistenza identitaria nel farsi del testo, lo stesso processo coinvolge i personaggi, che si ritrovano immersi in situazioni letterarie che potremmo definire liquide.

Tra i luoghi cari all'autrice possiamo annoverare, come abbiamo visto, il mondo degli animali, la fiaba, la metamorfosi, il doppio, la follia, luoghi altri che rendono possibile la moltiplicazione dei centri, da un lato, e la sconfessione di un centro assoluto, dall'altro.

Se, da un lato, il mondo degli animali permette a Veza Taubner - Calderon di evocare la debolezza dell'uomo, la sua inermità, in un momento in cui l'esaltazione della forza e della violenza è diventata paradigmatica, dall'altro la fiaba, la metamorfosi, il doppio, la follia afferiscono, tutte, alla figura dello sdoppiamento moltiplicante, che ci permette di intravedere una dimensione liberatoria e gioiosa nella perdita d'identità, altrimenti avvertita come qualcosa di pericoloso e alienante.

Di fronte a un'ideologia assolutizzante che si regge sull'ipotesi di un'identità esattamente definita, anche per caratteri somatici, di un umano rigidamente differenziato da tutto il resto, con la conseguente follia di ipotizzare la possibilità di esseri umani più umani degli altri, teorizzare e rappresentare la perdita di identità diventa una scelta rivoluzionaria.

Il teatro, infine, sembra costituire, nel *corpus* delle opere, un *Urort* in controtendenza con l'atteggiamento sperimentale della narrativa.

In un momento di crisi del teatro drammatico (basti pensare a Ibsen,

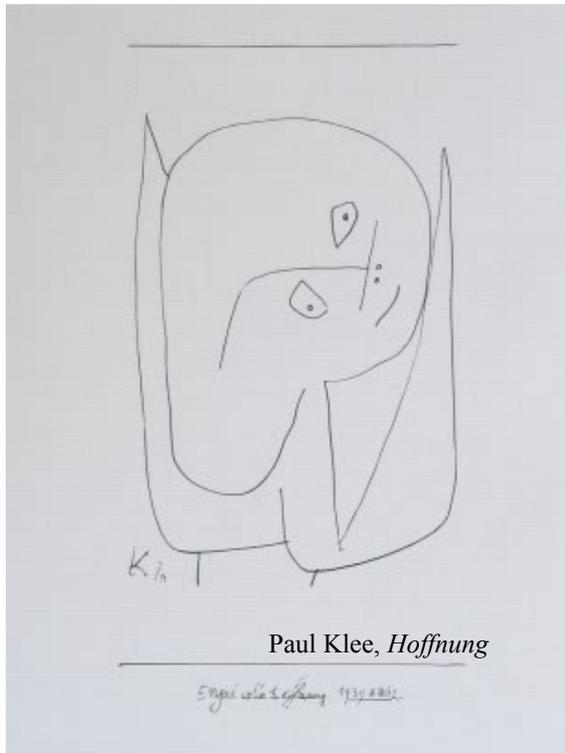
<sup>182</sup> Su questo aspetto, cf. D. C. G Lorenz, *Keepers of the Motherland*, op. cit.

Strindberg, Čechov, tutti autori conosciuti e amati da Veza Taubner – Calderon<sup>183</sup>), l'autrice sceglie di rimanere ancorata a questa forma tradizionale.

Se nei racconti e nei romanzi, l'autrice è disposta ad accettare la sfida della realtà e dell'identità frammentate, percorrendo scelte narrative e stilistiche che riescano a darne conto, quando scrive teatro, Veza Taubner – Calderon si prende una pausa, si ferma e, anche se cosciente della sua inadeguatezza, sceglie una forma ormai passata, quasi in un estremo atto di fedeltà a un *Urort* ormai perduto.

---

<sup>183</sup> Cf. l'analisi di Peter Szondi in *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950*, Einaudi, Torino 2000.



### 3. L'ossessione dello sguardo

#### 3.1. Una narrazione centripeta

Veza Taubner - Calderon privilegia lo sguardo rispetto ad altre modalità di avvicinamento alla realtà esterna al soggetto, predilezione che l'accomuna agli scrittori genericamente definiti «modernisti<sup>184</sup>».

La scelta del guardare implica, d'altra parte, una serie di conseguenze sul piano narrativo, *in primis* quella di concentrare la narrazione più sui luoghi e sulla staticità che sull'azione stessa.

L'ossessione dello sguardo, richiamata nel titolo, viene modulata attraverso una serie di strategie narrative, quali, in primo luogo, la presenza insistente, nei testi, degli occhi dei personaggi.

In secondo luogo, l'autrice fa spesso ricorso, nei testi narrativi, a modalità teatrali, con l'evidente intenzione di costringere il lettore a fissare lo sguardo in un solo punto, a non distrarsi eccessivamente.

La scelta del grottesco come modalità stilistica, ancora, ipertrofizza lo sguardo, esaltato in un eccesso che stravolge l'oggetto ma, contemporaneamente, ce lo restituisce in una rappresentazione di assoluta lucidità.

Ci s'imbatte, infine, frequentemente, in un'elencazione quasi maniacale di oggetti che assolvono la funzione di introdurci non solo all'atmosfera di un luogo ma anche, soprattutto, ai pensieri e al carattere dei personaggi.

Se la scrittura è parziale e può dire solo parzialmente la realtà, anche il soggetto risulta essere un insieme di parzialità, di frammenti che negano, ormai per sempre e in modo definitivo, l'identità granitica propria del soggetto della tradizione filosofica occidentale.

Se il soggetto è frammentato, è possibile solo una sua restituzione parziale, una faticosa ricostruzione che riparta sempre da zero e che in essa, una volta raggiunto un minimo risultato, sia comunque evidente la parzialità e la possibilità di continua revisione.

I personaggi di Veza Taubner - Calderon, lo hanno ricordato in molti<sup>185</sup>, non hanno profondità; ciò che, di loro in quanto lettori, riusciamo a ricostruire sono, appunto, identità frammentarie e parziali, costruite su tracce mobili sempre sul punto di sparire.

Gli occhi, presenza insistente nei testi di Veza Taubner - Calderon, costituiscono una di queste tracce.

<sup>184</sup> Cf. in particolare B. Spreitzer, *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Studien zur Moderne* e B. Spreitzer, *Veza Canetti's Roman Die gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*, op. cit.

<sup>185</sup> Cf. in particolare R. Robertson, *Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung Der Oger*, in *Text und Kritik*, op. cit.

### 3.2. Gli occhi

Gli occhi svolgono evidenti funzioni narrative; ne è un esempio illuminante il racconto *Die Große*<sup>186</sup>, la cui protagonista, Käthi, è una bambina sulla soglia dell'età scolastica.

Una lunga introduzione<sup>187</sup> ci presenta Käthi seduta sui gradini di fronte a casa<sup>188</sup>; porta appeso alla cintura un sacchetto di biglie blu, dello stesso colore dei suoi occhi<sup>189</sup>.

La bambina si diverte a gettar le biglie nel fango e a ripulirle sui pantaloncini, assumendo, in questo gesto, l'aspetto di «ein ungezogener Engel»<sup>190</sup>.

Nella minuscola tasca del grembiule, Käthi ha anche un pesciolino di zucchero sul quale, di quando in quando, passa la lingua, «und stellte jedesmal befriedigt fest, dass der Zuckerfisch noch lange nicht aus der Form ging.»

I passanti che la vedono, seduta sui gradini, persa in se stessa e felice, non possono far altro che fermarsi affascinati:

Gingen zwei auf einmal vorüber und waren es Frauen, dann blieben sie stehen, blickten auf das Kind mit den braunen Haarlocken, blickten auf die beseelten Augen, die Puppenwangen, sahen sich gegenseitig an und schlugen die Hände zusammen<sup>191</sup>.

Gli occhi di Käthi vengono evocati, in poche righe, ben due volte e, nel secondo caso, il sostantivo *Augen* si trova racchiusa tra l'aggettivo «beseelt» e il sostantivo «Puppenwangen», tra loro in un evidente rapporto di contrasto: gli occhi della bambina sono animati, in contrasto con le guance da bambola, che sono invece artificiali, inanimate.

Centrale, qui, è il gioco degli sguardi; si stabilisce infatti un contatto tra lo sguardo delle donne (non è casuale che siano proprio due donne a guardarla) e gli occhi animati della bambina<sup>192</sup>; quest'ultima trova nello sguardo delle donne una conferma della propria esistenza e, conseguentemente, della propria identità.

Questo sguardo le è doppiamente necessario in quanto la madre, che lavora come *Bedienerin*, non ha tempo per guardarla.

Per l'autrice, la linea ereditaria che passa tra una donna adulta e una più giovane è fondamentale affinché la seconda possa acquisire rispetto di sé.

Un'ellissi temporale ci porta al primo giorno di scuola di Käthi.

La scuola, per la prima volta, mette la bambina di fronte al fatto che esistono

<sup>186</sup> Il racconto fa parte della raccolta *Der Fund*, in V. Canetti, *Geduld bringt Rosen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 2010.

<sup>187</sup> In un racconto di quattro pagine, all'introduzione viene dedicata un'intera pagina.

<sup>188</sup> Impossibile non rievocare la poesia di Rilke *Von der Armut und vom Tode*, della raccolta *Das Stundenbuch*, con l'immagine dei bambini sui gradini delle misere e buie case dei sobborghi delle grandi città: «Da wachsen die Kinder auf den Fensterstufen, die immer in demselben Schatten sind, und wissen nicht, dass draußen Blumen rufen [...]». Per un'analisi dettagliata sui rapporti tra Veza Taubner - Calderon e R. M. Rilke rimandiamo a A. Schedel, *Sozialismus und Psychoanalyse*, op. cit.

<sup>189</sup> «Am liebsten hatte sie die blauen Kugeln, vielleicht, weil sie wie ihre Augen aussahen», *Die Große*, op. cit. p. 75.

<sup>190</sup> Inevitabile, qui, pensare sia a Rilke che agli angeli bambini di Klee.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>192</sup> «Und vielleicht war Käthi deshalb so heiter, weil sie von allen Leuten den besten Blick bekam [...]», *Ibidem*, p. 75.

differenze sociali: ci sono bambini con i grembiuli nuovi e altri con i grembiuli già usati, gli uni siedono sui primi banchi e, di solito, sono i migliori della classe, gli altri trovano posto in fondo all'aula.

Nonostante la sua umile posizione, Käthi è amata da tutti i compagni.

Purtroppo, una delle sue insegnanti<sup>193</sup>, *die Große*, la scopre mentre sta effettuando uno scambio e decide di punirla, ma viene momentaneamente sostituita dalla *Kleine*.

Alla classe viene intimato di fare silenzio con la supplente, ma i bambini e le bambine, proprio per lo sforzo di restare seri, sono scossi da accessi di risa.

Quando però l'insegnante cerca le colpevoli, individua solo Käthi, l'unica ad avere le guance arrossate e «die hellen Augen», la sola, cioè, che non nasconde la propria allegria.

Di nuovo, sono gli occhi a dirci molto del personaggio della bambina, sostituendo un intervento diretto dell'istanza narrativa; il riferimento agli occhi consente infatti all'autrice di evitare approfondimenti psicologici che, in qualche modo, appartengono ancora a un'idea potremmo dire illuministica della letteratura, all'idea, cioè, che lo scrittore sia in grado di controllare o di riordinare la realtà nella quale è immerso, un'idea che, per Veza Taubner – Calderon, ha perso evidentemente ogni credibilità.

Gli occhi, qui, ci dicono che Käthi non si è ancora adeguata all'istituzione scuola, non si è adattata a quanto gli altri esigono da lei, possiede ancora la sua preziosa indipendenza.

L'insegnante la punisce senza cattiveria, mandandola dietro la lavagna, sebbene subito dopo le consenta di tornare al suo posto, rivolgendole un sorriso che rivela la sua empatia.

Il sorriso della giovane maestra può essere assimilato, qui, a uno sguardo di riconoscimento, che s'inserisce, ancora, nella linea femminile ricordata sopra.

Purtroppo per Käthi, però, torna *die Große*, che oltretutto è di malumore: «Ihrer Länge schienen aber die vielen kleinen Mädchen wie Fliegen, lästige Fliegen heute, denn sie war nicht gut gelaunt.»

*Die Große* trova in Käthi il suo capro espiatorio, decide di punirla umiliandola, costringendola a chiedere scusa alla *Kleine* di fronte agli altri bambini.

La conduce poi dal preside.

Il percorso che le due compiono attraverso i lunghi corridoi della scuola per raggiungere la presidenza ricorda un percorso iniziatico: «Sie gingen durch zwei lange Gänge und drei Stockwerke hinauf [...]»

Alla fine, dopo l'umiliazione che *die Große* le ha inflitto davanti a compagni e compagne, ricordandole che è destinata a diventare una domestica come la madre e a perdere così il suo orgoglio, la bambina è definitivamente cambiata:

Die hatte noch immer den mutigen Trotz im Gesicht, aber die Locken um die Schläfen tanzten nicht mehr, die Augen sahen ganz dunkel aus, langsam schlich sie durch zwei lange Gänge und drei Stockwerke hinunter – denn zum ersten Mal hatte sie erfahren, dass es einen Unterschied gab<sup>194</sup>.

<sup>193</sup> Le insegnanti hanno entrambe il nome Bürger e per distinguerle vengono chiamate *die Große* e *die Kleine*.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 78.

Sono gli occhi a suggellare la fine della totale sicurezza in se stessa e la caduta nel mondo delle differenze.

Risulta evidente come, in questo racconto, gli occhi costituiscano non solo, e non tanto, un *roter Faden* stilistico, quanto, piuttosto, un contrappunto semantico, una nota a piè di pagina che ci guida all'interno del testo.

Possiamo riconoscere questa stessa funzione narrativa nel racconto *Der Sieger*<sup>195</sup>.

Il testo si apre con una citazione della famosissima scena del *Werther*, nella quale Lotte distribuisce fette di pane ai suoi fratellini.

Il riferimento è esplicitamente sottolineato dall'istanza narrativa che evidenzia, d'altra parte, quanto la situazione di Anna, la protagonista, sia diversa da quella dell'eroina goethiana: i suoi fratelli sono realmente affamati, viste le magre entrate della famiglia, e la ragazza deve fare uno sforzo perché il poco pane basti per tutti.

La volontà polemica di Veza Taubner - Calderon è chiara: sebbene la letteratura possa presentarci in modo altamente poetico la realtà, quest'ultima è qualcosa d'altro.

Il titolo, riferito a un personaggio maschile vincitore, si situa in un contrasto netto con la scena di apertura<sup>196</sup>, che ci presenta una protagonista femminile caratterizzata da subito come perdente.

Anna ha sette fratelli, il padre lavora come tuttofare presso la ditta *Hessel und Komp* e, quando torna a casa, la sera, porta su di sé i segni delle continue umiliazioni che è costretto a subire sia dal suo datore di lavoro che dai colleghi: «[...] sah aus, als haftete die Schwere aller Pakete, Kisten, Aufträge und Schimpfworte noch an ihm, selbst wenn er den Dienst schon verlassen hatte<sup>197</sup>.»

La madre, dalla figura asciutta e le rughe intorno alla bocca, ci viene presentata col suo grembiule a righe blu, che la connota come donna di casa e di fatica; eppure, a differenza del padre, ha un motivo di felicità che la può trasformare, cioè i suoi figli:

... und nur die Augen sprachen der ganzen Dürftigkeit ihres Lebens Hohn. Sie waren so lebendig und fest, dass die Kinder diese Augen beständig suchten, die so vertraut dreinblickten und immer vertrösteten.

Anche qui gli occhi sono lo specchio dell'anima e, ancora, sono in stretto rapporto con la linea diretta madre – figlia che trasmette non solo l'appartenenza ma, soprattutto, il rispetto di sé e la dignità (tant'è che, quando questo sguardo di riconoscimento le verrà a mancare, Anna deciderà di morire).

Nel descrivere come siano belli i suoi figli, e di come la madre stessa si stupisca di come siano potuti crescere bene in condizioni tanto misere, l'autrice sposta la narrazione su una modalità fiabesca: «[...] mit munteren Augen wie die ihnen, mit festen Knochen und raschem Atem.»

L'esperienza lavorativa di Anna ci viene raccontata insistendo su questa modalità, narrandoci i progressi della ragazza come classiche prove di iniziazione.

Il primo anno, Anna ha il compito di dividere il lino puro dagli altri materiali e, poi, sciogliere i nodi (compito che, a causa del pulviscolo che si libera, le rovina

<sup>195</sup> Il racconto appartiene alla raccolta *Geduld bringt Rosen*, in V. Canetti, *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>196</sup> La figura dell'opposizione.

<sup>197</sup> *Der Sieger*, op. cit. p. 42.

velocemente gli occhi<sup>198</sup>); il secondo anno, la ragazza viene promossa a passare in rassegna le pezze di lino e segnare di blu i punti difettosi.

Durante tutto questo anno, mentre svolge un lavoro che la costringe a stare ferma nella stessa posizione per otto ore, ma che in confronto al primo le sembra leggero, Anna guarda le macchine tessitrici e sogna di poterne controllare una.

Alla fine del secondo anno di prova, «ging ihr Traum in Erfüllung. Sie kam in die Maschinenabteilung.»

Anche l'accesso di Anna al locale dei macchinari ci viene raccontato come se si trattasse dell'accesso al regno delle fate o alla caverna dei tesori nascosti.

Mentre le altre ragazze si truccano, Anna indossa sempre lo stesso vestito e «trug dabei eine Gummihäube auf dem Kopf», che le nasconde i lunghi capelli<sup>199</sup>.

La sera, Anna studia su vecchi libri di scuola<sup>200</sup>.

Lavorando giorno e notte, anche per aiutare sua madre, la ragazza, poiché niente dà colore alla sua esistenza, si ingrigisce come il padre, si allontana, cioè, dalla linea materna:

Arbeit am Tage, Arbeit abends und Arbeit sonntags, um die Mutter zu entlasten.  
Und weil nie Farbe in die Monotonie ihre Lebens kam, wurde ihre Miene  
vergrämt, ähnlich der des Vaters.

Sono gli occhi di Anna a darci conto di questa trasformazione, senza che l'istanza narrativa intervenga direttamente, rischiando di distrarre la nostra attenzione di lettori con una cifra di pathos.

Gli occhi della ragazza guardano *ernst* le altre ragazze e *wie ein treuer Hund* il caporeparto, *Herr Etzel*.

Sarà proprio il caporeparto a promuoverla al piano di sopra, dove Anna si occupa degli ordini, delle fatture e di molte altre cose ancora.

Ciò che però la rende più felice è scrivere a macchina, tanto da spingerla a andare a lavorare un'ora prima delle altre per scrivere le lettere in vece del suo capo.

Quando la sera torna a casa, in tram, i suoi occhi sono *warm*, ma nessun uomo la guarda: «Denn sie hatte diesen unreinen Teint, diese ewig geröteten Augen, das war schon chronisch, sie hatte eine breite Nase und immer dieses dunkle Kleid.»

Gli occhi si sdoppiano in due direzioni opposte: su quella che va dall'interno all'esterno, essi ci dicono che Anna è felice per il suo ruolo, per il lavoro che svolge e che le fornisce un'identità; sulla direzione, invece, che va dall'esterno all'interno, gli occhi ci dicono che chi la guarda vede una ragazza sciupata e insignificante, addirittura brutta.

A questo punto entra in scena il personaggio del titolo, il vincitore, il proprietario della fabbrica, Siegfried Salzman<sup>201</sup>, che, da buon capitalista, è in questo momento profondamente preoccupato per il suo capitale che rischia di dilapidarsi a

<sup>198</sup> Potremmo pensare qui a un'eco della fiaba *Die sechs Schwäne*, da Brüder Grimm, *Kinder – und Hausmärchen*, Winkler Verlag, München 1989.

<sup>199</sup> L'autrice ricorre spesso alla funzione di «mascheramento» che rimanda anche alla strategia tipicamente teatrale della didascalìa sul personaggio, diffusamente usata, come è noto, nella Commedia dell'arte.

<sup>200</sup> Il tema dell'istruzione e dell'educazione è molto caro a Veza Taubner - Calderon, oltre ad appartenere alla tradizione ideologica socialista (basti pensare a *La madre* di Gorki).

<sup>201</sup> Il nome, Siegfried, rafforza la connotazione di vincitore.

causa della crisi economica<sup>202</sup>.

Salzman decide così di ristrutturare l'azienda, licenziando alcune dipendenti: «Im Stock wollte Siegfried Salzman selbst die Unfähigen von den Fähigen trennen.»

Per far questo, passa in rassegna le ragazze e licenzia le più brutte, le meno disponibili o quelle che non gli possono essere utili come spie a danno delle compagne.

La scelta di Salzman viene raccontata in un crescendo, elencando le sue dipendenti come fossero le schiave di un harem, non operaie ma oggetti del desiderio sessuale del padrone, sottomesse al suo sguardo: «die Schmerler, eine Rote», che ha molta influenza sulle altre; «die Pilz», che fa la spia; Käthe Schmidt, che Salzman riconosce anche di spalle e che gli si è già concessa; Mitzi Sperl, diciassette anni, che gli si è data dopo che l'ha fatta ubriacare e che ancora gli fa venire l'acquolina in bocca.

La lista continua, senza neanche più ricorrere ai nomi, tanto le ragazze sono intercambiabili per il piacere del capo:

Er ging weiter, und der Reihe nach kamen jetzt Mädchen, die ihre Blüte, die die Töchter der Begüterten teuer verkaufen, an den Chef für ein Nachtstuhl hergaben, freilich, merkt auf, für den großen Vorzug, in seiner Gunst zu stehen.

Per ultima, Salzman vede una figura che sulle prime non riconosce, ma della quale nota subito le gambe pienotte.

Il destino di Anna è segnato: viene licenziata.

La ragazza, che riesce comunque a trovare un nuovo lavoro, ha bisogno non solo di ottime referenze, che il suo capo le ha fornito, ma anche di una referenza specifica che attesti la sua esperienza di *Kontoristin*<sup>203</sup>, un lavoro che lei non ha mai fatto.

Salzman potrebbe fornirgliela, ma si rifiuta di farlo accampando motivi di correttezza e di onestà (*Korrektheit, Akkuratessse*), anche se questo significa privare Anna e la sua famiglia di ogni mezzo di sussistenza.

La scena di Salzman nel suo ufficio è una feroce parodia dell'uomo di successo, il luogo del testo in cui si materializza il titolo.

Che Salzman sia un vincitore lo dicono il suo nome e il suo ufficio:

Siegfried Salzman saß vor seinem Ministerschreibtisch und kaute Chewing Gums. Neben ihm lag ein prachtvoller Windhund. Für diesen Windhund hielt er einen eigenen Koch in der Fabrik, denn das Tier war heikel.

La parola *Kontoristin* diventa per Anna un'ossessione:

Und plötzlich wuchs das Wort Kontoristin bei Anna riesengroß, dieses Wort, das nichts besagte, eine Verballhornung der Sprache, ein falsch angewandter Begriff, es wurde schicksalhaft!

La ragazza tenta ancora, ostinatamente, di ottenere la referenza e si rivolge a *Herr* Topf, socio in affari di Salzman.

<sup>202</sup> Lo stesso tema è affrontato nel racconto *Geduld bringt Rosen*, contenuto nella raccolta omonima, op. cit.

<sup>203</sup> Impiegata di commercio.

Questi, disposto a convincere Salzman intercedendo per Anna, commette un errore quando, di fronte alle pretese di onestà del suo socio in affari, fa dell'ironia e gli ricorda certe loro azioni passate, non del tutto legali: «Wie heißt korrekt! Wenig ham wir gepackelt mit die Valuten?»

Il riferimento agli affari sporchi, soprattutto di fronte a una semplice impiegata, irrita Salzman e provoca la sua stizzita reazione orgogliosa; Anna non ottiene nemmeno questa volta la per lei vitale referenza.

A questo punto, la ragazza si vede di fronte i volti del padre, dei fratelli, ma soprattutto della madre, che non ha più lo sguardo caldo di affetto di sempre: «Und sie dachte an die Mutter, aber die Mutter hatte nicht mehr jenen warmen Blick wie früher, die Mutter sah sie jetzt angstvoll an, und der Vater hob nie das Auge [...]»

In un accesso paranoico, Anna attribuisce agli altri, oggettivandola, l'opinione che ha di se stessa: ormai è una parassita, inutile alla famiglia, giustamente ripudiata.

È questo sguardo negato («Sie wartete, dass ein Mensch an ihr vorüberging und ihr einen Blick zuwarf, aber das Feld war leer») che la condanna a morte.

L'autrice ricorre nuovamente alla modalità narrativa della fiaba: la ragazza sente improvvisamente freddo, il misero cappotto, che ha portato per tanti inverni non le basta più, mentre attraversa *das leere Schneefeld* che separa la fabbrica dalla città.

Un'ellissi temporale ci informa della morte di Anna:

Am nächsten Morgen fand ein Arbeiter das junge Mädchen tot im Schnee. Sie hatte die Augen geschlossen, und nichts vom Gram war in ihrem Gesicht. Er trug sie auf seinen Armen in die Fabrik. Da geschah es, dass der Zopf des Mädchens sich löste und herabfiel, und es war merkwürdig, dass er wie von einem lebenden Leib herabfiel. Er sah die jungen Formen und das schwere Haar und dachte bedauernd, wie gut ihm das Mädchen gefallen hätte<sup>204</sup>.

Gli occhi, da morta, non tradiscono Anna, non rivelano la sua fatica di vivere, le umiliazioni, la disperazione: negando l'accesso al suo mondo interiore, ne rivelano solo i lineamenti esteriori e conquistano il tardivo soccorritore.

Nel finale, un primo rovesciamento ci mostra Salzman apparentemente perdente (i suoi dipendenti e le sue dipendenti gli voltano le spalle, incolpandolo tacitamente della morte di Anna), ma, quello immediatamente successivo, ci rivela chi sia il vero vincitore di tutta la vicenda: «Und dann notierte er, wer zum nächsten Termin zu entlassen war.»

Anche in questo caso, lo sguardo disvela, racconta, sollevando il narratore dal compito del dire o del dire troppo e lasciando il lettore solo di fronte al personaggio, in un inquietante corpo a corpo.

Il racconto *Hellseher*<sup>205</sup> c'introduce fin dal titolo alla tematica del vedere.

Il narratore, intradiegetico, apre il racconto con un'analessi che ci conduce nella stanza di Minna, una sua conoscente.

L'*incipit*, «Ich fühlte, wie mir das Haar zu Berge stieg», instaura, contemporaneamente, la modalità del racconto fantastico e quella del grottesco: entrambe, com'è noto, poggiano proprio sulla vista, la prima basandosi sull'inganno

<sup>204</sup> La feroce ironia di Veza Taubner – Calderon si rivela, netta, in questo finale modellato sugli *happy end* delle fiabe; peccato che, questa volta, il principe arrivi troppo tardi e porti in salvo una fanciulla morta.

<sup>205</sup> Il racconto fa parte della raccolta *Der Fund*, in *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

visivo, la seconda sull'ipertrofia del guardato.

È pomeriggio, l'orologio alla parete, il cui ticchettio costituisce l'unico rumore nella stanza, segna le quattro.

L'istanza narrativa ci suggerisce, anche, che possa trattarsi di un sogno.

Il narratore aggiunge «Ich erkannte alles», come se fosse tornato in quel luogo dopo tanto tempo o come se si fosse trovato lì senza rendersene conto.

La descrizione della stanza è ricca di contrasti oppositivi<sup>206</sup> che tuttavia sembrano al narratore del tutto naturali, anzi gli permettono di riconoscere la stanza di Minna; l'unico particolare estraneo è un oggetto su un tavolino: un paio di mani amputate, irrigidite dal *rigor mortis*.

Il primo pensiero che passa per la testa del narratore è che Minna abbia rubato un reperto dall'istituto di anatomia, mentre la visione dell'oggetto lo precipita in un tale terrore che sussulta violentemente quando sente la porta aprirsi.

L'arrivo di Minna spiega il mistero: le mani sono una copia, realizzata da un inglese che lavora per il museo delle cere, delle mani di un *magnetiseur*, che proprio quella sera sarà ospite della giovane donna.

I primi occhi ricordati nel racconto sono quelli di Minna: «Minnas gute, fanatische Augen flackerten ängstlich».

Il sostantivo, affiancato da due aggettivi in contrasto tra loro (contrasto accentuato dall'avverbio finale), offre una descrizione puntuale che ha, però, l'effetto di lasciare perplesso il lettore; Minna, infatti, ha uno sguardo che è, contemporaneamente, buono e fanatico, ed è uno sguardo che fa paura.

L'opposizione tra apparente e reale, tra vivo e morto, tra vero e artificiale, accennata a proposito delle mani di cera, viene riproposta nella descrizione delle persone presenti nel salotto di Minna: «Hier standen und saßen die Gäste stumm und unbeweglich. Die sind doch nicht aus Wachs!»<sup>207</sup>

Gli invitati alla serata sono una pianista (dal naso gigantesco e «arme, kleine Augen»), un mecenate, un *Markör*<sup>208</sup>, un'artista equestre del circo e una signora sorda. Infine, Antonia, «sehr hübsch, aber nur wenn sie sitzt. Wenn sie steht, hat sie einen Meter fünfundachtzig».

La lista dei personaggi ha la connotazione grottesca di altri testi dell'autrice ed è proprio questa cifra ciò che, ad onta di una descrizione quasi inesistente, cattura l'attenzione del lettore sui personaggi.

Inizia, a questo punto, un'interessante disputa filologica tra Minna e il narratore a proposito del *magnetiseur*: la prima lo definisce *Hellseher*, il secondo *Wahrsager*<sup>209</sup>.

Entrambi i ruoli sono strettamente legati alla vista: *Hellseher* è colui che si

<sup>206</sup> «die modernen Möbel» e «die altmodischen Photographien», «die gelehrten Bücher im Regal» e «das einfältige Trostsprüchlein im Rahmen», «den neuzeitlichen Tisch mit der Glasplatte» e «eine Vase mit künstlichen Blumen», *Hellseher*, op. cit. p. 91. Queste opposizioni nella descrizione della stanza ricordano le figure di compromesso del sogno descritte da Freud nella *Traumdeutung*.

<sup>207</sup> Ricordiamo che per Jentsch, l'opposizione vero/artificiale, vivo/morto è una delle opposizioni che stanno alla base dell'effetto dell'*Unheimliche*. Freud, nel suo saggio *Il perturbante*, partirà proprio dall'articolo di Jentsch per trattare il tema dell'*Unheimliche*. Cf. E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri – Lischi, Pisa 1983 e S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

<sup>208</sup> Il sostantivo è un arcaismo austriaco che ha il significato di «cameriere»; abbiamo lasciato l'originale perché la scelta lessicale dell'autrice, che privilegia una parola arcaica rispetto al moderno *Kellner*, ci sembrava interessante.

<sup>209</sup> La parola *Hellseher* ha il significato di chiaroveggente; *Wahrsager* si può tradurre con «indovino».

dichiara in grado di vedere chiaro nel futuro, un *Wahrsager* sa leggere i segni del presente per fare ipotesi sul futuro.

Il chiaroveggente ha già fatto previsioni su alcuni degli ospiti presenti: all'artista equestre ha rivelato che non dovrà temere di ferirsi durante uno dei suoi esercizi nei quali è fatta bersaglio di frecce; il *Markör* riceverà un'eredità e potrà aprire un albergo di sua proprietà.

Quella sera leggerà anche il futuro al narratore, che, impaurito («innerlich erschrak»), si dispone a un'attesa ammutolita («stumm wartete ich»), quasi ridotto anch'egli a una statua di cera.

Il chiaroveggente ci viene presentato come *ein großer, schlanker Herr, mit Augen, die wie blind aussahen*; la figura dell'opposizione rivela che gli occhi di colui che dovrebbe prevedere o predire il futuro sono in realtà come ciechi.

Al suo ingresso, Antonia «machte schwärmerische Augen».

Il narratore non vorrebbe farsi prevedere il futuro, ma, paralizzato, non riesce a proferire parola.

Il chiaroveggente, *totenblaß*, indica il narratore e elenca le sue visioni.

La prima rivela al narratore che ha una pericolosa cisti nella testa, invisibile a occhio nudo.

L'uomo, sulle prime terrorizzato, nel momento in cui il chiaroveggente afferma di vedere con assoluta certezza anche egli ama gli animali, sapendo che è vero il contrario, si rasserena pensando che, se l'indovino ha sbagliato questa profezia, probabilmente si è sbagliato anche a proposito della malattia.

Il chiaroveggente prosegue dicendo di avere la visione di una scrivania e di poter quindi affermare che il narratore è uno scrittore.

Aggiunge di vedere una seconda stanza, a una parete della quale è appeso il ritratto del padre del narratore, col quale quest'ultimo ha un forte legame.

L'uomo, a questo punto, si calma e sorride, infatti non ha mai conosciuto il padre: evidentemente il cosiddetto chiaroveggente è un impostore.

Per il gran finale, il *magnetiseur* chiede al narratore di prendere il suo taccuino e di leggere che cosa abbia annotato al quindici gennaio: quell'avvenimento sarà infatti fondamentale per il suo futuro.

Il narratore apre il taccuino alla pagina indicata e, per la seconda volta, lo vediamo rilassarsi e sorridere.

Vengono poi portati i rinfreschi, che forniscono all'istanza narrativa lo spunto per una nota grottesca: il pallido e smorto indovino sembra ritrovare la perduta energia e ingurgita una quantità enorme di cibo («ich staunte, was er verschlingen konnte. Immer füllte ihm ein anderer Gast den Teller<sup>210</sup>»).

Scopriamo anche che tutti gli ospiti presenti, tranne il narratore, appartengono al *Klub Paradies*: ironia? Suggerimento dell'autrice che si tratti, in realtà, di una riunione di defunti nella quale il narratore si è trovato, suo malgrado, coinvolto? Forse solo un sogno?

L'evidente funzione narrativa di questa nota, apparentemente un dettaglio, è quella di rafforzare il registro dell'*Unheimliche*, sottolineando l'*impasse* del lettore, in bilico tra un'interpretazione razionale e una irrazionale.

L'ospite infine se ne va; quando il narratore lo definisce *Falschseher*, i presenti si risentono e chiedono di poter leggere che cosa ci sia scritto sulla pagina indicata dal chiaroveggente.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 95.

Il narratore passa il taccuino a Antonia:

Sie kicherte im Sacktuch hinein und gab es an die Pianistin weiter. Deren Nase wurde noch länger, verduzt reichte sie es dem Kunstmäzen. Der sah mich bedeutsam an und gab das Büchlein dem Markör. Der gab der Kunstreiterin den Vorzug, die in lautes Staunen ausbrach. Die schwerhörige Dame riß es ihr aus der Hand, warf enen Blick hinein und schleuderte es mir wütend entgegen. Das Blatt war leer<sup>211</sup>.

La pagina è vuota.

In questo racconto, gli occhi svolgono chiaramente una funzione molto diversa rispetto a quella evidenziata nei primi due analizzati; essi, infatti, più che contribuire alla costruzione dei personaggi, a suggerirci loro caratteristiche essenziali in assenza di un intervento diretto dell'istanza narrativa, hanno piuttosto la funzione di introdurre, delimitare e confermare un preciso genere letterario, quello del racconto del terrore o del sovrannaturale.

Gli occhi, qui, assumono il carattere di una citazione indiretta di Hoffmann, autore amato da Veza Taubner – Calderon<sup>212</sup>, costituendo parte dello strumentario indispensabile che le consente di costruire un racconto di genere<sup>213</sup>.

Se in questo racconto gli occhi del *magnetiseur* sembrano quelli di un cieco, un particolare ironico che ci fa dubitare da subito sulle effettive capacità dell'uomo, nel racconto *Toogoods oder das Licht*<sup>214</sup>, gli occhi della *Hellseherin* Penny sono, «bedenklich. Wie die einer närrischen Bäuerin, die getrunken hat»<sup>215</sup>.

Se nel caso dell'*Hellseher* avevamo di fronte un cieco che aveva la pretesa di vedere il futuro, in questo caso ci troviamo di fronte a una chiaroveggente che ha lo sguardo di «una contadina pazza e ubriaca».

Il particolare curioso è che i padroni di casa, i *Toogoods* del titolo, che ospitano una coppia di austriaci fuggiti prima della guerra in Inghilterra, hanno invitato la chiaroveggente per leggere i pensieri dei loro ospiti, dei quali, evidentemente, non si fidano.

Agli occhi della veggente fanno da contraltare quelli della padrona di casa, *die Tollkirschen – Augen der Pastorfrau*<sup>216</sup>, occhi velenosi che, insieme ai primi, costituiscono le coordinate interpretative del racconto.

Tutto il racconto, infatti, ruota attorno a due temi principali del sospetto reciproco, che in tempo di guerra è diventato endemico, e del peccato, legato alla riflessione sul fanatismo religioso.

Il sospetto, da un lato, e il fanatismo religioso, dall'altro, contribuiscono a creare un'atmosfera di totale incapacità di vedere e di capire, una situazione di totale cecità, in conclamato contrasto<sup>217</sup> col titolo e il riferimento alla luce.

Gli occhi, qui, si fanno tramite della posizione ideologica di Veza Taubner - Calderon, espressa, in questo racconto, anche attraverso la modalità del grottesco,

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>212</sup> Ricordiamo, per tutti, *Der Sandmann*, il famoso racconto della prima parte dei *Nachstücke*.

<sup>213</sup> In ambito completamente diverso, con la citazione indiretta del *Zauberberg* di Thomas Mann, l'autrice farà lo stesso nel racconto *Das Schweigegeld, Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium*.

<sup>214</sup> Il racconto fa parte della raccolta *Der Fund*, in *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>215</sup> *Toogoods oder das Licht*, op. cit. p. 270.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 272

<sup>217</sup> Ancora la figura del rovesciamento.

della quale ci occuperemo nel terzo paragrafo di questo capitolo.

Vorremmo concludere questo primo paragrafo con una rapida carrellata di occhi, percorrendo il romanzo *Die gelbe Straße*<sup>218</sup>, a indicazione esemplificativa della loro pervasività nei testi dell'autrice.

Nel romanzo, gli occhi svolgono la funzione, già ricordata in precedenza, di suggerirci il carattere dei personaggi, consentendo all'autrice di evitare il ricorso sia a una descrizione di tipo realistico che a un approfondimento psicologico di stampo naturalistico.

Iger, il marito violento di Maja, che sarà uno dei protagonisti del dramma *Der Oger*, ha occhi piccoli che, nell'imminenza dei suoi accessi di violenza, si fanno ancora più piccoli, fino a sparire, in una metamorfosi fisica che lo trasforma in un essere senza sguardo, quasi animalesco: «Am Heimweg wurde seine Miene düster. Er bekam schwarze Flecken, die Augen verschwanden, das Gesicht war aufgedunsen<sup>219</sup>.»

Più avanti, quando Maja è già stata ricoverata in clinica psichiatrica in seguito alle violenze inflitte dal marito, Iger si trova in mezzo agli abitanti della strada gialla, che lo apostrofano col soprannome *Tiger* e che si allontanano da lui.

La sua reazione, ancora, è una metamorfosi fisica che coinvolge gli occhi, segno evidente del rifiuto di farsi carico della realtà esterna: «sein Gesicht war verschollen, die Augen klebten fest<sup>220</sup>.»

Gli occhi di Maja sono, invece, *weite, dunkle Augen*<sup>221</sup>, occhi aperti sul mondo, ma anche scuri, persi in un dolore profondo che la porterà fino al crollo nervoso.

Gli occhi della *Mägde*, delle giovani domestiche che popolano il romanzo, sono diversi tra loro così come diverse sono le ragazze e le loro reazioni di fronte ai soprusi e alle ingiustizie che sperimentano.

Alcune *Mägde* sono tradite dal loro stesso sguardo, sono loro per prime a porsi come vittime, ad accettare passivamente questo ruolo; in uno dei rari interventi diretti dell'istanza narrativa, si afferma:

Der Verräter an den Mägden ist ihr Blick. Die Wahrheit darin ist verschüttet, das Ziel ist ausgepeitscht. Sie wissen nicht, daß nicht sie sich erniedrigen. Und nur zuweilen ahnen sie es<sup>222</sup>.

Altre imparano dalle esperienze, come nel caso di Mizzi<sup>223</sup>; la ragazza che, tramite il *Dienstvermittlungsbüro* della Hatvany, viene assunta da una giovane, pallida baronessa che la porta con sé *in ein Palais*<sup>224</sup>.

Il cambiamento di luogo costituisce un vero e proprio passaggio di soglia e Mizzi entra in un mondo altro, diverso, del quale non conosce le regole e che, proprio per questo, suscita in lei sentimenti di angoscia e paura (non è causale, evidentemente, il ricorso alla parola *Umkehrung*, con la quale l'autrice descrive la metamorfosi di Mizzi: come nella fiaba del principe e il povero, la ragazza povera, di

<sup>218</sup> Op. cit.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>223</sup> Questa storia ricorda sia fiabe come *Blaubart*, sia Schnitzler, soprattutto per la scelta del luogo e la caratterizzazione del personaggio della baronessa.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 97 sgg.

campagna, si trova in un ruolo invertito, nell'auto occupa il posto della baronessa che, invece, riveste il ruolo dello *Chaffeur*).

Mizzi, piano piano, si adegua a questo nuovo stato e comincia anche a provarne piacere, soprattutto nell'osservare le reazioni dei passanti al passaggio dell'auto con la bella passeggera: «einige Straßen weiter fand die Mizzi Schadn schon, daß sie sich, lang und dünn wie sie war, vornehm ausnahm».

Il palazzo ha le caratteristiche di un luogo magnifico e incantato:

vor einem herrschaftlichen Haus, einen marmorenen Aufgang, rote Teppiche, rote Quasten, zu einer solchen Unmenge Appartements, daß die Mizzi die Türen gar nicht zahlen konnte, dicke Teppiche, Atlasvorhänge, Silbergeschirr, Kristalleuchter.

Il luogo estraneo, l'assenza di servitù e il fatto che la baronessa le spieghi come i suoi unici compiti consistano nel preparare la colazione e il letto alla sera, rendono Mizzi *mißtrauisch*: «und ihr Mißtrauen wuchs, als die Dame auf die Flucht herrlicher Zimmer wies und sie ersuchte, sich eines auszusuchen».

Mizzi vorrebbe una *Kammer* vicino alla cucina, un luogo adatto a lei, dove si sentirebbe a proprio agio: «Die Mizzi schielte in die Küche nach der Kammer, die ihr in ihrer Lage viel behaglicher dünkte, aber eine Kammer gab es nicht».

La ragazza si trova così costretta a scegliere una stanza vicino a quella della baronessa, «Perserteppich gar bis zu den Wänden hinauf und auf Tischen und Betten», un *Prunkbett* in netto contrasto con la sua *schäbiges Köfferchen* (la ridondanza di oggetti suggerisce il senso di soffocamento provato dalla ragazza, accerchiata dalla baronessa).

Durante la notte accade l'*Ungeheuerliches*: «Und gerade in diesem Augenblick geschah das Ungeheuerliche. Im Nachtwand trat nämlich die Baronin ein und legte sich zu ihr ins Bett».

La baronessa è un'omosessuale attratta dalla bellezza delle giovani ragazze di campagna e disposta a pagarle bene purché la assecondino.

Mizzi «sah es erschrocken mit an, doch verlor sie auch sogleich den Respekt vor solch einer Dame».

Pur impaurita e scioccata, Mizzi non perde del tutto il senso della realtà e, anziché imputare a se stessa la scabrosità della situazione, riconosce, d'intuito, che è la baronessa l'unica responsabile.

Veza Taubner - Calderon interviene a questo punto con l'arma dell'ironia, sfuggendo alla trappola del patetico: «Beide weinten. Die Dame weinte, weil die Mizzi nicht willig war und die Mizzi weinte, weil es so zugeht in der Welt».

E, ancora, «Nachdem sich beide ausgeweint hatten», la baronessa supplica Mizzi di lasciarla dormire con lei, al suo fianco, ma «wie durch ein Schwert getrennt»<sup>225</sup>.

La mattina dopo, Mizzi lascia il palazzo, ma non è più la ragazza ingenua e impaurita che abbiamo conosciuto all'inizio della sua avventura e anche il suo sguardo è cambiato:

Und da geschah es, daß die Mizzi Schadn ihren weglosen Blick verlor, es blitzte lustig in ihren kleinen Augen, als die feine Baronin im Atlaskleid noch ein letztes Mal um ihre Gunst betteln sah, um die Gunst der Mizzi Schadn aus

<sup>225</sup> L'evidente riferimento alla storia di Tristano e Isotta rafforza l'ironia.

Stuben im Burgenland.

L'avventura occorsale, anziché suscitare in lei una sensazione di autoriprovazione o di umiliazione, la rafforza nella sicurezza in se stessa, al punto che, quando ritorna dalla Hatvany, «tanzte sie ins Büro hinein»: la nuova consapevolezza acquisita si riflette anche nel suo linguaggio corporeo.

Anche Emilie Jacksch impara dalla propria esperienza e subisce una metamorfosi<sup>226</sup>.

La ragazza, disoccupata da diversi mesi, decide con estrema lucidità di gettarsi nel fiume, dopo aver soppesato i pro e i contra:

Ihrer Jacke konnte nicht viel geschehen, die war ohnehin altmodisch geschweift und abgetragen, ihre Handtasche leer und selbst der Bügel daran zerbrochen. Und was das Leben anlangt, das man wagt, so kann sich ein armes Mädchen es eben nicht leisten, so weit zu denken.

Emilie aspetta l'arrivo del *Wachmann* e gli passa davanti tre volte per farsi notare; entra poi nel fiume proprio nel momento in cui un passante si china sul parapetto a guardare.

Il pensiero dell'acqua fredda del fiume la respinge e decide di tenere la giacca, in un'illusione di protezione: «auch fiel ihr ein, daß sie die Jacke nicht ablegen wollte, sie hatte das unklare Gefühl, es würde ihr dann wärmer im Wasser sein» (anche in questo caso, un oggetto veicola profondi contenuti affettivi, che illuminano il personaggio da una nuova prospettiva).

Emilie non muore, la guardia riesce a salvarla.: «Aber die Emilie lag im Spital. Sie lag da und wurde trefflich gepflegt», un'infermiera si preoccupa per lei, temendo che voglia ritentare il suicidio e il medico le prescrive doppia razione di pasti, libri allegri, addirittura la radio.

Una volta dimessa dall'ospedale, Emilie trova rifugio nell'istituto per ragazze senza casa gestito dalla polizia, dove viene trattata con rispetto dalle altre aspiranti suicide e «in ihren Augen zeigte sich der listige Ausdruck, der ganz neu war»: da ragazza sventata (*jäh*) e sbadata (*schusselig*), Emilie ha raggiunto la coscienza di sé, testimoniata ancora una volta, dallo sguardo, che è diventato astuto.

Non così è per Emma, che, in una dettagliata analessi, racconta la propria brutta esperienza a Therese e alla Runkel<sup>227</sup>.

La signora Vaß, sorella della Hatvanj, l'aveva assunta per lavorare nel suo club privato.

Per prima cosa, Emma ha dovuto indossare un nuovo vestito:

Die Emma mußte ihr warmes Barchentkleid mit den blauen Tupfen ausziehen und in ein gräuliches Seidenkleid schlüpfen, das schon abgetragen war. Aus Schlitzen und Ausschnitt sahen ihre weißen Arme und Schultern heraus.

Il cambio di abiti mette in atto la prima metamorfosi.

Poi, la Vaß la costringe a tagliarsi i capelli:

das kannst du in der Stadt nicht tragen, das ist bäuerisch, Die Vaß setzte die

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 113 sgg.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 107 sg.

Schere an und der Emma war es, als würde ihr ein Stück Ohr abgeschnitten, ein Stück Nase, ein Stück Kinn; die Vaß legte den blonden Zopf aufs Fensterbrett und jetzt sah die Emma genau so aus wie die armen Hündchen, denen man Schwanz und Ohren abschneidet.

La deprivazione dei capelli corrisponde alla deprivazione del corpo; la metamorfosi sarà poi completa con la privazione del nome: nel club, Emma dovrà infatti chiamarsi Kitty.

Il suo compito principale sarà essere gentile con gli ospiti.

In attesa di essere chiamata, Emma si rifugia in cucina (un luogo a lei familiare); sentendosi profondamente a disagio («aber immer noch fühlte sie den Ekel im Magen»), cerca conforto nel calore di un gattone («eine dicke, alte Katze»).

Si addormenta e si sveglia poco dopo perché sente una puntura sul collo; nel dormiveglia le tornano in mente le storie che le raccontava la mamma: «schaurige Geschichten von Katzen, die in die Kehle bissen und das Blut austranken, bis man tot war».

Non ci sono gatti (*Katzen*), ma «ein alter Kater im Frack», «steifen Hemd mit Brillantknöpfen und mit gelb gefärbten Schnurrbart<sup>228</sup>».

Il vecchio le chiede come si chiami e Emma risponde Kitty, «denn ein armes Mädchen muß gehorchen».

La seconda domanda rivela le intenzioni del vecchio “gentiluomo”: «Bist du schon vierzehn?».

Quando Emma risponde di avere quindici anni, il vecchio la invita a casa sua per mostrarle i suoi anelli di brillanti, in modo che possa sceglierne uno e tenerlo come regalo.

Entra in scena a questo punto la signora Vaß:

Die Emma sah auf das Lächeln der Frau Vaß und auf die pfiffig stehenden Augen des Herrn vor ihr, es lag so viel Überlegenheit in den Blicken der beiden, daß die Emma auf den Sessel sitzen blieb, wie festgebannt, obwohl sie gerne davongelaufen wäre.

A differenza di Mizzi, a Emma non viene in soccorso l’istinto, che le suggerirebbe di fuggire da quella situazione potenzialmente pericolosa.

L’istinto, la saggezza suggerita dal corpo e dalle esperienze pregresse, viene soppiantato dalla superiorità sprezzante che legge negli occhi dei due: di fronte a questa, Emma si lascia deprivare del proprio sapere che potrebbe metterla in salvo; in questo caso, lo sguardo non sostiene la ragazza, ne decreta al contrario il fallimento.

Mentre la Vaß definisce il vecchio *mein Bruder* e *ein goldener Mensch*<sup>229</sup>, compaiono due donne, nelle quali Emma riconosce quella *Überlegenheit* che la mette così a disagio da farla piangere.

La reazione del banchiere Schleier è stizzita: «ich bin doch kein Kindergärtner!».

Emma esce dal ruolo di ragazza del club indossando di nuovo il suo vecchio abito, ma nella treccia tagliata rimane traccia dell’umiliazione subita: «aber den Zopf konnte sie nicht wieder anziehen, der lag noch auf dem Fensterbrett, sie sah ihm

<sup>228</sup> Il particolare grottesco della barba tinta e lo slittamento lessicale evidenziano l’ambiguità del personaggio.

<sup>229</sup> L’epiteto «goldener Mensch» viene usato anche per Iger, in *Die Gelbe Straße*.

wehmütig nach und ihr Kinn zuckte».

### 3.3. Strategie teatrali nei testi narrativi

Di fronte all'insistenza di elementi teatrali nei testi narrativi di Veza Taubner - Calderon, si pone inevitabilmente l'interrogativo sulla loro funzione.

L'autrice ricorre ripetutamente a scene teatrali che non sono vere e proprie scene teatrali, in quanto si svolgono su un unico asse, quello orizzontale dei personaggi, interno alla finzione, in totale assenza del secondo asse, quello verticale, che mette i personaggi in un rapporto biunivoco con gli spettatori<sup>230</sup>.

Le scene drammatiche che popolano i romanzi e i racconti di Veza Taubner - Calderon sono disincarnate, non sottoposte alla fisicità insita nel contatto con gli attori.

Le strategie teatrali adottate nei testi in prosa permettono in realtà all'autrice di sfruttare, da un lato, la forza drammatica delle stesse, sospendendo, dall'altro, l'ambiguità che le pervade in quanto dipendenti dalla contingenza, inevitabile, della messinscena.

Le strategie teatrali si trasformano, così, in un bisturi preciso che incide nella realtà, anche in questo caso senza concedere al lettore la possibilità di distrarsi, tenendolo, per così dire, agganciato a quanto viene raccontato e rappresentato.

#### 3.3.1. Die Bühne, lo spazio scenico

Il negozio della Runkel, la *Trafik*, è uno degli spazi teatrali del romanzo *Die gelbe Straße*.

Nella terza parte del primo capitolo, la *Trafik* diventa un palcoscenico su cui sfilano gran parte degli abitanti della Strada Gialla: Graf, il commerciante di pellame Koppstein, una non meglio precisata *Gnädige, die rote Gusti* (giovane domestica), *Herr Alois* (impiegato presso il *Fundamt*), *die dicke Kohlenfrau*, *Frau Hatvany*, *Frau Weiß*.

Tutti i personaggi sfilano sotto lo sguardo di un'unica spettatrice, Lina, la giovane dipendente di Frieda Runkel.

Sia Graf che Koppstein la vogliono sedurre, ma mentre il primo aspetta il momento opportuno per dichiararsi, il secondo riesce a baciarla, ricevendo in cambio uno schiaffo.

Gli appellativi scelto dal narratore all'entrata dei personaggi non solo costituiscono un segno di appartenenza sociale, ma svolgono contemporaneamente la funzione teatrale di didascalia: la *Gnädige* è il rango più alto, poi seguono la *Frau* e il *Herr*, infine coloro che hanno solo il nome.

Rimangono indistinti coloro che non hanno nemmeno quello, solo un aggettivo che li distingue, come *der Graue*.

L'ultimo ad apparire sulla scena è *Herr Vlk*, che si presenta col grottesco mascheramento di una benda intorno al viso a causa del mal di denti.

La cifra grottesca si conferma nella seguente descrizione: «Er warf seine langen Beine, als wären sie aus den Gelenken gebrochen<sup>231</sup>.»

<sup>230</sup> Per l'impostazione teorica a cui faremo riferimento in questo paragrafo rimandiamo a C. D'Angeli, *Forme della drammaturgia*, UTET, Torino 2011.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 30.

La trasformazione di un luogo in uno spazio prettamente teatrale si ripete nella sesta parte, nella quale i personaggi sfilano uno a uno nel negozio della Runkel, dando al lettore il tempo di guardarli attentamente, ognuno nella propria specificità, spesso sottolineata anche da una variante linguistica<sup>232</sup>.

Il primo ad apparire sulla scena è Knut Tell; capelli al vento, pieno di impeto, entra nel negozio e subito s'immobilizza, colpito dall'oscurità che vi regna.

Il secondo personaggio è *Fräulein* Leopoldine, ex infermiera, che ora lavora in una lavanderia: «Sie ist schon weit über dreißig und steht doch da wie eine Volksschülerin vor der Frau Oberlehrerin».

È poi la volta della Hatvany, che parla dialetto (*Freilein, Leite, hat*), è brusca e «hat alles indiskret beobachtet».

La Runkel, intanto, sta in agguato, come un animale.

Entra poi in scena *die Bedienerin vom Sanatorium*, che prima lavorava in una chiesa e che non ha dismesso il suo tono deferente neanche adesso che pulisce i pavimenti del sanatorio.

Per ultima, appare *die rote Gusti*.

Un secondo spazio scenico del romanzo è l'agenzia privata di collocamento della Hatvany, dove le giovani domestiche aspettano pazienti che venga loro offerto un lavoro<sup>233</sup>.

Che siano tantissime le ragazze in cerca di un lavoro come domestica ci viene suggerito da un'informazione esplicita (diciotto ragazze siedono su una panca, ma duecento sono in attesa) e da una implicita, il *dickes Buch mit Adressen*, di fronte al quale siede la Hatvany.

Sulla scena, delimitata come un palcoscenico dalla panca posizionata a ferro di cavallo, si alternano vari personaggi.

*Die Gnädige* è una signora molto esigente che non vuole pagare la tassa di iscrizione all'agenzia di collocamento, non vuole una *Bürgerländerin*, perché le ragazze di campagna sono *schwachsinnig*, non vuole che la ragazza si chiami Anna, poiché è il nome di sua sorella e quest'ultima potrebbe offendersi che una domestica si chiami come lei.

La *Gnädige* solleva ancora obiezioni sul cognome *Schadn*, che suona negativamente, ma anche sul fatto che una domestica non deve essere troppo vecchia, né avere troppa esperienza.

Il dialogo tra la *Gnädige* e la *Hatvany*, costruito come una vera e propria *pièce* teatrale, ci informa indirettamente sulla situazione delle giovani *Mägde*: i datori di lavoro, oltre ai già ricordati soprusi che erano liberi di esercitare su di loro, avevano anche il diritto di privarle del loro nome e, quindi, dell'identità.

Il secondo personaggio che entra in scena è *ein dickes Weib, an der Leine zog sie einen dicken Hund*.

Veza Taubner – Calderon ricorre, anche qui, alla modalità del grottesco; il cane, appena la padrona si allontana, ha le doglie e suscita scandalo e ribrezzo nella Hatvany («So eine Schweinerei»).

Uscita *das dicke Weib*, entra sulla scena Maja, introdotta da una breve

<sup>232</sup> Proponiamo come esempio proprio la variante linguistica con la quale si esprime la Runkel, una sorta di *akustische Maske* costruita su insistenti slittamenti: «Speikseife, Memseife, Mandelseife, Glycerinseife, Liliemilchseife; Man hat es ihr einmal gesagt, man hat es ihr zweimal gesagt... ; Sie reiht Zahnbürsten an, gelber Griff, roter Griff, harte Borsten, weiche Borsten, sehr gute Bürsten...» *Die Gelbe Straße*, op. cit. p. 36, 37, 40.

<sup>233</sup> *Die gelbe Straße*, Capitolo 3, *Der Kanal*, Parte I, op. cit.

didascalia, centrata sugli occhi: «weite dunkle Augen, freundlich, ein nettes Wesen<sup>234</sup>.»

Al quarto personaggio viene invece dedicato più spazio, ricorrendo, ancora, al grottesco.

*Der dickste Herr von Nieder – Österreich, Herr Tiegerl*<sup>235</sup>, è così grasso da doversi sedere su due sedie.

Il carattere grottesco del personaggio è evidenziato anche, come nel caso della signora grassa col cane grasso, da una variante linguistica<sup>236</sup>.

Al momento di alzarsi, *Herr Tiegerlein* «machte ein Gesicht wie für ein Begräbnis. Es galt dem Entschluß, sich zu erheben».

Il personaggio successivo, *ein junges Mädchen von überraschender Schönheit*, contribuisce a completare il quadro della situazione delle giovani domestiche arrivate nella metropoli per trovare lavoro; la giovane donna ha lasciato il proprio impiego, perché costretta a fare massaggi agli uomini.

Il commento sprezzante della Hatvany<sup>237</sup> getta una luce interessante sulla realtà quotidiana delle ragazze.

Dopo la ragazza, è la volta di un nuovo personaggio grottesco, *Frau Hofopernsängerin* («eine opulente Erscheinung», «die Sängerin lächelt wie eine Diva lächelt»), che indossa «ein purpurfarbenes Atlaskleid aus der Zeit der Raubritter. Es zeigte Spuren einiger Mahlzeiten»<sup>238</sup>.

Anche questo personaggio si esprime attraverso una variante linguistica («Ich brauche ein idiales Mädchen») ricca di frasi idiomatiche («Für das Gold in der Kehle sind Infektionen Gift<sup>239</sup>»).

Le ultime a entrare in scena sono *Frau Vaß*, sorella della Hatvany, proprietaria di un *club privé* e *Frau Baronin*, «eine sehr bleiche junge Dame».

In certi casi, è la stessa *Gelbe Straße* a trasformarsi in spazio scenico.

La sesta parte del secondo capitolo, *Der Oger*, si apre infatti con una panoramica sulla strada, costruita su un insieme di didascalie sui personaggi, elencati in una semplice lista, senza ulteriori approfondimenti:

Es ist eine merkwürdige Straße, die Gelbe Straße. Es wohnen da Krüppel, Mondsüchtige, Verrückte, Verzweifelte und Satte. Dem gewöhnlichen Spaziergänger fallen sie nicht auf. Frau Maja hätte sie sehen können, aber sie versteckte ihre Augen<sup>240</sup>.

Lo spazio scenico, costruito all'interno di una sequenza narrativa, assume una rilevanza privilegiata, veicolando tematiche particolarmente care all'autrice, come

<sup>234</sup> E' evidente come l'assenza del predicato, espediente al quale Veza Taubner - Calderon ricorre spesso, riduca la narrazione allo *status* di didascalia.

<sup>235</sup> Evidente l'ironia del contrasto tra la corpulenza dell'uomo e l'esiguità del suo cognome, costituito da un diminutivo.

<sup>236</sup> Questo procedimento stilistico, che abbiamo definito sopra «akustische Maske», riprendendo il noto concetto di Elias Canetti, è qui funzionale più a creare un effetto comico, teatrale, che a suggerire implicazioni sulla personalità del personaggio, quindi svolge una funzione diversa da quella che Canetti gli attribuisce.

<sup>237</sup> «Jede bringt ein Kind zur Hochzeit mit und im Dienst möchten ihr Ansprüche machen!», op. cit. p. 91.

<sup>238</sup> Cf. il secondo paragrafo del secondo capitolo, p. 49.

<sup>239</sup> *Die gelbe Straße*, op. cit. p. 91.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 71.

risulta evidente anche nel romanzo *Die Schildkröten*.

Il quarto capitolo, nella prima parte, ha la struttura di un atto teatrale: i quattro personaggi (Eva, Andreas, Pilz e Hilde), seduti intorno a un tavolo, nella piccola *Holzzimmer*; costruiscono una lunga scena dialogata, senza alcun tipo di azione e di movimento.

In un gioco speculare (come illustrato nel primo capitolo del presente lavoro), la scena si raddoppia nella seconda parte del nono capitolo.

Non è evidentemente casuale che, proprio in questi capitoli, Veza Taubner - Calderon introduca temi fondamentali per rappresentare l'avvento nazista e la persecuzione degli ebrei (la morte, la caccia, la violenza, il rapporto tra forti e deboli) che, proprio perché fissati in una struttura statica, acquistano maggior rilievo.

### 3.3.2. Rallentamento della narrazione: la scena.

Non sempre il ricorso a strategie teatrali svolge la funzione di trasformare lo spazio narrativizzato in spazio scenico.

In alcuni casi, infatti, la costruzione di un segmento narrativo per sua struttura assimilabile a una scena teatrale ha piuttosto la funzione di rallentare la narrazione.

Nel già citato *Figure III*<sup>241</sup>, Genette dedica un intero capitolo alla «durata», il rapporto tra tempo del racconto e tempo della storia, individuando due modalità di rallentamento della narrazione: la prima, com'è noto, è la pausa descrittiva, la seconda la scena.

In entrambi i casi, tempo del racconto e tempo della storia coincidono<sup>242</sup>.

Veza Taubner - Calderon fa spesso ricorso alla seconda modalità.

Una scena con funzione di rallentamento è riconoscibile nel romanzo *Die gelbe Straße*, nel momento in cui viene narrata la spiacevole avventura di Mizzi nel palazzo della baronessa.

Per narrare l'uscita di Mizzi dal palazzo, si fa ricorso a un vero e proprio passaggio teatrale, segnalato in modo esplicito: «die Mizzi stieg mit der Note in der Hand den roten Teppich hinunter und bald kam ihr alles vor wie ein Theaterstück, in dem sie mitspielte<sup>243</sup>.»

La scena ha qui la funzione di interruzione, di cesura tra il primo atto, potremmo dire, e il finale, nel quale la ragazza dovrà subire le *avances* della nobildonna.

Un secondo caso di scena è facilmente riconoscibile nel racconto *Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium*<sup>244</sup> caratterizzato da una evidente velocità di azione, a partire dall'*incipit* che ci informa sulla repentina partenza della protagonista, che lascia dietro di sé tracce di una *beispielloser Unordnung*: «Verschüttete Parfümflaschen lagen auf dem Boden, Wäschestücke, Kleider, Papierfetzen oder, wie es schien, Fetzen von Banknoten, Spiegelscheiben, Jetons, Morgenhäubchen und zerknüllte Bänder<sup>245</sup>.»

La storia, costruita come una breve parodia del romanzo di Thomas Mann *Der Zauberberg*, è ambientata in un sanatorio nel quale le pazienti, particolarmente le più giovani, più che cure mediche pretendono dal primario attenzioni di altro tipo.

<sup>241</sup> G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, op. cit.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 148 e p. 158.

<sup>243</sup> *Die gelbe Straße*, op. cit. p. 99.

<sup>244</sup> In *Text + Kritik*, op. cit., p. 14.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 11.

La baronessa sceglie invece come amante un misterioso paziente, il *Magnat*, un uomo che stimola le fantasie delle pazienti ancor più dello stesso primario.

Un giorno, il *Magnat* e la baronessa in *deshabillé* si sono incontrati nel corridoio e, da quel momento, sono diventati amanti:

Und so kam es, dass die Baronin nachts, als alles mäuschenstill war und schlief, mit goldenen Pantoffelchen von Zimmer sieben zu Zimmer eins flog, und nichts in ihren Bewegungen verriet eine Leichtkranke<sup>246</sup>.

Una mattina presto arriva improvvisamente il barone e la baronessa deve fuggire precipitosamente in camera sua e fingere di dormire.

Dal canto suo, il *Magnat* si alza, spia il barone nel giardino, fa toilette.

Quando però la cameriera, riordinando il letto, trova un paio di mutandine, inequivocabilmente della baronessa, «ein Gedicht aus Seide und Spitzen»<sup>247</sup>, l'uomo teme di venire scoperto.

La ragazza esclama infatti:

Das ist doch die Hose der Baronin!

Er sah das Mädchen über ihre eigenen Worte erröten, sah ihre unschuldige Miene und wußte, dass mit einer Geldnote alles zu ordnen war. Er hatte freilich keine Ahnung, wie schweigsam und gut erzogen die Stubenmädchen im Sanatorium Lilienhain sind.

A questo punto un malinteso, magistralmente orchestrato, tra l'uomo e la giovane cameriera causa la svolta divertente di tutta la storia:

Er entnahm daher seine Portfeuille eine große Banknote, rollte sie ein, drückte sie dem Stubenmädchen in die Hand, zeigte auf das Höschen und sagte mit fast geschlossenen Lippen: «Übergeben Sie das diskret der Dame.»

La reazione della ragazza avrebbe dovuto mettere in guardia il *Magnat*, se solo avesse avuto occhi per vedere: «So? sagte das Stubenmädchen maßlos erstaunt».

La baronessa, intanto, si è fatta bella e profumata, mentre il marito l'aspetta in giardino.

Da trat das Stubenmädchen ein und legte ihr Höschen vor sie hin. Auf das Höschen legte sie eine Hundertschillingnote, sagte etwas verstört, das schicke der Herr von Nummer eins, und verließ mit gesenktem Blick und ohne Zögern das *Zimmer*.

La reazione della baronessa alla vista dei soldi posati sulle mutandine è violenta: rompe lo specchio, rovescia cassetti, strappa le mutandine, poi corre in giardino e comunica al marito di volersene andare immediatamente.

«Im Sanatorium sprachen alle über diese seltsame Abreise. Und nur das Stubenmädchen schwieg.»

Nello stesso racconto, la scena dialogata tra il primario e la paziente della numero otto costituisce una pausa tra l'*incipit abrupt* e il finale *hektisch*, un *divertissement* che vive quasi di vita propria rispetto al resto del racconto.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 13.

«Wie ist die Verdauung?»  
 «Was für eine profane Frage, Herr Doktor!»  
 «Haben Sie Temperatur?»  
 «Wenn Sie mich berühren!»  
 «Wie ist der Appetit?»  
 «Ungewöhnlich» (sagt sie und verschlingt ihn<sup>248</sup>)

Anche nella prima parte del racconto *Der Verbrecher* possiamo riconoscere un esempio di scena<sup>249</sup>.

«Auf der Straße des ersten Mai», così *l'incipit*, si trova il baraccone di Georg Burger, *Tierzüchter*, che ha una collezione di animali esotici, tra cui molti serpenti.

Il secondo protagonista del racconto è *der kleine Georgie*, il figlio di Burger.

Il bambino guarda il padre *bewundernd*, lo ammira per come tiene in mano i serpenti, quasi fossero *Spagatschnüre* e non si accorge che i passanti si fermano incuriositi, ma poi proseguono senza entrare, e che lo sguardo del padre è *kummervoll*, perché «die Zeiten sind schlecht».

Il padre, grazie all'affabulazione, riesce a nascondere al figlio la loro miseria.

L'istanza narrativa interviene con «und wir werden gleich sehen, wie er es machte» e, grazie al meccanismo dello sdoppiamento, mentre Burger mostra ai passanti i suoi animali esotici, presenta a noi lettori il suo esotico personaggio.

L'intervento dell'istanza narrativa svolge anche la funzione di introdurre la sequenza teatrale del duetto serrato tra padre e figlio, dove quest'ultimo fa da spalla al primo, che inventa storie sempre più inverosimili per il divertimento del pubblico.

Quando il bambino chiede infatti al padre il permesso di andare sulla *Bergbahn*, questi, che non ha soldi, lo convince a lasciar perdere, raccontandogli che vagone è deragliato e venti persone sono state catapultate fuori: «Nicht einmal in die Nähe sollst du gehen, sonst fällt höchstens einer auf dich!»

Il bambino, che sta prendendo gusto al gioco, prosegue con le domande: «Und das Geisterschloß?»

Il padre, questa volta, gli risponde che nel castello degli spettri ci sono tanti di quei terribili mostri, di legno certo, ma così paurosi che «heute haben sie eine alte Frau herausgetragen, weil sie ohnmächtig geworden ist!»

Georgie continua a fare domande per il piacere di ascoltare le invenzioni del padre.

Quando gli chiede che cosa gli succederebbe *im elektrischen Automobil*, il padre gli risponde: «Kannst du dich an den Automaten erinnern? Na also, das war nur ein kleiner Schlag, das Automobil reißt dich durch den ganzen Körper.»

Il ragazzino chiede ancora della *Schießenstätte* e del *Riesenrad*; il padre continua a inventare delle storie, come quella del bambino che è stato colpito sul naso da un proiettile deviato.

Mentre il padre racconta, il bambino «sah staunend auf die guten Augen seines Vaters<sup>250</sup>».

Il padre conclude dicendo che è ora di lavorare e, rivolgendosi ai passanti, cerca di imbonirli: «Bei uns sehen Sie den einzigen fliegenden Hund Europas!»

Questo passaggio segna, anche, la fine della scena teatrale e la ripresa della

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 11

<sup>249</sup> In *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>250</sup> Ancora gli occhi.

sequenza narrativa, che prosegue fino al climax nel cinema<sup>251</sup>.

### 3.3.3. La metarappresentazione

Nel racconto *Der Verbrecher*, la modalità teatrale introduce anche una riflessione su tematiche care all'autrice.

Torniamo al racconto, alla scena all'interno di un cinema, dove finalmente compare il criminale del titolo, che altri non è che un pover'uomo entrato con un biglietto scaduto.

Georgie, confondendosi con gli alunni di una classe in gita al *Prater*, è entrato senza pagare.

Il cinema si trasforma in spazio scenico quando, nel bel mezzo della proiezione, una *herausgeputzte Frau* si alza e protesta contro un poveruomo la cui unica colpa è quella di non indossare il colletto e, quindi, di suscitare il sospetto della donna.

Georgie prova per lui un'immediata simpatia: «Er war Georgie gleich sympathisch, denn Georg sagte immer, ohne Kragen, das ist keine Schande, eine Schande ist es höchstens, reich zu sein».

La maschera chiede all'uomo di uscire, poiché il suo biglietto è scaduto, ma a questo punto interviene Georgie, dicendo che lo ha visto entrare insieme a loro.

La voce narrante interviene: «es war ihm anzusehen, wie sehr er sich die Kinokarte vom Mund abgespart hatte».

Infine Georgie, addolorato perché nessuno prende le difese dell'uomo, grida eroicamente: «Bitte, er soll meine Karte haben!», per rendersi conto, subito dopo, che nemmeno lui è in regola, visto che è entrato senza biglietto.

Fortunatamente per lui, i biglietti non sono intercambiabili, così l'uomo deve lasciare il cinema e Georgie non viene smascherato.

Il carattere teatrale della scena viene ulteriormente sottolineato dall'applauso del pubblico: «Das Publikum zischte Beifall».

Prima di andarsene, al commento di Georgie, «Georg sagt immer, die Verbrecher braucht man nicht erst unten suchen!», «Das Publikum lachte», come a una battuta divertente o a un'assurdità.

Georg stringe la mano ai ragazzini e «verließ das Kino mit Siebenmeilenschritten».

Tutta la scena, dal dialogo serrato tra Georgie e la maschera fino al pubblico che applaude e ride, ha la struttura di un atto teatrale, che viene recitato all'interno di un racconto, in un cinema durante la proiezione di un film e nel quale un ragazzino bugiardo svolge il ruolo di portavoce della morale socialista di Veza Taubner - Calderon.

Anche l'intera prima parte del quinto capitolo del romanzo *Die gelbe Straße*<sup>252</sup> ha un carattere teatrale: una prima scena si svolge sulle scale di un palazzo abitato da povera gente, la seconda in un teatro vero e proprio, dove bambini e bambine dell'orfanotrofio recitano uno spettacolo.

La sceneggiatura è costituita dagli episodi più belli delle fiabe, come il ballo di Cenerentola col principe.

Grete Schmidt è la principessa, indossa «ein herrliches Kleid, rosa, mit Silber»,

<sup>251</sup> Analizzeremo questa scena diffusamente nel paragrafo successivo, dedicato al metateatro.

<sup>252</sup> Op. cit.

naturalmente di carta, ma, comunque, bellissimo.

Il principe è impersonato da un'altra bambina di dodici anni, Helli Wunderer.

L'abito, anche qui, fa il monaco: appena finita la recita le bambine, con una metamorfosi rovesciata, tornano a indossare i loro brutti abiti da orfane e rientrano nel mondo reale, dove non affascinano nessuno, dove sono solo povere orfane, dipendenti dalla generosità altrui.

Für die Schlußrede mußten alle Kinder ihre bunten Kleider ablegen und ihre Waisenkleider anziehen, die dunstigen Symbole ihrer Enge.

Kaum hatte die Rede begonnen, als alle diese munteren kleinen Mädchen plötzlich mager und vergrämt wurden, sie drückten sich, blickten steif zu Boden, schlichen dann steif die Treppe von Podium hinunter<sup>253</sup> [...].

Nel già ricordato racconto *Air raid*<sup>254</sup>, dopo il bombardamento la stanza della vecchia proprietaria si presenta come un palcoscenico: «Sie saß in ihrem Zimmer wie auf der Bühne, die Frontwand auf die Straße zu war geöffnet.»

La donna è indenne e, appena vede i due ospiti commenta:

Oh, gut dass ihr kommt. Ihr habt eine Lampe. Bin ich froh. Borgt sie mir bitte einen Augenblick. Denkt euch, das Licht ist ausgegangen, gerade wie sie den Mörder gefunden haben!

Questa scena finale, di natura esplicitamente teatrale, rompe l'angosciosa drammaticità della guerra e sposta la nostra attenzione su un punto di vista ironico.

### 3.3.4. La descrizione: didascalia e *Vorspiel*

In alcuni testi, le descrizioni dei personaggi assumono le caratteristiche di una didascalia che ce li presenta prima della loro entrata in scena.

Nell racconto *Geduld bringt Rosen*<sup>255</sup>, Bobby, il ricco figlio dei Prokop, che ha urgente bisogno di denaro per pagare un debito di gioco, decide di rivolgersi al povero portavalori Mäusle, che vive nello scantinato e che, in quel momento, ha in casa la paga dei dipendenti della fabbrica per cui lavora.

La scena è introdotta dalla frase: «Brutal klopfte er...»

L'istanza narrativa ci informa che i Mäusle sono profondamente stupidi e prosegue riferendosi a teorie fisiognomiche che riecheggiano quelle dei nazionalsocialisti:

Wer den Blick hatte, erkannte es an der verkrümmerten Kopffrom, den erstaunten, winzigen Augen und dem langen Pferdegsicht (sie glichen einander), und wer den Blick nicht hatte, erkannte es sofort, wenn die beiden sprachen<sup>256</sup>.

Sia Frau Mäusle che il marito sono connotati da una *akustische Maske*: la donna ripete continuamente la frase stereotipata «Haben Sie verstanden?», anche quando si riferisce alla constatazione dell'ovvio («etwa dass es in der Sonne heißer

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>254</sup> *Air raid*, della raccolta *Der Fund in Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>255</sup> Op. cit.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 17.

war als im Schatten»), il marito ripete continuamente «aus dem einfachen Grund» oppure «denn warum».

Bobby, che ha intuito subito la stupidità del portavalori, usa con lui una lingua telegrafica, quasi militare, che s'impone al pover'uomo con un'autorità indiscutibile.

La didascalia suggerisce: «Seine Sprache klang gewalttätig, trotz seiner leisen, von Fett gepolsterten Stimme.»

La voce del poveretto, invece, «klang vertrocknet wie eine Tür, die in den Angel knarrt.»

Per tutta la sequenza, si susseguono quelle che potremmo leggere come indicazioni di regia dell'autrice: Bobby è *ungeduldig*, la sua *gutturale Stimme* diventa *sanft* quando viene a sapere del denaro; *Frau Mäusle* parla *leise* e *flüsterte eherfürchtig*; il figlio idiota annusa il profumo di ricchezza emanato dalla pelliccia di Bobby e la ragazzina dai capelli rossi trema per l'eccitazione di fronte a quel signore distinto<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Tutta la scena, in particolare le indicazioni dettagliate delle caratteristiche fisiche dei personaggi, ricorda il *Woyzeck* di Büchner.

George Grosz, *Ehepaar*

### 3.4. L'ipertrofia del guardato: il grottesco

Nel suo articolo<sup>258</sup> dedicato a *Geduld Bringt Rosen*, Willi Huntemann introduce il concetto di «antihumanistische Groteske».

La tesi di fondo dell'articolo è che questo testo sia espressione estetica del dissidio insanabile tra *Verstand* e *Mitgefühl*, tra capacità lucida di comprendere una situazione e partecipazione emotiva, un dissidio non ricomponibile con la mediazione della *Vernunft*.

La modalità del grottesco (applicata sia ai personaggi che alle strategie narrative che coinvolgono la recezione del lettore) impedisce, volutamente, una lettura critica basata esclusivamente su un'ideologia di tipo

marxista.

Per Huntemann, piuttosto, il modello teorico di riferimento dell'autrice in questo racconto è Nietzsche e la sua critica alla morale.

Huntemann propone una lettura del testo per sé, indipendente cioè dal contesto nel quale esso è apparso (sulla *Arbeiter – Zeitung*, organo di stampa socialista), privilegiando una prospettiva che gli permette di accedere a elementi del testo che resterebbero, altrimenti, in ombra.

Huntemann attribuisce al racconto una «Sonderstellung»<sup>259</sup> all'interno della raccolta omonima, e non solo per la sua lunghezza.

Se ci limitiamo al contenuto palese del testo (la triste e tragica storia della povera famiglia Mäusle in contrasto col destino luminoso della ricca famiglia dei Prokop), il racconto ci appare come un tipico testo di critica di stampo socialista degli anni Trenta, fortemente ideologico.

In realtà, per Huntemann, la tesi di fondo del racconto viene veicolata non tanto dal contenuto quanto dalla modalità narrativa, giocata su «kalte Analytik», da un lato, e «groteske Beschreibung/Stilisierung»<sup>260</sup> dall'altro.

La scelta del grottesco non è, quindi, una mera scelta stilistica, quanto, piuttosto, una modalità ontologica che rovescia il comune modo di vedere e di interpretare la realtà: il grottesco si rivela *Erkenntnisart* e *Welthaltung*<sup>261</sup>.

Una delle strategie adottate dall'autrice per ottenere lo scopo di mettere in scacco il comune modo di guardare le cose è quella di spiazzare continuamente il lettore: «Unsere gewohnten Leserwartungen werden auf vielschichtige Weise enttäuscht»<sup>262</sup>.

Il grottesco permette a Veza Taubner - Calderon di sfuggire ancora una volta a una lettura univoca e unitaria del reale e di costringere il lettore ad accettare una scivolosa molteplicità che diventa, d'altra parte, come abbiamo sostenuto

<sup>258</sup> W. Huntemann, *Nicht versöhnt. Veza Canettis Erzählung Geduld bringt Rosen als antihumanistische Groteske*, in *Convivium, Germanistisches Jahrbuch Polen*, 2000.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 182.

nell'introduzione di questo lavoro, una scelta anche etica e, dunque, politica.

Die Grotteske als ästhetische Kategorie der Tiefenstruktur unterläuft hingegen als eine stilistisch groteske Gestaltung die vordergründige Aussage eines Textes, bricht ihre jeweilige Eindeutigkeit auf, weil die Grotteske [...] eine bestimmte Weltdeutung impliziert [...] <sup>263</sup>.

Il racconto, ancora secondo Huntemann, è costruito su una «außermoralische Perspektive» <sup>264</sup> che ha come modello di riferimento la *Moralkritik* di Nietzsche.

La portata del racconto, tuttavia, non si esaurisce nella critica alla morale tradizionale e nella denuncia della morale cristiana che esalta valori quale spirito di sacrificio e pazienza.

Il grottesco rende infatti anche possibile mantenere aperto e insanabile il conflitto tra la razionalità lucida e oggettiva, da un lato, e la compassione, dall'altro, senza che la ragione possa costituire un valido ponte tra di loro <sup>265</sup>.

Nel mettere in scena questo conflitto insanabile, Veza Taubner - Calderon si colloca fuori dalla tradizione del genere grottesco delineabile con autori quali Schnitzler o Wedekind <sup>266</sup>.

Nietzsche, contraltare al facile umanesimo che si era rivelato impotente di fronte alle brutali trasformazioni del passaggio di secolo, è modello di riferimento dello stesso George Grosz, alcune opere del quale mostrano un'incredibile somiglianza con certi luoghi testuali di Veza Taubner - Calderon <sup>267</sup>.

Come sottolinea B. J. Lewis nella sua monografia su Grosz <sup>268</sup>, negli anni Trenta l'artista riscopre il pessimismo culturale di Nietzsche, Ibsen e Strindberg, mosso dalla preoccupazione sia per la manipolazione delle masse eterodirette che per il vertiginoso sviluppo della tecnologia, unitamente all'insofferenza per la crescente burocratizzazione e sovietizzazione della KPD, che a più riprese critica l'artista per l'immagine che offre del proletariato <sup>269</sup>.

La cartella di disegni *Das neue Gesicht der herrschenden Klasse*, pubblicata nel 1930 per la casa editrice Malik, è chiaramente permeata dai dubbi e dalla disperazione per il futuro della società.

L'insofferenza di Grosz nei confronti dell'ideologia socialista e il crescente

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>265</sup> Huntemann parla di «vernunftkritische Grotteske», op. cit. p. 199.

<sup>266</sup> Così Huntemann: «Im Hinblick auf die Gattungsdiskussion läßt sich sagen, dass die so exemplarisch herausgearbeitete vernunftkritisch – antihumanistische Grotteske sich nicht an die Genre – Tradition der sich selbst so bezeichnenden Texte seit der Jahrhundertwende (Schnitzler, Scheerbart, Wedekind, Mynona, Meyrink) anschließen läßt [...]» op. cit. p. 202.

<sup>267</sup> Un esempio per tutti, una scena del romanzo *Die Schildkröten* (op. cit. parte I, capitolo V, p. 112). Il nazista Pilz si è addormentato vestito dopo essersi ubriacato: «Er schlief auf dem Bett, vollständig bekleidet, in seiner Uniform oder, besser, in dem, was einmal seine Uniform war und jetzt nur mehr einer zerknüllten schmutziggroßen Masse gleich, die sich schief um seinen Leib wickelte. Die Hose ließ peinlich verschoben Wollwäsche sehen, mit einem geknüpften Band festgezogen. Die Beine hingen ihm vom Bett hinunter. Doch schlief er fest, sein Gesicht schwitzte und sein offener Mund entblöbte eine Reihe schwarzer Strünke, die seine lange Oberlippe im wachen Zustand verdeckt hielt.»

<sup>268</sup> B. J. Lewis, *George Grosz. Arte e politica nella Repubblica di Weimar*, Edizioni di comunità, Milano 1977.

<sup>269</sup> Un esempio di quest'atteggiamento sono le dieci litografie per il romanzo *Kobes* di H. Mann (1925).

sospetto che essa non fosse sufficiente per spiegare il disagio sociale e i conflitti dilaganti è condivisa da Veza Taubner – Calderon<sup>270</sup>.

Entrambi vogliono costringere il pubblico a guardare le cose senza possibilità di fuga o di facile consolazione, senza offrire impalcature ideologiche o sentimentali (il pathos) che lo sollevino dalla sua responsabilità nei confronti del reale.

Il grottesco rappresenta per entrambi la modalità privilegiata per entrare in rapporto diretto con le cose; l'esagerazione e la deformazione allontanano le cose da quella apparenza nota che ce le nasconde e le rende mute, restituendoci il loro lato nascosto, costringendoci a cercarlo.

A questo proposito, Wieland Schmied parla di «magischer Realismus», un realismo che scova con l'acutezza dello sguardo il mistero delle cose<sup>271</sup>.

Lo spartiacque rispetto al realismo tradizionale fu la guerra, che, con le sue drammatiche conseguenze (inflazione, depressione economica, disoccupazione) svelò, inequivocabilmente, il pericolo dell'eccessivo sentimentalismo e di una mal digerita metafisica.

Il *magischer Realismus* costituisce, per Schmied, il vero e proprio contraltare dell'espressionismo:

Nach den Exstasen des Expressionismus suchte man die Nüchternheit des Blicks, nach den kosmischen Träumen die banalen Themen, nach dem Überschwung des Gefühls die Freiheit von aller Sentimentalität<sup>272</sup>.

La guerra aveva saturato la sete di eccessi, di apocalisse, di decadenza; si cercava il qui e ora, all'esotismo africano si sostituiva lo sguardo attento, assoluto, in grado di registrare senza pietà e senza sconti, come la fotografia<sup>273</sup> o il cinema.

Veza Taubner - Calderon fa propri i punti essenziali del *magischer Realismus* sottolineati da Schmied: il *focus* sulle cose, lo sguardo essenziale e asentimentale, l'attenzione al quotidiano, al banale, al brutto, ai soggetti insignificanti, ma anche la scelta di spazi vuoti cristallizzati, che realizzano il predominio dello statico sul dinamico e, infine, la sparizione di ogni traccia dell'attività dell'autore, con la conseguente decostruzione del mito del genio creativo.

Intento del *magischer Realismus* e della *Neue Sachlichkeit* è, in definitiva, ridurre *das Künstlerische* al minimo per far parlare le cose.

Il racconto *Geld – Geld – Geld. Das Leben eines reichen Mannes*<sup>274</sup> può essere considerato la *summa* del grottesco in Veza Taubner – Calderon.

<sup>270</sup> Sulla vicinanza tra la Weltdeutung di Veza Taubner – Calderon e quella di Grosz, così scrive Uwe Schweikert, sulla *Franfurter Rundschau* del 26/5/1990 nell'articolo *Die Entdeckung einer Dichterin*: «Die Gelbe Straße ist 1932/33 entstanden, zu Zeiten wirtschaftlicher Not und politischer Bedrückung. Un so fühlt man sich bei der Lektüre denn auch immer wieder an die Zeichnungen eines George Grosz, an die Bilder des jungen Otto Dix erinnert.

Wie diese Künstler beherrscht auch Veza Canetti die Kunst der Pointierung, der präzisen Gestik, des irrwitzigen Humors. [...] Es gibt in diesen Seiten immer wieder Stellen einer mimisch – gestischen Verdichtung des Erlittenen, wie wir sie nur von der Fleiß erkennen, Seiten voll grotesk demaskierter Enthüllung, wie sie erst wieder – allerdings unter gewendeten Vorzeichen – die Jelinek schreiben wird.» (Materiale della *Zentralbibliothek Zürich, Anlaß Canetti, Schachtel 210*).

<sup>271</sup> W. Schmied, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland. 1918 – 1933*, Fackelträger Verlag, Schmidt – Küster GmbH, Hannover 1969.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>273</sup> Cf. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, BUR, Milano, 2013, p. 137.

<sup>274</sup> In *Text + Kritik*, op. cit., p. 15.

Questo lungo racconto di dodici pagine è costruito su continui e repentini cambiamenti che fanno da contrappunto al ritmo frenetico con cui il vecchio protagonista divora cibo e conta monete senza sosta.

La voce narrante appartiene alla figlia di una vedova piuttosto giovane che, per problemi economici, sposa un uomo di trent'anni più vecchio di lei.

Nell'*incipit* colpiscono le due parole *Todesangst* e *Treppe*: la ragazzina, mortalmente impaurita, aspetta il patrigno, che non ha mai visto, sulla scala del palazzo dove abita, in un extra – luogo<sup>275</sup>.

La ragazza non riesce a stare ferma, è come posseduta da un parossismo di movimento: «Ich lief auf dem Gang hin und her, lief treppauf, treppab und wartete dass er kam<sup>276</sup>.»

Questo movimento inquieto raddoppia l'eccentricità del non – luogo scala, istituendo un andare e venire che scardina consuetudini temporali e spaziali.

La ragazzina s'immagina lo *Stiefvater vierschrötig e mit großen dunklen Augen* con i quali, evidentemente, ha stregato sua madre.

L'uomo immaginato, denominato *Stiefvater*, viene investito di un ruolo e di una personalità ben definiti.

La figura del rovesciamento introduce, invece, uno *jemand* che è esattamente il contrario dell'uomo immaginato:

ein hagerer Mann, lang und mager, mit einer riesigen Nase, und seine Augen waren nicht groß und dunkel, sondern klein und farblos, wie blind, aus den Wangen ragten weiße Stoppeln.

La prima nota grottesca è il suo abbigliamento, che lo rende più simile a un personaggio da operetta che a un uomo in carne e ossa: «er trug einen Pelz mit Nerzkragen und einen hohen Fez auf seiner Glatze. Und er hielt einen Stock in der Hand.»

La reazione della ragazzina è di totale disillusione: «Und plötzlich fiel alles ab: der Ekel, der Kummer, die Scham.»

L'unico sentimento residuo che prova di fronte a quel vecchio ridicolo è la curiosità: «Neugierig sah ich den hageren Greis heraufsteigen.»

Quando il patrigno la vede, reagisce, da parte sua, come una marionetta:

öffnete er seinen zahnlosen Mund zu einem schwarzen Loch, schob die Zunge durch die Wange und sagte: Aha! Dann schlug er mit dem Stock auf mein Bein, es war seine Liebkosung.

Il vecchio è fortemente connotato fin dal suo primo apparire, ogni gesto è contraddistinto da modi violenti e da un tic nervoso che assume la funzione di epiteto, «schob die Zunge durch die Wange», reiterato per l'intero testo.

La domestica si mostra piena di rispetto nei confronti del vecchio, poiché è proprietario di ben quarantasette case.

Il patrigno, appena entrato in casa, si libera del proprio vestito e indossa rimette la vecchia pelliccia, sputa sul tappeto e, sdraiato in poltrona, «trank Likör [...] und verlangte Wein. Zum Wein wollte er Fleischpasteten und er steckte eine Zigarre

<sup>275</sup> Sulla presenza insistente di extraluoghi e non luoghi nei testi di Veza Taubner - Calderon rimandiamo al capitolo successivo del presente lavoro.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 15.

an...»

Interviene nuovamente la modalità del grottesco: il vecchio beve da due bicchieri contemporaneamente, mentre riesce anche a fumare e a spingere soddisfatto la lingua sulla parte interna delle guance<sup>277</sup>.

Una volta sazio, porge alla ragazzina il misero regalo che le ha portato dalla Bosnia, un pezzetto di zucchero appiccicoso.: «und reichte es mit mit königlicher Noblesse zwischen zwei langen Fingern hin.»

Il particolare della regale nobiltà col quale il vecchio fa dono del pezzetto di zucchero appiccicoso si rovescia in grottesco e diventa un secondo epiteto, che si affianca a un terzo, il verbo *schmunzelnd*<sup>278</sup>.

Il patriarca, estremamente avaro, pretende che la famiglia usi una sola stanza e non tollera che la figlia mangi carne, riservata solo a lui: «Er selbst aß eine Unmenge Fleisch, trank Likör und Wein aus der Flasche und trotzte den Prophezeiungen der Ärzte<sup>279</sup>.»

Quando esce per la sua passeggiata quotidiana, ha un aspetto così miserevole che la fruttivendola, impietosita, gli vende la merce a metà prezzo.

Sfrutta poi i servizi di un lustrascarpe, senza peraltro pagarlo, offrendogli in cambio, con grottesca regalità, una minuscola mela.

Tornato a casa, si toglie il vestito e rimane in mutande, pelliccia e fez, parodia personificata di un vecchio sultano.

Il racconto prosegue per alcune pagine descrivendo l'inferno quotidiano al quale sono costrette madre e figlia, scandito dai pasti del vecchio e dal suo continuo contare i soldi.

La svolta si materializza con l'arrivo dell'amministratore che consegna al patriarca una lettera di un povero fittavolo insolvente, che chiede una dilazione (la lettera si chiude, significativamente, con la nota «Sarajevo 1919 im November»).

L'amministratore cerca di convincere il vecchio a aiutare il pover'uomo, ma egli rifiuta e l'uomo viene cacciato dall'appartamento: «Mein Stiefvater bohrte befriedigt die Zunge durch die Wange<sup>280</sup> ...»

Dopo due settimane, una nuova lettera dell'amministratore comunica il suicidio dell'affittuario cacciato di casa.

Poco tempo dopo, la domestica deve rientrare in famiglia per svolgere il lavoro dei fratelli morti in guerra e l'amministratore consiglia l'assunzione di una nuova domestica, originaria dello stesso paese del vecchio.

Als wir in den Vorraum traten, um sie zu begrüßen, erschracken wir. Vor uns stand eine Maske. Starr und matt leuchtete sie unter tiefschwarzen Haaren, zwei kleine tiefschwarze Augen bewegten sich so, als blickten sie wirklich hinter einer Maske hervor.

La donna ci viene presentata insistendo su una serie di elementi inquietanti che rimandano alla sua natura ibrida tra umano, macchina e maschera.

Il vecchio, che inizialmente non la sopporta, anche perché non è bella come la precedente, si abitua poco a poco a lei, tanto da non poterne più fare a meno.

<sup>277</sup> «Er trank indessen abwechselnd aus zwei Gläsern, rauchte, bohrte zum Zeichen höchster Zufriedenheit die Zunge durch die Wange...» *Ibidem*, p. 16.

<sup>278</sup> «ridendo sotto i baffi».

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>280</sup> p. 21.

La domestica adempie coscienziosamente al suo dovere ma mostra chiaramente di non amare la famiglia che le dà lavoro: «Sie setzte ihre gute Miene, wenn sie uns in die Augen sah, aber sonst war sie versteckt. Und besonders versteckt, so schien mir, blickte sie über meine Stiefvater hinweg.»

Da parte loro, madre e figlia la considerano indispensabile e in qualche modo le vogliono bene, ma, allo stesso tempo, la temono.

Solo il vecchio, perso nei suoi piaceri fisici, non si accorge di nulla, «Er schmunzelte über ihre Pasteten, über den starken Kaffee, die scharfen Gerichte, den schweren Wein», si sente vezzeggiato dalle attenzioni della domestica, che contravviene sistematicamente alle indicazioni salutiste della padrona di casa, preoccupata per la salute del marito.

Meine Mutter wässerte den Wein, Draga tauschte die Flaschen aus. Meine Mutter versetzte die scharfen Würzen mit milden, sie warf sie weg und kaufte neue. Meine Mutter versteckte die Zigarren, sie holte sie hervor und brachte sie triumphierend dem Alten.

Je mehr sie sich nehmen ließ, desto mehr nahm er ihr. Und je mehr er sie ausnützte, desto mehr diente sie ihm<sup>281</sup>.

Il vecchio si abitua talmente alle cure della donna, che desidera sempre più restare solo con lei, fino a che la moglie e la figlia cominciano a evitare la sua stanza.

Un giorno, la situazione precipita:

Der Alte saß über die Glut geneigt. In seiner linken Schläfe bildeten sich Falten, sie hetzten einander zu einem Dreieck hinauf und zeugten von ungeheurer Anstrengung. Er stierte in die Glut, die seine Augen verbrennen mußte<sup>282</sup>.

Piegato sul fuoco, il vecchio ripete come una litania la parola *Gold*:

Die Säcke sind voll Gold! Ja, die Glut sieht aus wie Gold! Den ganzen Tag schleppen sie Gold her!|Da! Da sind sie wieder! Oft tragen sie auch Diamanten, Säcke mit Diamanten! Da! Siehst du sie! Offiziere! Die Uniformen sind aus Gold! Gold!

Qualche tempo dopo, le due donne lo sorprendono a gettare monete nel fuoco, mentre va ripetendo «Man muß. Man muß es ihnen geben.»

Vede strane creature in giro per la stanza e, mentre la figlia cerca di convincerlo del contrario, alle sue spalle Draga conferma le visioni del vecchio.

La ragazza, a questo punto, vuole avere un confronto con lei, una spiegazione: «Aber als ich vor ihr stand, konnte ich den Mund nicht auf tun. Ihre Miene war versteinert, abweisend, leblos, eine Maske.»

Tornata nella stanza del patrigno, lo sorprende ancora a gettare monete nel fuoco e cerca di salvare il denaro, ma il vecchio sembra acquistare una forza sovrumana: «Ich stürzte mich auf die Glut, aber er hinderte mich, er hielt mich mit dem Schürhaken zurück, er hatte plötzlich Riesenkräfte<sup>283</sup>.»

Mentre il vecchio mostra una paura sempre maggiore, la madre non può che

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 24.

assistere impotente a questa *Verwandlung*<sup>284</sup>.

Una notte, il vecchio comincia a parlare dei parenti defunti e la ragazza, intuendo che il vecchio sta per morire, scrive ai suoi figli per avvertirli: «Auch Draga schrieb an seine Kinder. Sie schrieb, es sei keine Gefahr».

Infine, il vecchio muore.

Mentre sono tutti al cimitero, la ragazza torna a casa e fruga nella camera di Draga, dove trova un pacchetto di lettere d'amore scritte alla donna dall'affittuario suicida e un anello d'oro: capisce così che Draga si è vendicata della morte del marito, avvelenando il vecchio padrone giorno dopo giorno, scientemente, con manicaretti, vino e sigari: «Ich sah jetzt Draga mit großer Ehrfurcht an<sup>285</sup>.»



Käte Hoch, *Stilleben mit Stiefeln*

### 3.5. Gli oggetti, specchio dello sguardo

Abbiamo già notato come, nei testi di Veza Taubner – Calderon, la voce del narratore si assottigli, compaia solo raramente, sostituita dal suo sguardo.

L'istanza narrativa ci guida nel guardare, ci costringe a rallentare, a fermarci, a fissare lo sguardo su oggetti laterali, poco appariscenti.

Sono proprio gli oggetti ad assumere una funzione nuova, non più di sfondo, ma di vera e propria indicazione semantica.

Non solo, essi, rispecchiando lo sguardo dei personaggi, definiscono la loro identità, sebbene in modo frammentario.

Nei testi si viene così a costruire una dinamica triangolare tra gli oggetti, i personaggi e il lettore.

Noi che leggiamo, raccogliendo le tracce sparse nel testo, tra queste anche gli oggetti, che, con una frequenza sospetta, l'autrice elenca in vere e proprie liste, nuda nomenclatura senza ulteriori specificazioni, cerchiamo di ricostruire l'identità dei personaggi, che, da parte loro, ottengono consistenza da un lato attraverso lo sguardo che gli oggetti dirigono su di loro e, dall'altro, in virtù dello sguardo reciproco degli altri personaggi.<sup>286</sup>

Può risultare utile ricorrere al concetto lacaniano di «fase dello specchio» per dare conto di questa scelta narratologica.

Nel 1954, Lacan opera una distinzione cruciale tra io e soggetto dell'inconscio, sostenendo, con la nota frase «l'io non è più padrone nemmeno in casa propria», che la natura dell'io è secondaria, dunque immaginaria.

Lacan ribadiva così «l'esistenza di un soggetto dotato di una logica di funzionamento propria che non coincideva con quella dell'io e che si manifestava nei

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>286</sup> Come abbiamo sottolineato, tra l'altro, a proposito della figura di Anna nel racconto *Der Sieger*, analizzato nel secondo paragrafo di questo capitolo.

sogni, negli atti mancati, nei sintomi, nei lapsus [...]»<sup>287</sup>

Egli arriva a sostenere che l'io, in quanto alienazione immaginaria del soggetto, si forma attraverso immagini che gli forniscono materiale per assemblare un'identità nella quale finalmente riconoscersi.

Lacan fa ricorso alla suggestiva immagine dell'io – cipolla che ben sintetizza come nell'io non esista un centro, ma identificazioni successive che si stratificano l'una sull'altra<sup>288</sup>.

Se l'io riconosce la propria identità attraverso l'individuazione della propria immagine, grazie allo sdoppiamento in «un'esteriorità che lo riflette<sup>289</sup>», conseguentemente, l'immagine del proprio corpo, soccorrendo il soggetto perso nella frammentazione reale, assume, per Lacan, un valore costituente della personalità.

L'esperienza dello specchio, che per Lacan si verifica tra i sei e i diciotto mesi di età, è in definitiva un crocevia strutturale nella costituzione della soggettività umana.

Nel gioco di sguardi si rivela d'altra parte anche il desiderio del soggetto che è desiderio di riconoscimento, desiderio di trovare nell'altro e nel fuori di sé una delimitazione che lo salvi dall'indistinto, dal frammentario.

Nei testi di Veza Taubner - Calderon gli oggetti sembrano adempiere a questa funzione di delimitare il soggetto.

Ricordiamo, per cominciare, quattro personaggi femminili.

La giovane protagonista di *Der Oger*, Maja<sup>290</sup>, dopo il matrimonio con Iger, lascia il paese d'origine e si trasferisce col marito a Vienna, una città a lei estranea.

La prima notte dopo l'arrivo, il marito la violenta, ma Maja legge in questo atto quasi un riconoscimento.

Il mattino dopo, Maja cerca lo stesso riconoscimento negli oggetti che estrae dalla valigia, «die feine Wäsche, die kostbaren Decken, Kristallschalen.»

Gli oggetti non hanno evidentemente solo la funzione di raccontarci, quasi una didascalìa, lo *status* borghese, benestante della donna, in contrasto con la miseria della nuova situazione; essi assumono la funzione ancora più importante di suggerirci la labilità della personalità di Maja, che cerca una conferma nelle sole cose in cui la può trovare, negli oggetti che, rimandandole il suo sguardo, le indicano una possibile appartenenza.

Nello stesso romanzo, un secondo personaggio femminile, la Runkel, delinea i contorni della propria identità attraverso il possesso di oggetti, sia che si tratti del suo negozio che dell'appartamento dove vive.

È la stessa Runkel a elencare i prodotti del suo negozio, in una monotona litania:

Speikseife, Memseife, Mandelseife, Glycerinseife, Lilienmilchseife<sup>291</sup>, Sie reiht Zahnbürsten an, gelber Griff, roter Griff, harte Borsten, weiche Borsten, sehr gute Bürsten...<sup>292</sup>

Anche il suo appartamento straripa di oggetti, che, in qualche modo, riempiono

<sup>287</sup> A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 7.

<sup>288</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud, 1953 – 1954*, Einaudi, Torino 1978.

<sup>289</sup> M. Recalcati, op. cit., p. 21.

<sup>290</sup> *Die gelbe Straße*, op. cit. capitolo 2.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 40.

il vuoto lasciato dalla sua non esistenza, sostituendosi allo sguardo dell'altro:

Da waren alle Flächen in dem großen Zimmer mit schweren Spitzen und Stickereien belegt, alle von den Kinderhänden der Runkel verfertigt, da waren Vorhänge über die ganze Breite der Fenster, da war eine gestickte Bettdecke, duftig und kostbar wie für eine Braut<sup>293</sup>.

È questa stessa modalità a suggerirci l'identità di due donne molto diverse tra loro: la baronessa del sanatorio di lusso<sup>294</sup> e Emma Adenberger, una povera ragazza di campagna, sedotta da un giovane e affascinante medico senza scrupoli<sup>295</sup>.

Quando la baronessa lascia il sanatorio, furibonda per essere stata umiliata dal *Magnat*, lascia dietro di sé una scia di oggetti che la definiscono quanto il suo comportamento<sup>296</sup>.

Il particolare che gli oggetti siano rotti, spezzati, strappati li trasforma in testimoni del fatto che, alla baronessa, è venuto a mancare il riconoscimento da parte dell'altro.

Il protagonista del secondo racconto, Tell, è un poeta che, per ragioni economiche, si trova a lavorare all'Ufficio oggetti smarriti.

Il giovane cerca di trovare un lato interessante in questo lavoro per lui così prosaico e prova a interrogare gli oggetti, cercando di ricostruire le storie nascoste dentro e dietro di loro.

Inizialmente Tell è profondamente deluso dagli oggetti che ha a disposizione (l'anonimità e l'assemblaggio casuale di questi oggetti esprimono la vacuità dell'esistenza del giovane protagonista).

Un giorno, però, Tell trova una borsetta da donna all'interno della quale, in un gioco di scatole cinesi, scopre *sechs große Schlüssel, ein riesiges Sacktuch, eine Papiermascheebörse mit einem Schilling und etlichen Groschen, einen zwei Jahre alten Notizkalender* col nome della proprietaria e *einen mit Bleistift verschmierten Zettel*<sup>297</sup>.

Gli oggetti elencati, nella loro veste di frammenti sparsi, e la lettera sono i primi a raccontarci la storia di Emma Adenberger, che solo in un secondo momento ascolteremo dalla voce della stessa protagonista.

L'ultimo esempio è tratto ancora dal racconto *Geduld bringt Rosen*<sup>298</sup>.

Abbiamo visto in precedenza come il povero portavalori Mäusle avesse permesso al ricco e viziato Bobby Prokop di impossessarsi delle paghe dei dipendenti della fabbrica per la quale lavorava.

La conseguenza, ovvia, è il licenziamento del poveretto, che, nonostante i suoi sforzi, non trova un altro lavoro ed è costretto a cedere i pochi oggetti che possiede al banco dei pegni:

So trug man die goldene Uhr ins Dorotheum, die Frau Mäusle von ihrer Schwester geerbt hatt, dann ihren silbernen Hochzeitsbecher, dann den Wintermantel von Herrn Mäusle, es war schon arm, dann die gute Tischdecke,

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>294</sup> *Das Schweigegeld*, op. cit.

<sup>295</sup> *Der Fund*, nella raccolta omonima in *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

<sup>296</sup> *Das Schweigegeld*, p. 11.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>298</sup> Op. cit.

dann die Bettwäsche, und dann war nichts mehr da, und man begann mit Schulden beim Greißler und Bäcker, bis man in der Gegend nicht mehr einkaufen konnte und Frau Mäusle mehrere Straßen weit laufen mußte, um Brot und Kartoffeln zu holen. Und gerade jetzt gab der junge Herr keine Aufträge mehr.

I Mäusle vengono presentati come esseri assolutamente stupidi, vacui, totalmente in balia dello sguardo e del giudizio degli altri; una volta perduti gli oggetti che li circondano e che li delimitano, vanno piano piano a morire (dell'intera famiglia rimarrà solo *Frau Mäusle*).

### 3.6. Guardare la realtà negli occhi

Lo sguardo di Veza Taubner - Calderon sulle cose, sui suoi personaggi, ma anche su noi lettori, è uno sguardo che esprime l'urgenza di dire.

In questo sguardo si affollano sia la presa di coscienza della ormai consumata frammentarietà del soggetto e la conseguente disperazione nel prenderne atto, sia la consapevolezza che il concetto di identità, perdendo di senso, si è fatto scivoloso.

Questo sguardo riflette conseguentemente la presa d'atto che la letteratura, ormai, può dire il mondo in modo solo parziale e che la stessa lingua sta rivelando i propri limiti.

In questo sguardo si rispecchiano d'altra parte anche le ingiustizie sociali, che convivono con l'estrema modernità della grande città, anzi ne vengono moltiplicate e rese ancora più stridenti e drammatiche.

È certamente uno sguardo moderno sul moderno, come altrettanto moderne sono le modalità del dire che l'autrice sceglie.

Se, da un lato, l'istanza narrativa si assottiglia, mettendo in atto, coerentemente, quanto sta raccontando, cioè l'inesistenza di un'identità granitica e di un'autorità indiscutibile, dall'altro, la voce narrante si esprime, paradossalmente, in un'assenza di voce, ricorrendo ad altri strumenti, come gli occhi dei personaggi, che non sono una mera cifra stilistica, ma costituiscono piuttosto un basso continuo che accompagna la melodia narrativa, tenendo ancorato il nostro sguardo a quanto viene narrato.

L'autrice cerca, con ogni mezzo, di mantenere viva la nostra attenzione, ci spiazzava ogni volta che può, ferma la nostra corsa in avanti, bloccando lo sviluppo dell'azione ricorrendo a una scena teatrale.

Ci sottopone, infine, liste di oggetti che ci pongono un enigma da risolvere, un puzzle da comporre.

Lo sguardo di Veza Taubner - Calderon, attraverso l'ipertrofia del grottesco, esprime d'altra parte anche l'urgenza ontologica di trovare nuove coordinate per capire la realtà, per costruire una *Weltdeutung* che non sia la cifra della verità, ma, semplicemente, una cifra di avvicinamento al mondo.

Il grottesco, lo strumento che l'autrice sceglie per offrirci una visione deformata della realtà, proprio in virtù di questa ipertrofica deformazione riesce a cristallizzarne gli elementi fondamentali, presentandoceli in un fermo immagine impietoso e ineludibile.

La realtà nella quale l'autrice si trova immersa pretende dall'intellettuale uno sguardo attento, vigile, pena la ricaduta in un estetismo decadente, autoreferente, chiuso in se stesso, o, *extrema ratio*, in un nihilismo assoluto, che nega l'arte stessa.

La strada alternativa che si apre, e che Veza Taubner - Calderon sceglie di percorrere, è quella di fermarsi di fronte alla realtà, di guardarla e di dirla,

scommettendo su nuovi strumenti, inediti, forse insufficienti, ma che si rivelano essere gli unici in grado di tentare, almeno, questa messa a fuoco del reale, che è non solo scelta estetica, ma, di fatto, anche politica.

C.D. Friedrich, *Frau am Fenster*

#### 4. Donne alla finestra

##### 4.1. Extra - luoghi e non - luoghi

I personaggi femminili di Veza Taubner - Calderon si trovano spesso in luoghi di passaggio, eccentrici rispetto all'azione: sono donne alla finestra, intente a guardare, contemporaneamente, il mondo esterno e se stesse; donne sulle scale, che qui stanno in attesa, lavorano, giocano e si situano nel punto di passaggio da un luogo a un altro, in spazi che, parafrasando Foucault, abbiamo definito extra – luoghi; donne sul balcone, in uno spazio esterno che le proietta, però, verso il dentro delle cose e le fa testimoni senza ritorno.

Questi luoghi sono luoghi di attesa, di gioco, di sospensione dei ruoli, inseriti in una dimensione regolata da un tempo altro, nei quali le donne hanno la possibilità di mantenere una posizione

eccentrica rispetto alla codificata visione e interpretazione del mondo.

Gli extra – luoghi sono luoghi nei quali è possibile fermare, anche se per poco, l'azione, lo scorrere dell'esistenza frenetica e sostare a pensare, a riordinare la realtà secondo un proprio paradigma.

La finestra, il balcone, le scale, tutti gli extra – luoghi dove si trovano a sostare le protagoniste di queste storie si fanno luoghi – testimoni di una sorta di costitutivo imbarazzo esistenziale, di un indugio che precede la decisione.

Questi luoghi sono evidentemente anche testimoni di una crisi di certezze che impone di percorrere altre strade, difficili da delineare.

I personaggi femminili di Veza Taubner – Calderon hanno di fatto già abbandonato il luogo domestico, che non è più garanzia di sicurezza e di giustizia (Maja/Draga ne è un esempio), ma sono ancora ferme sulla soglia<sup>299</sup>.

D'altra parte, nelle opere di Veza Taubner - Calderon sono altrettanto frequenti quelli che Foucault ha chiamato non – luoghi o eterotopie, luoghi particolari, «in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi

<sup>299</sup> Su questo punto rimandiamo, tra gli altri, al testo di B. Basile *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma 2003. Così scrive l'autore a pagina 15: «Lo spiraglio che fino dal tempo di George Eliot era simbolo di consolazione, dopo Kafka è divenuto la sorgente di sguardi vuoti in spazi oscuri sorvegliati da misteriosi nemici [...]. La finestra socchiusa è forse, per la letteratura moderna, qualcosa di più di uno tanti temi occasionali o archetipi, da avvicinare al viaggio, al labirinto delle città (esplosione dopo l'*Ulisse* di Joyce), agli specchi e alle tigri della violenza. Rappresenta un'idea di vita asfittica, di disadattamento esistenziale, di oscuro ritorno all'uomo contemplante attratto non dalla certezza, ma da bagliori stracciati di speranza.»

delineati, riflessi e rispecchiati<sup>300</sup>», sorta di contro – luoghi, al di fuori di ogni luogo, come ospedali, orfanotrofi, prigioni, manicomi, ma anche scuole e caserme<sup>301</sup>.

Foucault, com'è noto, sostiene che l'eterotopia svolge la funzione di specchio, in quanto «è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono [...]»<sup>302</sup>.

D'altra parte, l'eterotopia ha anche la funzione di creare uno spazio reale e, al contempo, perfetto, regolato da un ordine inderogabile, che ha come principale implicazione quella di indicare il carattere illusorio di ogni spazio reale.

Insieme, extra – luoghi e non – luoghi costituiscono, nell'opera di Veza Taubner - Calderon, isole di sospensione non solo del tempo ordinario, ma anche dell'ordine logocentrico, di una razionalità univoca che esclude il corpo, la passione, il sogno, l'utopia.

In questi spazi, dove le visioni assumono il carattere di previsioni, i sogni di pura anticipazione della realtà, possono anche darsi, come per magia, giustizia e verità.

#### 4.2. *Der Palankin*

Veza Taubner - Calderon scrive il testo teatrale *Der Palankin*<sup>303</sup> in esilio, in Inghilterra; la datazione è, come per tutti i suoi testi di questo periodo, incerta.

Tra le indicazioni di regia, leggiamo «Schauplatz: London im Sommer 1952».

La portantina del titolo, in realtà, è la cella di una prigioniera, alla quale anela uno dei protagonisti, il ladro – architetto Brian Peckam (Peck), che s'introduce nelle case degli altri arrampicandosi sui balconi, ma, inspiegabilmente, se ne va senza rubare nulla e, altrettanto stranamente, porta con sé, nelle tasche, non un'arma ma mattoncini da costruzione.

Scopriremo che Peck considera la prigioniera l'unico luogo dove poter lavorare tranquillo ai suoi progetti edilizi, tra i quali quello di una prigioniera modello:

Ich habe Pläne gezeichnet! Ich habe ihnen gezeigt, wie ein ordentliches Gefängnis aussehen muss! Mauern hab ich niedergerissen, einen ganzen Trakt bauen sie jetzt neu! Die bauen jetzt oben nach meinen Plänen!

In prigioniera, Peck viene ammirato come detenuto modello, mentre fuori è solo un muratore; in cella ha anche il tempo per scrivere lettere bellissime alla moglie.

<sup>300</sup> M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non – luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 1994, p. 13.

<sup>301</sup> In un invito alla lettura di *Geduld bringt Rosen*, per la trasmissione *Die neue Lust am Radio* (NDR 3), mandata in onda il 18/1/1993, Elfriede Czurda sostiene: «Alle diesen Menschen gewöhnen, mit Foucault zu sprechen, heterotopische Räume, Räume sozialer Ausgrenzung als da sind: Irrenhäuser, Obdachlosenheime, Siechenhäuser, Bordelle, Selbstmörderbrücken etc. Alle diese Menschen sind in einem genau beschriebenen Sinn Nicht – Beheimatete: besonders Dienstboten – Kreaturen, des Kreatürlichen beraubt, auf bloße Funktion reduziert – sine Neutra noch in ihrem Gebrauch als Geschlecht: sie sind Anonyme und Sterile, sie sind die eigentlichen Ex – Patrierten, aus dem Vater – Land und damit aus Benennung und Besamung Verstoßene.» (Materiale della Zentralbibliothek Zürich, Anlaß Elias Canetti, Schachtel 210).

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>303</sup> In *Der Fund*, op. cit. Della commedia ci occuperemo diffusamente nel quinto capitolo.

La prigione, in quanto eterotopia, costituisce il luogo dove realizzare la propria utopia, sfuggendo a un ordine sociale impostogli da circostanze estranee alla sua volontà (il padre di Peck si è impiccato quando lui era bambino, condannando lui e la madre alla miseria).

Attraverso il balcone, le donne del testo entrano in contatto con il ladro, il quale, a sua volta, usa il balcone come ponte verso il suo *Palankin*, slittamento linguistico della più comune *Kutsche*, qui sostituito di *Gefängnis*.

Il suono stesso della parola *palankin*, derivata dallo spagnolo *palanquìn*, evoca un'atmosfera esotica, che si esplicita nel dialogo tra Agatha, Peck e sua moglie Rosina, nel terzo atto:

Agatha: «Wollen Sie behaupten, dass Sie diese Einbrüche nur inszenieren? Hat Sie deshalb der Sergeant laufen lassen?»

Rosina: «Er ist ganz besessen von der Idee.» «Dort behandeln sie ihn mit Achtung, dort ist er ein meisterhafter Häftling. Draußen ist er nur ein Maurer. Und die Briefe, die er mir schreibt!»

Agatha: «Das Gefängnis, ein Palankin.»

Rosina: «Was wird das jetzt sein.»

Peck: «Ein Mandarin.»

Agatha: «Das ist eine Art Sänfte.»

Evans: «Was ist das?»

Peck: «Das bin ich! Ein Palankin.»

Agatha: «Das ist eine altmodische Kutsche, die getragen wird. Darin möchte er leben. Ist es um sich abzusondern, aus Melancholie oder aus Eitelkeit<sup>304?</sup>»

È in questo non – luogo che Peck ha accesso al vero se stesso, non solo, costringe anche gli altri a vedere questo altro se stesso, a prendere atto della sua stessa esistenza, altrimenti offuscata dal ruolo impostogli dalla società.

Non è un caso che sia proprio Agatha, innamorata di lui, a vedere oltre le apparenze e a capire per prima il vero motivo dei crimini inscenati da Peck: l'innamoramento, in quanto apertura totale all'altro, le permette di accedere al sé nascosto del ladro – architetto.

Rivelatore è, ancora, il dialogo tra Agatha e l'amica Clare, anch'essa innamorata di Peck:

Clare: «Schleichst du hier um den Einschleicher herum?»

Agatha: «In Verkleidung.»

Clare: «In Verkleidung klettert er auf deinen Balkon hinauf?»

Agatha: «Nein. In einen Palankin hinauf<sup>305</sup>.»

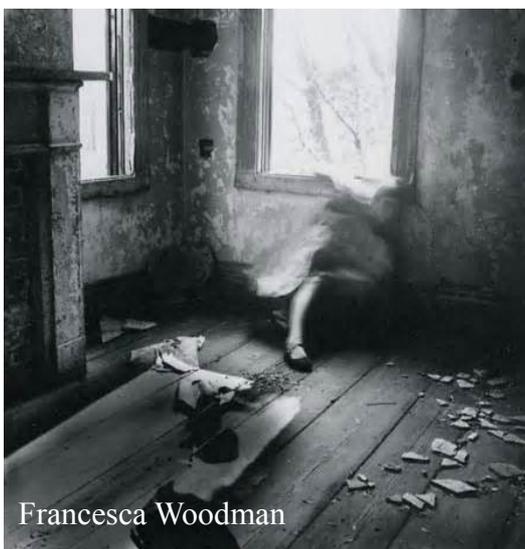
Il continuo salire e scendere dai vari balconi è il preludio, e la *conditio sine qua non*, per accedere alla prigione, dove vengono sospesi i ruoli del mondo esterno e ogni individuo si riordina, si riprogramma all'interno di un'organizzazione completamente diversa.

Certo, tutto ciò è paradossale e indica, indirettamente, l'amara presa di posizione dell'autrice, che sottolinea come la realizzazione di se stessi sia possibile solo in un luogo dell'impossibile.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 361.

D'altra parte, è interessante che Veza Taubner - Calderon non scelga di esprimersi direttamente, ma usi anche qui un gioco di specchi che ci costringe a guardare l'assurdità del nostro luogo, qui e ora, attraverso la superficie riflettente di un'eterotopia.



### 4.3. Eva alla finestra

Eva, la protagonista del romanzo dell'esilio *Die Schildkröten*<sup>306</sup>, ha un suo rifugio segreto, la *Turmstube*, sul cui balconcino una tartaruga, salvata dal marchio vergognoso della svastica, convive in pace con le rondini:

Hinter einer Tapetentüre versteckt befand sich eine kleine Loggia. Hier hatten es Schwalbe friedlich und behaglich gefunden und sich ein Nest im Fensterrahmen gebaut. Hier hauste jetzt mit ihnen die Schildkröte<sup>307</sup>.

Extra – luogo e fiaba si rafforzano vicendevolmente, contribuendo a introdurre l'utopia di una convivenza pacifica.

Ciò che le rondini e la tartaruga possono realizzare è negato a Eva, che vede il rifugio sulla torre minacciato dall'ombra della *riesige Fahne*, la gigantesca bandiera nazista che Pilz ha appeso al balconcino.

È negli extra – luoghi, proiettati verso l'esterno, che, paradossalmente, Eva cerca rifugio: non dentro la casa, ma in quei luoghi che le offrono un contatto col mondo esterno.

Nel quarto capitolo, il cui *incipit* trasmette al lettore un senso di asfissia («Man saß wie in einem Kanal in dem kleinen Holzzimmer<sup>308</sup>»), evocando l'immagine della bara<sup>309</sup>, vediamo Eva seduta a una tavola imbandita per l'ospite d'onore, Pilz, il drago, al quale viene sacrificato del brodo di tartaruga: «Der Drache sind Sie, die Schildkröten sind wir<sup>310</sup>.»

La stanza, dalle pareti ricoperte di legno, diventa sempre più, nel corso del capitolo, un luogo pericoloso, in cui Pilz, ubriaco, si avvicina insistente e molesto sia a Eva che a Hilde, mostrando in modo del tutto evidente quell'unione esplosiva di fanatismo politico, violenza maschile e misoginia, riconosciuto e messo sotto accusa con estrema lucidità da Reich<sup>311</sup>.

Kain, infastidito dall'ospite, fa commenti sempre più critici contro il nazismo e contro lo stesso Pilz e la paura di Eva cresce: il banchetto, organizzato dalle due donne come trappola per il grottesco nazista, si sta rovesciando nel suo contrario.

<sup>306</sup> Op. cit.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>309</sup> Come abbiamo notato nel primo capitolo del presente lavoro, nel terzo capitolo del romanzo Eva ha paragonato la stanza a una bara: «Es sieht so aus wie ein Sarg.»

<sup>310</sup> Op. cit. p. 82.

<sup>311</sup> Cf. il terzo capitolo del presente lavoro.

La donna, allora, cerca una via d'uscita; non esce propriamente dalla stanza (non potrebbe farlo sia perché significherebbe cedere alla paura sia perché vuole controllare Pilz), ma si avvicina alla finestra, al suo tramite con l'esterno, con la libertà: «Die Erde ist fruchtbar, still und gut [...]»<sup>312</sup>.

Eva, personaggio sul limitare, novella Euridice sospesa tra la vita e la morte, tra l'amore per Kain e il terrore di Pilz, si rivolge alla terra, «feconda, silenziosa e buona», tutto ciò di cui l'SA incarna la negazione.

L'extra – luogo finestra offre a Eva una pausa dalla sua situazione contingente, la rimette in contatto con la terra, cioè con la vita, la nascita, il futuro e le concede una pausa dalla quale trarre l'energia necessaria per tornare al qui e ora e affrontarlo.

Nel capitolo successivo, vediamo ancora Eva rivolgersi alla terra, questa volta dal balconcino della torre:

Das geht, wenn man auf diesen Balkon tritt und den Blick in die Weite schweifen läßt. Denn die Weite begreift nichts von dieser Enge. Sie ist unberührt und von der blauen Luft des Himmels umgeben. Und das fremde Land ist das gute Land, die Heimat ist Feindschaft<sup>313</sup>.

In almeno altre due occasioni, un extra – luogo accoglie Eva, offrendole rifugio da una realtà per lei insopportabile, la riconsegna a se stessa, consentendole di ritrovarsi testimone ma, anche, sospesa nel tempo e, perciò, intangibile.

Nel tredicesimo capitolo della seconda parte, Eva assiste dal balcone, nascosta, all'arresto di Werner, scambiato per il fratello Andreas.

Es schellte in der Tat und sie eilte auf den kleinen Balkon, neben der Küche, er war sehr schmal, war eigentlich nur ein Vorsprung mit einer Balaustrade, aber sie konnte sich in die Ecke drücken, ohne durch die Türe, die aus Glas bestand, gesehen zu werden<sup>314</sup>.

Il balcone è minuscolo, ma ciò che gli conferisce il carattere di extra – luogo non sono tanto le sue dimensioni, quanto il gesto di separazione di Eva, lo strappo, la volontà di sospendere, per un attimo, il tempo, di allontanare da sé un qui e ora per il quale la donna sa di non avere forze sufficienti.

Dal balcone, nascosta, Eva spia ciò che si svolge nella stanza e di tutto le arrivano solo *Brocken*, frammenti.

Più avanti, durante la sua visita a Felberbaum, ricoverato all'ospedale, la donna si ritira ancora una volta su un piccolo balcone, mentre Hilde racconta all'amico la morte di Werner nel campo di sterminio e la disperazione del fratello che sfocia quasi nella pazzia: «[...] und dann trat sie auf die Glasveranda, um Luft zu schöpfen [...]»<sup>315</sup>.

Eva non fugge, è piuttosto un ritrarsi, il suo, alla ricerca di un luogo altro nel quale trovare un possibile senso al dolore.

Il distacco fisico dal racconto dell'amica, che si sostituisce a lei nel dare la notizia della morte del cognato, costituisce l'unica possibilità di mantenere integrità e lucidità di fronte all'orrore che, dall'imminente passato, preme sulle spalle del misero

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 258.

presente ipotecando il futuro.

Eva non ha parole per raccontare quella storia, solo il silenzio le garantisce di racchiudersi in se stessa e andare in cerca di un possibile senso.

Che gli extra – luoghi siano, per Eva, proprio in virtù della loro natura di sospensione, ponti verso la realtà, risulta del tutto evidente nel decimo capitolo.

In preda a una disperazione impotente che le nasconde il futuro, la donna non crede più di riuscire ad ottenere il visto, ormai richiesto da mesi e di riuscire a fuggire in tempo.

Vede se stessa, come altri milioni di ebrei, ridotti a surrogati dell'essere umano:

Er lebt es schlecht, in Surrogaten, in Abgründen, unter der Erde lebt er statt oben, lebt gefangen statt frei, in sich selbst gefangen, in seine eigene Hauptfigur, er lebt in Angst, Hunger und Kälte. Zuweilen lebt er gar nicht, zuweilen will er gar nicht leben, und hier, dies hat er dem Tier voraus, hier beginnt seine Vorbereitung. [...] und er nimmt das erlösende Gift<sup>316</sup>.

Eva pensa al suicidio come unica soluzione rimasta e quando Felberbaum, quasi avesse intuito quei pensieri di autodistruzione, entra nella sua stanza per comunicarle una notizia di speranza, la trova impietrita: «Sie saß wie aus Stein».

Dopo aver ascoltato Felberbaum, Eva ritrova la forza di vivere e la prima azione che compie è uscire sul minuscolo balcone dell'appartamento:

Sie wollte hinüberschauen, auf ein seltsames Schauspiel, das sich ihr seit Tagen bot und das sie anzog und erschreckte. Aber die Tränen verdunkelten ihr den Blick, die Tränen, die wie ein Gewitterregen strömten<sup>317</sup>.

Il balcone è il richiamo della realtà, il dovere di guardare, di non sottrarsi alla testimonianza.

Eva costringe se stessa a guardare ciò che avviene nella casa di fronte: una vecchia in camicia da notte, in un appartamento vuoto, spettrale, continua a spolverare i mobili ormai spariti, trafugati dai nazisti, che hanno accusato lei e la figlia di essere state la causa non solo della guerra passata ma anche di quella imminente.

La figlia siede nell'altra stanza, appoggiata alla finestra, dimentica di sé e del mondo: le hanno portato via il padre, poi il marito, la madre è impazzita.

Le hanno tolto ogni possibile rifugio dal dolore e dalla disperazione, le hanno, letteralmente, fatto il vuoto intorno.

Eva guarda questa scena, dal balconcino, in bilico su un ponte ideale tra il suo destino e quello delle due donne, rispecchiamento di se stessa; sceglie di guardare ed è esattamente questo suo compito di testimone a strapparla ai pensieri nichilistici di morte.

Assumendo su di sé il loro dolore e la loro disperazione, Eva riesce ad allontanarsi dai pensieri di morte e compie la scelta, etica e politica, di dire sì alla vita, per quanto terribili siano le condizioni di esistenza che le si prospettano.

Nell'undicesimo capitolo della seconda parte, dedicato al *Großes Feuer*, l'incendio delle sinagoghe di Vienna, Eva cerca, come altre volte, rifugio vicino alla finestra, nella proiezione verso l'esterno, ma questa volta la trova chiusa: come poco

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 198.

prima un uccello, che volava irrequieto nella stanza, aveva cercato di uscire dalla finestra ma questa non lo aveva lasciato passare, così anche lei trova sbarrata l'uscita.

Questa volta non c'è la terra a rassicurarla della continuità della vita, della possibilità di futuro, c'è sì un cielo chiaro ma è lontano e l'extra – luogo rimane sbarrato.

Anche il destino di Pastora si gioca tra finestre, balconi e scale.

È infatti sulla scalinata della torre Giralda di Siviglia, che la ragazza scopre l'attrazione sessuale per Don Anibal, il figlio dei suoi padroni.

Un giorno, al ritorno dalla messa domenicale, Don Anibal propone di salire sulla torre Giralda e lancia un indovinello: «Was ist das schönste an der Kirche!»

Qualcuno risponde il campanile, qualcun altro l'altare maggiore, ma Don Anibal, ridendo, risponde *Die Madonnen*, guardando insistentemente Pastora.

Questo scambio di battute e di sguardi anticipa la scena immediatamente successiva e il tentativo di seduzione al quale Pastora non si sottrae.

Mentre tutto il gruppo si trova sull'apice della scalinata, le campane cominciano a suonare e tutti si precipitano giù dalle scale, meno Pastora, che resta indietro.

Don Anibal la vede e si attarda con lei, mentre «der Donner der Glocken trieb ihm das Blut wie Flammen über seinen Kopf.»

Le sensazioni di Pastora sono connotate da una profonda ambivalenza, scandita dal contrasto tra la leggerezza del suo corpo e la pesantezza di quello di Anibal:

Pastora ging nicht die Treppe hinunter, sie schwebte. Die feste Hand, die ihr über den Nacken strich, war wie ein süßer Hauch und doch war schwerer und härter als die Hand des Bauernbusches Pepe Velasquez<sup>318</sup>.

Quella notte stessa, con la luna *so rund und rot*, Anibal seduce Pastora e intanto urta l'immagine della Madonna e la fa cadere sul pavimento.

I due amanti reagiscono in modo opposto alla consumazione dell'atto sessuale; mentre Pastora, il mattino successivo, prova vergogna e senso di colpa, l'uomo è il primo a scendere, affamato e fresco di bagno, per fare colazione.

Als er gegangen war, fühlte Pastora seine Küsse wie schmutzige Flecken auf ihrem Körper. Sie saß am Rand des Bettes, blickte auf die Madonna zu ihren Füßen und war so verworfen, dass ihr dieser Frevel nichtig vorkam gegen das, was sie litt. Sie saß die ganze Nacht auf, und am frühen Morgen trat sie aus der Kammer mit einem fremden Blick.

Vom Bad erquickt undrosig bis zu den dichten, blonden Haaren hinauf saß Don Anibal als Erster beim Frühstückstisch und sah Pastora eintreten, bleich, gesenkten Blicks, tiefe Ränder um die Augen<sup>319</sup>.

L'extra – luogo scalinata, dove non vigono le condizioni e gli impedimenti dei luoghi delimitati (in senso sia spaziale che metaforico), garantiva a Pastora la possibilità di provare piacere fisico senza il corollario di colpa e peccato stabilito dalla consuetudine.

Nel chiuso della stanzetta di domestica, ognuno riprende il proprio ruolo: la ragazza quello della giovane sedotta dal padrone, don Anibal quello del figlio dei

<sup>318</sup> Pastora, op. cit. p. 223 – 224.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 224 – 225.

padroni, che esercita il proprio diritto di possesso anche sul corpo delle dipendenti.

Lo sguardo della Madonna, appesa vicino al letto, ricorda a Pastora che il sesso è peccato.

Ancora due extra – luoghi, una finestra e un balcone, permetteranno a Pastora di scoprire il senso del proprio corpo e della propria sessualità, come abbiamo visto nel secondo capitolo del presente lavoro<sup>320</sup>.

Anche Maja, la protagonista di *Der Oger*, mutua dagli extra – luoghi uno sguardo su se stessa che le rivela la miseria e la pericolosità della sua esistenza.

Dopo le nozze, appena arrivata nel nuovo appartamento, prende atto della sua situazione di esiliata (lontana dalla *Heimat* dove sono rimaste la madre e la sorella) e di prigioniera: si avvicina alla finestra, ma il buio assoluto le rimanda il buio della sua esistenza, così non le resta che piangere silenziosamente.

La finestra svolge qui, evidentemente, un doppio ruolo, essendo, da un lato, l'unico vero luogo che Maja sente come suo; dall'altro, in quanto extra – luogo al limite tra interno e esterno, la pone in una condizione di presenza – assenza che le consente di guardarsi come dall'esterno, senza fingimenti e paraventi e, quindi, di accedere alla conoscenza della sua vera condizione.

Ancora un extra – luogo costituirà un ulteriore momento di presa di coscienza di Maja, che si realizza, paradossalmente, per mezzo di un'allucinazione provata mentre sale le scale di casa:

Im Stiegenhaus stellte sich ihr ein schattenhafter Strunk in der Weg. Er reichte nur in ihre halbe Höhe. Im zweiten Stock tauchte wieder dieser beklemmende Schatten auf. Von der Wohnung her hörte sie weinen<sup>321</sup>.

L'allucinazione, visiva e auditiva, la spinge a immaginarsi che il figlio sia caduto e si sia fatto male; si precipita in casa, ma tutto è tranquillo.

L'allucinazione anticipa la violenza che Iger eserciterà sia su Maja che sul bambino, costretto a ingoiare boccone dopo boccone sotto la minaccia del padre.

Solo in un extra – luogo, lontana dal marito ma anche dal suo ruolo di madre responsabile per i figli, Maja riesce ad avere una visione chiara, sebbene allucinatoria, della propria esistenza; l'estraniamento da sé le è possibile solo in luoghi altri, non occupati dal marito o dalla famiglia.

D'altra parte, soltanto una clinica psichiatrica, eterotopia per eccellenza, garantirà alla giovane donna di difendersi dalla violenza del marito.

Altri personaggi femminili si muovono su altre scale: un'adolescente in attesa del patrigno lascia libero sfogo alla fantasia e s'immagina il nuovo compagno della madre con dovizia di particolari, permettendo alle sue proiezioni fantastiche di prendere vita; una bambina gode la piena libertà del proprio corpo e della propria immaginazione, gustando la dimensione del gioco che verrà messa in scacco dall'istituzionalizzazione; una vecchia domestica si trasforma in eroina coraggiosa, salvando la vita a giovani ribelli inseguiti dalla polizia; infine, una bambina povera, figlia di una domestica, si trasforma in guardiana di un prezioso tesoro.

Abbiamo visto come nel racconto *Geld, Geld, Geld. Das Leben eines reichen Mannes*<sup>322</sup>, l'istanza narrativa auto – diegetica racconti di se stessa in attesa sulle scale, pervasa da una terribile paura, mentre aspetta il nuovo compagno della madre.

<sup>320</sup> p. 32 e p. 33.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>322</sup> Op. cit.

In realtà, la ragazza investe fantasmaticamente sul nuovo padre mentre percorre le scale in su e in giù, in un parossismo di movimento che raddoppia lo *status* di extra – luogo delle scale stesse; non solo esse sono un luogo di passaggio, un luogo altro, ma, in virtù di questo movimento inquieto, l'eccentricità dell'extra - luogo scala si raddoppia, l'andare e venire scardina consuetudini temporali e spaziali.

Nel luogo eccentrico delle scale, la ragazzina ha un suo ruolo, quello di figlia, un'identità che si costituisce a partire da quella, anche se solo immaginata, del padre adottivo che è lei stessa a definire *Stiefvater*.

Il patrigno reale, invece, che regnerà all'interno dell'appartamento, costringendo la madre, la figlia e le domestiche a ruotare intorno a lui e alle sue voglie, soprattutto di cibo e di vino, faranno svanire la possibilità di esistenza della protagonista, che, abbandonata ogni velleità di immaginazione e di pensiero, si ritrarrà nel ruolo, passivo, di osservatrice, di testimone.

Anche Käthi, la bambina protagonista del racconto *Die Große*, è seduta all'inizio della storia sulle scale e ripete lo stesso movimento: getta le sue biglie nel fango, poi le riprende, le pulisce e ricomincia il gioco da capo, quasi un'eco del *Fort und Da* di freudiana memoria.

Nelle pause del gioco, lecca il suo pesciolino di zucchero, che conserva nella tasca del grembiolino.

Käthi è immersa nel suo tempo di bambina, nel tempo del gioco, dove può agire libera e indisturbata, seguendo il proprio piacere.

Gli scalini di fronte alla porta di casa sono una sospensione del tempo, prima dell'introduzione nel sistema scolastico e educativo che, come abbiamo visto nel terzo capitolo, piegheranno la bambina a regole imposte che scandiranno, da quel momento in poi, la sua crescita.

L'extra – luogo, luogo del gioco, dove le regole vengono date di volta in volta, liberamente, seguendo la fantasia, si pone come luogo opposto a quello codificato della scuola, elemento costitutivo di un sistema rigido.

È ancora sulle scale che Frau Schäfer, donna delle pulizie nelle *Gemeindehäuser* del Karl – Marx – Hof di Vienna, dove sono avvenuti gravi scontri tra giovani ribelli e la polizia<sup>323</sup>, si perde nei propri pensieri mentre pulisce il pavimento, spingendo lo straccio con insistenza anche negli angoli più remoti, ripetendo ossessivamente quei movimenti<sup>324</sup>.

Frau Schäfer sta pensando a una piccola chiesa dei desideri, nella quale aveva pregato per il marito in guerra, ottenendone il ritorno sano e salvo.

Da allora, Frau Schäfer al sentir nominare la piccola chiesa ha *ein zärtliches Lächeln*.

La donna è completamente presa da questa visione e nemmeno la ragione riesce a strapparla a questi pensieri, potenti e dolorosi. Dolorosi perché in quella chiesa è accaduto qualcosa di terribile.

Gli operai che vivono nel quartiere popolare, presi a cannonate *von ihren Brüdern*, devono arrendersi e consegnare le armi; cercano allora rifugio nella piccola chiesa e credono di essere in salvo, ma appena tentano di uscire vengono uccisi senza

<sup>323</sup> La storia si svolge durante gli scontri tra gruppi di socialdemocratici e forze governative, fra il 12 e il 14 febbraio del 1934, a Vienna, in seguito alle misure di pesante censura contro i socialisti varate da Dollfuß. Durante quegli scontri, Veza e Elias Canetti nascosero nel loro appartamento Ernst Fischer e Ruth von Mayenburg, ricercati dalla polizia. Cf. S. Hanuschek, *Elias Canetti*, op. cit. pp. 200 – 201.

<sup>324</sup> *Drei Helden und eine Frau*, in *Geduld bringt Rosen*, op. cit.

pietà.

L'extra – luogo scale mette la donna, semplice domestica, nella condizione di riflettere su ciò che sta succedendo intorno a lei, costituisce una sorta di «stanza tutta per sé» che le permette, anche, di raccogliere l'energia e il coraggio necessari per aiutare un gruppo di ragazzi inseguiti dalla polizia.

Quando questi ragazzi terrorizzati le chiedono aiuto con un gesto di disperazione e di umiltà.

La donna, che non è un'eroina, anzi, al pensiero di ciò che le potrebbe accadere se venisse scoperta sente tremare il mento, decide di aiutarli.

La decisione che prende le fa paura per le conseguenze che potrebbe avere, ma la prende lo stesso; indica loro l'appartamento di suo cognato, un operaio, che apre la porta ai giovani e li nasconde.

È sulle scale che la donna prende la decisione di aiutare quei ragazzi, affronta i tre poliziotti (i tre eroi del titolo), che seminano terrore e violenza tra gli abitanti del palazzo e riesce, giocando d'astuzia, ad allontanarli.

L'extra – luogo rende possibile la metamorfosi della domestica, che per tutta la vita ha ripetuto gli stessi gesti, in una donna che pensa e agisce, prende decisioni, riuscendo a salvare la vita ai giovani ribelli che al mattino dopo, uno alla volta, lasciano sani e salvi l'appartamento:

Am Morgen wurde die erste Taube mit einer Milchkanne ausgeschickt. Viele Arbeiter gehen des Morgens durch das riesige Gemeindehaus, und Nummer eins kam wohlbehalten durch. Der zweite trug eine Aktentasche. Eine Stunde später waren alle in Freiheit.

Non solo, rovesciando la logica imperante del potere, per la quale i ribelli sono pericolosi e la polizia svolge sempre e comunque il ruolo di difensore, con il suo sguardo trasforma i giovani da *Hunde* (come li definiscono i poliziotti) in *Tauben*, colombe, simbolo di pace, di un ordine altro dove i fratelli non sparano sui fratelli.

Il quinto capitolo del romanzo *Die Gelbe Straße*<sup>325</sup> si apre su Hedi, una bambina di cinque anni, che sta giocando con un'enorme quantità di denaro, protetta dal suo cane Grimm.

La bambina contribuirà anche alla scoperta del colpevole della rapina in banca, della quale il mucchio di monete costituisce la refurtiva.

Anche in questo caso, l'extra – luogo è luogo del rovesciamento dell'asse paradigmatico riconosciuto, secondo il quale una bambina è un essere indifeso, tanto più se povera, e un banchiere (l'autore della rapina) un uomo da rispettare e da prendere come modello.

#### 4.4. Non - luoghi

Se l'extra – luogo, sospendendo i rapporti interpersonali codificati, mette in discussione i ruoli ad essi connessi, il non – luogo sospende ogni funzione sociale del soggetto, decostruendo lo schema in cui è inserito.

In questo senso, entrambi hanno un effetto disgregante dell'identità intesa come costruzione monolitica, granitica, ma costituiscono anche un punto di partenza per una possibile ricostruzione del sé.

<sup>325</sup> Op. cit.

Com'è noto, per Foucault, i non – luoghi svolgono la doppia funzione di fornire al soggetto nuovi elementi per la costituzione dell'identità proprio nel momento in cui essa viene sospesa, togliendole il suo spazio solito di esistenza (una funzione che si potrebbe definire «soggettiva») e di rompere gli schematismi di inserimento sociale, attraverso i quali il soggetto vede se stesso, indicando come illusorio ogni spazio reale (funzione «sociale»).

Extra – luoghi e non – luoghi, con la loro esistenza fianco a fianco dei luoghi riconosciuti e codificati, frantumano lo spazio e i frammenti rimandano, specularmente, tasselli di realtà che si ricompongono in innumeri unità flessibili, suscettibili di nuovi mutamenti.

Questi luoghi altri, che moltiplicano uno spazio immaginato, e istituito, dalla filosofia occidentale come integro e unico, aprono fratture, lasciando intra – vedere realtà altre e intuire un tempo altro.

Uno dei tanti personaggi eccentrici del romanzo *Die Gelbe Straße*<sup>326</sup> è Pilatus Vlk<sup>327</sup>, un solitario metodico, talmente nevrotico, da incaricare un ufficio investigativo di redigere rapporti su di lui.

Dopo aver letto i rapporti che lo riguardano, Vlk allarga le nere narici (il suo modo di mostrarsi soddisfatto, una reazione che lo assimila a un cavallo), va in bagno e, in un accesso maniacale di pulizia, si lava ogni parte del corpo con estrema cura e, infine, si pulisce le unghie.

La sua natura di ibrido, anticipata dal paragone col cavallo, viene sottolineata ancora dall'istanza narrativa che lo descrive con capelli radi e regolarmente divisi "wie die Grasköpfe in den Blumenhandlungen", i baffi radi e regolari "wie Gras", le unghie, staccate dalle dita "wie Schlünde": l'uomo partecipa della natura animale di un cavallo, ma anche di quella vegetale dell'erba ed è munito di fauci.

Al caffè dove si reca ogni giorno, Herr Vlk lava meticolosamente il cucchiaino prima di usarlo, soffia via un'invisibile briciola dal pollice, mangia con le dita rigide per non sporcarsi, immerge ogni fragola nel bicchiere prima di mangiarla e, ossessionato e affascinato dalla sporcizia, «betrachtete befriedigt den Schmutz im Glas.»<sup>328</sup>

Anche al *Prater*<sup>329</sup>, dove si dirige subito dopo, il suo comportamento è insolito; davanti alla teca del gorilla che tiene in braccio una donna nuda, non degna di uno sguardo la donna, ma concentra la sua attenzione sull'animale, osservandolo come se fosse vivo.

Il lato sadico del suo carattere si rivela chiaramente nel *Panoptikum*<sup>330</sup>, di fronte alle statue di personaggi storici: alla vista di Napoleone in esilio e di Luigi XV sul letto di morte, le sue narici si dilatano per la gioia.

La sua ossessione per lo sporco, in particolare per i gialli escrementi dei cani sulla *Gelbe Straße*, lo porta a somatizzare e ad ammalarsi di itterizia<sup>331</sup> e, per reazione difensiva, a indossare sempre un paio di occhiali gialli, in modo da rendere tutti gli altri uguali a lui.

<sup>326</sup> Op. cit., seconda parte del primo capitolo e terza parte del quinto capitolo.

<sup>327</sup> Se il nome rimanda evidentemente alla figura biblica di Pilato, colui che, per incertezza e ignavia, condanna a morte Gesù, il cognome ricorda il termine tedesco *Ulk*, letteralmente: «scherzo» o «buffo».

<sup>328</sup> Op. cit. p. 20.

<sup>329</sup> Un evidente non – luogo.

<sup>330</sup> Ancora un non – luogo.

<sup>331</sup> In tedesco *Gelbsucht*.

Alla fine del romanzo, Vlk, rinchiuso in manicomio, pretende che gli forniscano della vernice gialla, con la quale copre le pareti e gli oggetti della sua stanza e, una volta che lo privano della vernice, usa i suoi escrementi per rendere tutto giallo:

Hier verlangte er mit der ihm eigenen Zähigkeit eine gelbe Farbe und gab nicht Ruh, bis man sie ihm brachte. Dann aber begann er die Wände anzustreichen, die Tischfläche und sogar auch den angenagelten Kasten, so sehr ärgerte er sich, daß alles in den Raum weiß war (man hatte ihm die Brille weggenommen). Man war gezwungen, den Farbtopf zu beschlagnahmen und seither stiehlt Herr Vlk, wo er kann, ein Stück von seinem Kot und farbt damit das Zimmer gelb<sup>332</sup>.

Il manicomio offre a Vlk uno spazio senza tempo e senza perdite di tempo, dove, finalmente, può concentrarsi sulle proprie ossessioni, senza inutili distrazioni.

Da un punto di vista narrativo, il non – luogo manicomio assolutizza i luoghi precedenti del romanzo e focalizza la nostra attenzione su una sorta di sintesi del personaggio, di una sua astrazione che sospende gli elementi accessori e esaspera quelli fondamentali.

Anche Maja/Draga<sup>333</sup> finisce in una casa di cura, dopo essere stata sottoposta ad ogni tipo di violenza, fisica e psicologica, da parte del marito, Iger.

Maja, ricoverata in una clinica psichiatrica, è protagonista di un monologo, mentre per tutto il romanzo non ha pronunciato che pochissime frasi.

Sentire la sua voce è il primo effetto del non – luogo su questo personaggio: lontana dal marito, ma anche dai figli, dal ruolo che queste relazioni comportano, Maja ritrovata la voce, è finalmente libera di parlare.

È in grado di vedere la propria realtà, sebbene attraverso la modalità dell'allucinazione (come le era già successo sulle scale di casa): ogni mattina vede una tigre attraversare il parco, metafora della minaccia del marito, che ancora incombe su di lei.

È convinta di aver peccato contro Dio per aver maledetto i propri figli e che, per questo, a Natale, moriranno.

Maja ha intuito che la religione è uno degli strumenti che permettono a Iger di mantenere il dominio su di lei e cerca di rompere questa prigione assumendo personalmente il ruolo di sacerdote; un giorno, in clinica, solleva dei panini che rappresentano il bambino e la bambina e pronuncia poi le frasi rituali «questo è Gesù», «questa è Maria», poi li mangia.

Nell'inscenare questo rituale, Maja attua inconsciamente un *transfert* che l'aiuta ad accedere alle vere modalità del suo assoggettamento consolidato da un'educazione basata su religione, obbedienza passiva e senso di colpa.

Anche il quinto atto del dramma *Der Oger* si svolge in una stanza della clinica dove Draga, variante teatrale di Maja, è stata ricoverata.

Le sbarre alla finestra trasformano la sua stanza in una prigione e, quando Draga vede nel parco la tigre, abbiamo il curioso rovesciamento di un animale libero osservato da un essere umano in gabbia, rispecchiamento metaforico della situazione in cui si trova.

Come Maja, anche Draga parla molto più che in tutte le scene precedenti, quasi

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>333</sup> Ricordiamo che Maja è la protagonista del capitolo *Der Oger* nel romanzo *Die Gelbe Straße*, mentre Draga è la protagonista del *Theaterstück Der Oger*, rielaborazione teatrale del capitolo.

si sentisse finalmente libera, e compie il rituale religioso, anche se con qualche variante rispetto al romanzo (due ciliegie sostituiscono i panini):

Auf dem Teller waren zwei Kirschen, ich zeigte auf die eine und sagte: das ist mein Söhnchen. Ich zeigte auf die andere und sagte: das ist meine Tochter. Plötzlich nahm ich die eine, die mein Söhnchen war<sup>334</sup> und sagte: das ist Jesus. Und ich steckte sie in den Mund und zerkaute sie rasch. Darum müssen sie sterben.

Sulla scena sono presenti anche il giovane dottore, la sorella di Draga (Milka), Iger e Bogdan Stoitsch, amministratore dei beni di famiglia e sorta di angelo custode di Draga.

La posizione assunta dai personaggi, col dottore e Draga al centro, evoca il processo che viene istituito contro Iger per costringerlo a firmare il divorzio che, finalmente, renderà libera Draga dalle violenze del marito su di lei e sui figli.

Draga riuscirà anche a dire queste violenze, a dare loro una forma linguistica, portandole, così, alla coscienza: «Er hat mich ermordet. Er hat die Kinder geschlagen, die kleinen Kinder! Mit dem Stock! Mit der Schaufel! Mit dem Messer!»

Di fronte alle accuse e all'importanza dei testimoni intervenuti, Iger soccombe e firma la richiesta di divorzio.

La scena si chiude col commento di Bessarovitsch: «Wie Sie das «I» bei Ihrem Namen schreiben. Ganz rund und geschlossen. Es sieht wie ein «O» aus. Sie schreiben ja Oger<sup>335</sup>.»

Prima che cali il sipario, la didascalia ci avverte che «Alle gehen auf Draga zu und umarmen sie.»

Ancora una volta, è in un non – luogo che la donna riesce a comprendere il proprio ruolo e prova a cambiarlo; dall'altra, in questo non – luogo si possono riscoprire inedite o dimenticate modalità di relazione quali la solidarietà, l'ascolto, l'umanità.

Frieda Runkel<sup>336</sup>, il mostro che dà il titolo al primo capitolo del romanzo *Die Gelbe Straße*<sup>337</sup>, subisce un incidente, nel quale trova la morte la fidata domestica Rosa, e viene ricoverata in ospedale.

Il carattere *unmenschlich* della donna, introdotto da termini quali *Unhold* e *Hampelmann*, raggiunge in ospedale il suo acme.

Il dottore che la sottopone a un controllo la definisce, genericamente, *Wesen*, qualcosa priva di sesso e di identità, e si stupisce che possa avere un nome.

Descrive poi così il suo pianto: «von zwei leeren Scheiben Tropfen über ein Dreieck liefen.»

Queste parole ci portano a immaginare una maschera o un elementare disegno di bambino, un triangolo per il viso senza bocca e due fessure per gli occhi, dalle quali cadono lacrime.

Nel riferirsi alla donna, il medico usa anche termini quali *Mißgeburt* e *Übertriebenheit*, invece di curare ricorre al verbo *reparieren*.

Se all'interno del suo appartamento e del suo negozio, luoghi sociali, Frieda

<sup>334</sup> Qui si realizza la sostituzione attraverso cui la metafora diventa realtà, la ciliegia è il bambino; questo elemento stilistico non può non ricordarci Kafka e l'uso che l'autore fa della metafora.

<sup>335</sup> Un lapsus che rivela la vera natura di Iger.

<sup>336</sup> «barbabetola».

<sup>337</sup> Op. cit.

Runkel può ancora tentare di nascondere la propria deformità e la propria alterità dietro a un ruolo, nel non – luogo ospedale queste maschere cadono e l'orrore della sua esistenza di *Mißgeburt* si manifesta nella sua interezza.

In ospedale, sotto lo sguardo del medico, che la riduce a oggetto di osservazione, la donna perde ogni residua connotazione umana e si riduce a una creatura difettosa e alla lista dei suoi possedimenti, un *Seifengeschäft* e una *Trafik*.

La funzione del non – luogo, tuttavia, non si esaurisce nell'esaltazione dei tratti essenziali della personalità; il non – luogo, come ci insegna Foucault, assolutizzando la perfezione di un sistema, mostrando, per contrasto, l'assurdità del Luogo, le sue mancanze.

Sia il povero Mäusle di *Geduld bringt Rosen*<sup>338</sup> che Felberbaum del romanzo *Die Schildkröten*<sup>339</sup> trovano all'interno dell'ospedale una realtà e un insieme di relazioni opposte a quelle del loro mondo abituale: Mäusle mangia tutti i giorni e dorme in vere lenzuola pulite; Felberbaum si sente al sicuro dalle persecuzioni dei nazisti, che prima gli hanno tolto il cinema, poi l'appartamento e, infine, lo hanno arrestato due volte.

Nell'ospedale dove è stato ricoverato, i malati sembrano sani e i visitatori malati, perché temono il momento in cui l'ora della visita finirà: questo tempo è infatti, per loro, «die einzige Zeit in ihrem Leben, in der sie sicher sind vor Schimpf, Verhaftung und Mord.»

La *umgekehrte Ordnung* di cui parla l'istanza narrativa è, in realtà, proprio quella fuori dall'ospedale.

Non solo, in questo non – luogo, sia Felberbaum che Mäusle vivono in una sospensione del tempo e dei ruoli che permette loro di guardare lucidamente alla propria condizione esistenziale e materiale.

Mäusle, ogni notte, sogna il figlio dalla grossa testa che gli si posa addosso fino a togliergli il respiro:

Er sah im Dunkeln den großen schwarzen Kopf seines Sohns, des Krüppels, sah seinen breiten Brustkasten, sah, wie er im Dunkeln immer näher kam, wie er sich auf ihn legte, auf seine Brust, bis Herr Mäusle ersticken mußte. Gerade da wurde er geweckt<sup>340</sup>.

È in ospedale, nell'unica pausa dalla miseria e dalle preoccupazioni in tutta la sua vita, che l'uomo riconosce nel figlio, disgraziato, malato, la causa della sua infelicità.

Il sogno anticipa la morte di Mäusle, che avverrà pochi giorni dopo.

La moglie, tornando a casa dall'ospedale, subirà anch'essa una metamorfosi e proverà per la prima volta rabbia nei confronti dei Prokop, che proprio in quel momento stanno dando una festa per il fidanzamento della figlia Tania:

Es waren alle Zimmer beleuchtet, ganze Sonnensysteme hingen von der Decke der fünf Zimmer, von den Wänden strömte Licht, strahlendes Licht, alle strahlten, man feierte die Verlobung Tamaras<sup>341</sup>.

<sup>338</sup> Op. cit.

<sup>339</sup> Op. cit.

<sup>340</sup> *Geduld bringt Rosen*, op. cit. pp. 36 - 37.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 38.

La donna non guarda più allo sfarzo esibito dei Prokop come a un evento naturale, ineluttabile, ma lo vede, finalmente, come uno sfacciato gesto di sprezzo nei confronti del suo lutto.

Felberbaum, da parte sua, dopo aver praticato per tutta la vita l'ottimismo, in ospedale cede all'orrore della visione della morte di Werner, raccontata da Hilde, e accusa il *Führer* di usare *Revolversätze*, frasi veloci e violente come spari, che causano vittime come una pistola.

Felberbaum non pratica più l'arte della speranza cieca, dell'ostinazione di non vedere, ma apre gli occhi e guarda in faccia l'orrore, come se l'ospedale, questo non – luogo, avesse stracciato d'un colpo i veli che gli nascondevano la realtà.

Il rovesciamento dell'ordine all'interno dei non – luoghi è messo in scena in modo esemplare anche nel racconto *London. Der Zoo*<sup>342</sup>.

*L'incipit* («Gleich beim Eintreten in den Zoo kommen einem Kamele und Elephanten entgegen. Das ist kein Mißverständnis, es sind wirkliche Kamele und Elephanten...») stabilisce le coordinate del non – luogo, dove gli animali di uno zoo sono e non sono animali: lo sono perché ne hanno l'aspetto, ma, insieme, non lo sono, perché sono animali perfetti in condizioni perfette, da manuale, senza l'imprevisto e l'imprevedibile dell'ambiente naturale.

Inoltre, lo zoo è regolato da un ordine estraneo a quello naturale al quale gli animali, di solito, sono assoggettati.

La condizione stessa degli animali, che sembrano girare liberi per lo zoo, in diretto contatto con gli esseri umani, è in realtà solo un'impressione di libertà («dieser Eindruck der Freiheit der Tiere.»)

Lo zoo rappresenta il tentativo umano di rendere identica la differenza, di ridurla fino ad azzerarla: Jack, lo scimpanzé, sa comportarsi come un essere umano (fuma, mangia il gelato) e i serpenti convivono con camaleonti e lucertole.

Gli uomini si interessano agli animali proporzionalmente alla somiglianza che riconoscono con se stessi.

La volontà umana di creare un luogo naturale perfetto, non naturale, anzi, un non – luogo dove la natura sia totalmente sotto controllo e sotto osservazione, viene sottolineata decisamente dall'istanza narrativa con questo commento: «Die Engländer werden demnächst alle Tiere in eine so erträgliche Gefangenschaft übersiedeln. Der Neue Zoo wird ein Paradies der Käfigtiere sein.»

L'autrice sottolinea con un corsivo l'aggettivo *alle*, gettando una luce quantomeno inquietante su questa parte del racconto e sul significato reale dello zoo.

Il non – luogo mette in scacco gli schemi percettivi abituali e, con questi, la stessa rappresentazione della realtà.

Il senso di disorientamento che prende il visitatore, una volta superato, può costituire, d'altra parte, il punto di partenza per un nuovo sguardo sul mondo.

#### 4.5. Arrampicarsi sull'utopia

Il luogo letterario della finestra si traduce, nei testi di Veza Taubner – Calderon, in cifra del contrasto tra l'interno, portatore claustrofobico di pericolo (le stanze stipate di mobili nel romanzo *Die Schildkröten*) e il fuori, portatore di istanze di fuga e di speranza, nonostante gli evidenti pericoli (le SA, i delatori).

<sup>342</sup> In *Der Fund*, op. cit. A dispetto del titolo, solo un terzo del testo è effettivamente dedicato allo zoo di Londra, mentre i restanti due terzi sono focalizzati sul museo delle cere.

Se in Kafka la finestra può essere letta come cifra antropologica di fede disperata<sup>343</sup>, non così per i personaggi di Veza Taubner – Calderon, che, se nutrono una pur minima speranza di salvezza, essa è totalmente e assolutamente terrena, legata alla condizione umana, alle relazioni tra esseri umani.

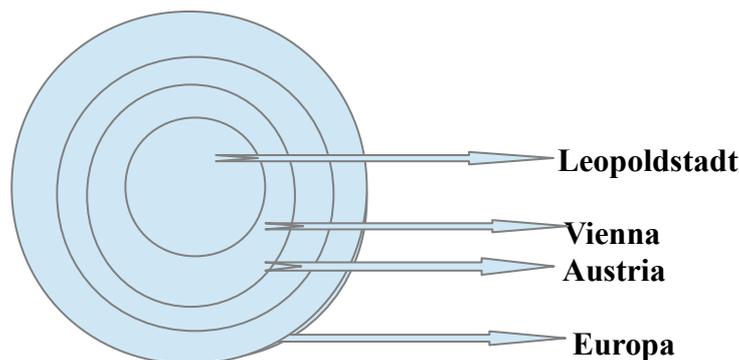
Per continuare nel confronto con Kafka, autore, come ricordato, molto amato e molto letto dalla scrittrice, se i suoi personaggi sono esposti alle finestre, dalle quali vengono sorvegliati e spiati, i personaggi di Veza Taubner – Calderon, giunti nel luogo finestra, vengono investiti del ruolo di coloro che guardano, di testimoni senza via di scampo.

La finestra, d'altra parte, è una «struttura generativa<sup>344</sup>», un elemento costitutivo della narrazione, che spinge la narrazione, costringendola verso direzioni inedite.

Non si tratta di un simbolo, grandiosa espressione della certezza della corrispondenza indubitata, piuttosto, vorremmo dire, di una zoppicante e incerta allegoria, un tentativo di cercare un ponte tra il segno e i suoi significati, pur nella consapevolezza che ogni ponte è destinato, comunque, a franare.

Accanto alle finestre, i numerosi non – luoghi (dalle prigioni, alle fabbriche, i luna – park, gli orfanatrofi, fino alle scuole e i conventi) sono funzionali al rovesciamento e alla messa in discussione di un ordine comunemente accettato, di uno schema di rappresentazione della realtà non soltanto diffuso e permeante ogni gesto quotidiano, ma anche strumento del potere.

L'immagine che proponiamo di seguito crediamo sintetizzi chiaramente la forte sensazione claustrofobica provata da Veza Taubner – Calderon che viveva in un quartiere (*Leopoldstadt*) isolato nella grande Vienna isolata all'interno dell'Austria, a sua volta isolata all'interno dell'Europa, un ex – impero circondato dalle sue ex – colonie.



La scrittura offre all'autrice un punto di fuga, uno spazio altro, all'interno del quale muoversi più liberamente e dove costruire luoghi altri (extra – luoghi e non – luoghi) che offrono un punto di fuga agli stessi personaggi.

Dopo la fuga dall'Austria invasa dai nazisti, in esilio a Londra, Veza Taubner - Calderon risuscita un desueto strumento di locomozione, una portantina, per permettere ai suoi personaggi di arrampicarsi su un'utopia, di muoversi in extra –

<sup>343</sup> Cf. B. Basile, op. cit.

<sup>344</sup> Basile, *Ibidem*.

luoghi e non – luoghi lontani dalla perfetta eterotopia del *Konzentrationslager*, che aveva portato a compimento l'ideale di rendere, finalmente, gli ebrei reali identici agli stereotipi su di loro: nel sistema astratto, ma tremendamente reale, del campo di sterminio, gli ebrei vengono costretti ad adattarsi al modello di sotto uomini.

Il non – luogo, per un effetto di rispecchiamento oppositivo, ci mette sotto gli occhi l'assurdità del Luogo, della realtà dove domina un sistema di potere che mette in atto, sistematicamente, atti criminali invece di giustizia, terrore invece di sicurezza per i cittadini, sospensione di ogni diritto, distruzione di ogni prospettiva di futuro, che costruisce passo dopo passo la guerra anziché la pace.

Una finestra, una scala, un balcone forniscono ai personaggi un luogo di sospensione dove guardare se stessi e il mondo con sguardo nuovo, dove riuscire a immaginare anche l'inimmaginabile e costruire l'utopia.

## 5. Personaggi in cerca di eccentricità

### 5.1. Agatha, Diana Galatea, Peck

Nelle commedie *Der Tiger* e *Der Palankin*, risultano evidenti due poli di eccentricità, la violazione della legge, da un lato, l'arte, dall'altro, rappresentati dai personaggi paradigmatici del ladro e dell'artista.

Questa articolazione binaria s'interseca, d'altra parte, con un secondo asse, l'opposizione tra canone e extra – canone.

Peck, il ladro protagonista del *Palankin*, è un personaggio eccentrico fuori canone, è, infatti, un delinquente che usa l'atto del delinquere non per ottenere denaro o potere, ma per tornare in prigione, sfida cioè la legge con lo scopo di venire catturato e punito.

Agatha, la scultrice del *Palankin*, ma anche Diana e Andrea, protagoniste del *Tiger*, sono artiste che non si rapportano all'arte come mezzo per ottenere prestigio e vantaggi economici, ma in quanto agire indispensabile per dare un senso all'esistenza.

Questi personaggi, investiti di un ruolo canonico, lo rovesciano, lo destrutturano e lo declinano in modo inedito.

Contraltare di questi personaggi sono figure eccentriche canoniche, come la vecchia aristocratica Lady Rexa, un vero e proprio collage di stravaganze, o Pasta, la cantante lirica che riunisce in sé tutti gli stereotipi di un tale personaggio.

Ancora, Frazer, disertore per paura della guerra e non per posizioni ideologiche pacifiste, costituisce un esempio di violazione canonica della legge.

Veza Taubner Calderon oscilla tra un'idea di teatro come gioco, riconducibile alla tradizione della Commedia dell'arte, costruita su tipi teatrali e maschere e un teatro inteso come riflessione sul mondo, finestra aperta sulle problematiche a lei contemporanee.

La riflessione sull'arte, su quale siano la sua natura, le sue modalità, i suoi intenti, infine, la sua utilità socio – educativa è evidentemente una di queste problematiche.

La dimensione ludica del teatro svolge la duplice funzione di divertire lo spettatore (sebbene le commedie dell'autrice non siano mai state rappresentate, è ovvio che Veza Taubner - Calderon le abbia scritte pensando a un pubblico reale, presumibilmente quello viennese<sup>345</sup>) e di smontare, secondo la strategia a noi ormai nota, uno schema conoscitivo che, se eccessivamente onnicomprensivo, può risultare un'arma spuntata, in quanto lascia in ombra aspetti interessanti, ma eccedenti, della riflessione stessa.

Nella commedia *Der Tiger*; rielaborazione del quarto capitolo del romanzo *Die Gelbe Straße*, tutti i personaggi sono artisti/e, ad eccezione di Tiger (il danaroso proprietario di caffè che dà il nome alla commedia), Mister Smith (un fantomatico agente artistico americano) e Zierhut, inquilino della pianista Andrea e segretario di Tiger.

La commedia è strutturata in cinque atti, omogenei per lunghezza con

<sup>345</sup> In una lettera a Georges Canetti del 20 dicembre 1934, così scrive l'autrice: «Ich habe zwei Theaterstücke geschrieben. Das eine, ein Lustspiel, wird uns Geld bringen, das Zweite ein Drama mir Ruhm.» E. Canetti – V. Canetti, *Briefe an Georges*, op. cit., p. 28.

l'eccezione del più ampio terzo atto<sup>346</sup>.

Il primo atto si apre con un lungo monologo di Zierhut, che ha la funzione didascalica di introdurre le due protagoniste, Andrea e Diana; se la prima è «eine hochgewachsene Dame von etwa 40 Jahren. Ihre Farben sind matt. Ein Zucken um die Augen verrät, dass ihre Ruhe nur Sanftmut ist. Ihr Gang ist der von einer Frau, die immer in großen Räumen gelebt hat», la seconda possiede «hohe Begabung, blühende Kraft, blendende Schönheit».

Diana è una giovane scultrice che fa fatica a introdursi nella scena artistica viennese, anche perché non accetta di buon grado di piegarsi alle richieste dei clienti, che spesso hanno per oggetto non tanto le opere quanto l'artista.

La madre Andrea, rimasta vedova, dovendo arrangiarsi per riuscire a mantenere se stessa e la figlia, ripiega sul mestiere di pianista di caffè e, grazie all'intervento di Pasta, viene assunta da Tiger per suonare nei suoi locali; l'uomo, che intende sedurla, scommette con Zierhut che ci riuscirà in poco tempo. (In realtà, nel finale della commedia, costruito su un rovesciamento, sarà Andrea a giocare Tiger, costringendolo a improvvisarsi suo aiutante per dipanare delle matasse di lana).

Il terzo atto introduce una ridda di personaggi che ruotano attorno al *milieu* artistico viennese: Pasta, lo sceneggiatore Nick, il giovane poeta Tell, l'attrice Schmidt, il pittore Beran, lo scultore Holle, il pittore di corte Kirschl, il critico Jochum, Diana, e, infine, la ballerina Buff.

Lo strano e misterioso personaggio di Mister Smith fa da collante tra i personaggi e le due scene principali della commedia, che si svolgono, rispettivamente, nel salone di Pasta e nel caffè di Tiger.

Mister Smith, che si spaccia per un agente artistico americano, in realtà fa incetta di oggetti artistici a basso costo per lo stesso Tiger.

*Der Palankin*, commedia in tre atti ambientata a Londra nell'estate del 1952, si svolge nelle abitazioni dei diversi personaggi.

Se in *Der Tiger*, l'autrice, sia per l'ambientazione che per la scelta di alcuni personaggi, ammicca espressamente al teatro viennese d'intrattenimento<sup>347</sup>, qui sembra riferirsi a due modelli principali, *Die Dreigroschenoper* di Brecht<sup>348</sup> e certi film<sup>349</sup> del genere guardie e ladri.

Agatha Valorbes, una scultrice ossessionata dagli alligatori, e Brian Peckam, un

<sup>346</sup> Ci riferiamo ovviamente al numero di pagine. Se prendiamo in analisi una *Inszenierung* in particolare, questa misura non ha evidentemente più valore, dipendendo infatti la lunghezza di ogni atto dalle scelte di regia. Su questo punto ci permettiamo di rimandare al testo di D'Angeli, *Forme della drammaturgia*, nel quale l'autrice, precisando come il tempo drammatico, in realtà, consista di due tempi distinti, introduce la distinzione tra tempo della rappresentazione, che dipende dalla messinscena, e tempo dell'azione rappresentata, fittizio e preordinato dal testo. C. D'Angeli, *Forme della drammaturgia*, UTET, Torino 2011.

<sup>347</sup> Sul tema rimandiamo a W. E. Yates, A. Fiddler, J. Warren (a cura di), *From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its political and intellectual context*, Peter Lang Verlag, Oxford, Vienna, Berlino 2001 e W. E. Yates, *Theatre in Vienna. A critical history, 1776 – 1995*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

<sup>348</sup> Nell'epistolario, Veza Taubner - Calderon esprime chiaramente l'intenzione di scrivere un musical con protagonista un malavitoso; lo stesso nome Peckam potrebbe essere letto come un'assonanza con Peachum.

<sup>349</sup> Veza Taubner - Calderon è sempre stata un'amante del cinema, come testimoniano non solo alcuni suoi testi (*Die Schildkröten*, per fare un esempio), ma anche alcune lettere; ne ricordiamo qui due: nella prima, del 6 giugno 1945, così scrive a Georges: «Nun, ich geh dreimal die Woche ins Kino [...]»; nella seconda, del 2 giugno del 1946, «[...] denn ich muss jeden zweiten Tag einen Film sehen, sonst werd ich verrückt.» *Briefe an George*, op. cit., pp. 125 e 211.

ladro seduttore e gentiluomo, sono i due protagonisti.

Intorno a loro si muovono e dialogano, con scambi di battute ricchi di motti di spirito e arguzie, le altre figure, da Lady Rexa, anziana aristocratica che parla e litiga con i fantasmi, a Christina Evans, domestica analfabeta e grande seduttrice, ai coniugi Spinks, una coppia di ricchi avari (la moglie bigotta e il marito cleptomane), al disertore John Frazer, che vive nascosto dalla fine della guerra, e la moglie Clare, per finire col detective Davies.

Nelle lettere a Georges da Londra, dal settembre 1945 al gennaio del 1946, Veza Taubner - Calderon riferisce sia di aver cominciato a scrivere un musical che ha per protagonista una *Proletarin* che non sa né leggere né scrivere<sup>350</sup> (il modello reale, una donna presso la quale l'autrice ha preso un affitto una stanza dove poter scrivere in pace, è in realtà una prostituta), sia di tutta una serie di persone da lei conosciute che finiranno dritte dritte nella commedia<sup>351</sup>.

Come in *Der Tiger*, anche qui il gioco scenico, in certi punti un vero e proprio *divertissement* linguistico, costituisce la struttura portante, leggera, di una riflessione pregnante sull'arte e sugli artisti.

## 5.2. Eccentricità canonica e eccentricità eccentrica

I personaggi eccentrici da canone richiamano quei personaggi che, nel secondo capitolo, abbiamo definito leggeri, personaggi liberi di giocare col loro ruolo, funzionali soltanto alla loro esistenza di personaggi.

Lady Rexa rientra certamente in questo gruppo.

Nella seconda scena del primo atto, la incontriamo nella stanza da fumo della sua grande villa, arredata con poltrone di broccato blu e un divano color bronzo.

Lady Rexa è *sehr alt, würdevoll e geistesfrisch*.

Siede a una piccola scrivania, vicino a un balcone le cui porte sono aperte a metà.

Durante il dialogo con l'amica Clare Frazer, venuta in visita, l'anziana aristocratica racconta del marito, Bobby, che non ha mai avuto attenzioni per lei e, adesso che è morto, si diverte a disturbarla, preferibilmente mentre sta leggendo un romanzo appassionante.

Propone poi a Clare di uccidere suo marito, il disertore, per poter finalmente vivere la propria vita.

Quando Peck irrompe sulla scena, arrampicandosi su per il balcone, Lady Rexa lo scambia per l'uomo delle pulizie; poi, pur avendo capito che è un ladro e che forse è armato, non mostra alcun timore, anzi lo rimprovera aspramente per il disordine che ha provocato.

La donna propone poi a Peck di denunciare *den Clown*, cioè Frazer, in cambio di una lauta ricompensa.

Lady Rexa è un personaggio bizzarro, che non rispetta nessuna convenzione, se non quella di essere un' originale aristocratica da canone.

Nella terza scena del secondo atto, d'altra parte, s'improvvisa Giulietta rivolgendosi così a Peck: «Steigen Sie ein, Romeo, ich krieg Sie heraus, wenn Sie

<sup>350</sup> *Briefe an Georges*, op. cit. p. 146.

<sup>351</sup> Un esule e la moglie (p. 152), un cleptomane (p. 158), una donna che passa il tempo a parlare con i fantasmi delle persone che ha conosciuto (p. 170). *Briefe an Georges*, op. cit. In una lettera del 27 agosto 1947, l'autrice riferisce al cognato anche di un'effrazione nel suo appartamento, episodio che ritroviamo nel *Palankin*. *Briefe an Georges*, op. cit. p. 283.

erwischt werden.»

È evidente che la vecchia signora non si fa problemi a civettare con un conclamato delinquente, al contrario, offende anche il sergente Davies, apostrofandolo col nomignolo *Bube*, tanto che il poliziotto è costretto ad arrestarla per vilipendio.

Naturalmente, come ci si può aspettare, Lady Rexa non è affatto sconvolta dalla cosa, anzi, ne gioisce eccitata.

Nell'ultima scena, infine, l'anziana aristocratica si trasforma ancora, assumendo i panni del *deus ex machina*, proponendo al sergente Davies di organizzare nella sua villa gli arresti domiciliari per Peck in casa sua.

Grazie al suo charme vecchio stile, è riuscita a conquistare anche il poliziotto:

- Lady Rexa: «Das ist ein reizender Mensch, dieser Detektiv! Er hat mir Tee gereicht, und dann sind seine Kollegen gekommen und wir haben uns gut unterhalten. Mit lauter Konstablern.»
- Clare: «Worüber denn, Lady Rexa? Über Einbrüche?»
- Lady Rexa: «Ausgrabungen.»
- Agatha: «Exkavationen?»
- Lady Rexa: «Piff! Über Skelette, Leichen, Ermordete!»

Mentre tutti cantano «She is a jolly good fellow», la vecchia signora introduce così il finale della commedia: «Piff! Er (Davies) kommt Sonntag zu mir zum Tee. Wir werden mit ihm Tee trinken. Alle sind eingeladen! Ein Sträfling bei mir im Haus!»

- Peck: «Auf in den Palankin!»
- Agatha: «Wir dringen alle ein!»
- Clare (spöttisch): «In den Palankin!»

Della stessa stoffa di Lady Rexa sono fatti altri personaggi, che se a una prima lettura potremmo definire minori, svolgono in realtà un ruolo di rilievo nelle commedie.

Pasta, che abbiamo incontrato nel romanzo *Die gelbe Straße*, occupa una parte considerevole della commedia *Der Tiger* e costituisce un divertente contraltare sia a Andrea che a sua figlia Diana.

Quando entra in scena, nel primo atto, la didascalia c'informa che è «sehr groß, reifer Körper, Kindergesicht», «Ihre schwarzen Augen zuweilen düster flacken» e, infine, «Sie spricht mit derber Stimme, sie spricht zu viel».

Pasta è fortemente caratterizzata dal suo modo di parlare, sia perché parla troppo, sia perché si esprime quasi sempre per frasi idiomatiche.

Nel terzo atto, la vediamo nello spazio a lei più congeniale, il salone di casa sua, circondata da artisti, mentre recita il ruolo di anfitrione.

Il grammofofono diffonde le note delle *Nozze di Figaro* e Pasta canta: «Die Ihr die Triebe des Herzens kennt».

Più tardi, quando tutti gli artisti sono sulla scena, mette sul grammofofono l'*Ouverture* della *Rosamunde* di Schubert e invita tutti a ballare.

Pasta è la maschera della cantante lirica, dovunque arrivi è circondata da musica, teatralità ostentata e superficialità; è una donna di mondo, che esiste soltanto in virtù di quel mondo di finzione.

Nel quinto atto, che si svolge nella stanza di Zierhut, piena di pacchetti, di libri, di opere d'arte raccolte dal finto manager Mister Smith, il grammofoño diffonde, ancora, la voce di Pasta, che canta un'aria dalle *Nozze di Figaro*.

Sarà ancora la cantante in carne e ossa a chiudere la commedia con un'aria dalla *Carmen*.

Alter ego maschile di Pasta è Tiger, il ricco proprietario di caffè, affarista e dongiovanni, che non perde occasione per concludere un affare o corteggiare una donna.

Quando lo incontriamo la prima volta, nel secondo atto, ci rendiamo subito conto che Tiger ama i giochi di parole, è un personaggio leggero, divertente, non porta il peso di altri significati.

Tiger è se stesso, il personaggio dell'agiato dongiovanni di mezza età che indulge in battute di dubbio gusto e sottintesi erotici e che ha fatto soldi con affari non sempre onesti.

Questa sua natura è evidente, per esempio, nello scambio di battute con Zierhut, che avviene in un separé di uno dei caffè di sua proprietà: «Sie ist Witwe? Also eine lustige Witwe» o in frasi del tipo «Die Dame beginnt mit dem Pelzmantel», «Jetzt ist mir die Zigarre ausgelöscht, Fräulein» (quando entra in scena Diana) e, infine, quando mette in dubbio l'onestà di Andrea, affermando perentorio «Geld stinkt nicht.»

Tiger è un personaggio tutto d'un pezzo, coerente dall'inizio alla fine, proprio perché è una maschera teatrale, non deve essere toccato dai dubbi e dalle sfumature che caratterizzano altri personaggi, quelli che abbiamo denominato precedentemente «personaggi pesanti».

Il suo stesso modo di muoversi sottolinea la sua monolitica identità: «Geht gewichtig, als wäre sein Bauch sein Gesicht, auf Frau Sandoval zu und reicht ihr die Hand e klopft mit seinem Stock auf den Tisch.»

La commedia è ricca di maschere, come la ballerina Buff e *der Orientaler*, uno strano personaggio che compare solo nel primo atto, quasi una parentesi con la funzione di creare lo spazio scenico per Mister Smith.

*Der Orientaler* è un vero e proprio momento ludico che l'autrice si concede, divertendosi e divertendoci con il suo zoppicante idioma: «Ik nix will deise Ofn, ik will Backofn zum kok. Ik will kok in die Zimmer. Nix Küke, ik will kok in die Zimmer. Was kost die Zimmer?»

La didascalìa, che c'informa sul suo modo di camminare («Er humpelt hinaus») conferma il suo carattere di maschera grottesca.

Il personaggio di Mister Smith è particolarmente interessante perché sembra costituire un ibrido dei due tipi di personaggio.

Se lo osserviamo nelle sue caratteristiche esteriori, possiamo senz'altro affermare che appartiene al gruppo dei personaggi eccentrici canonici, poiché si comporta e si esprime in modo bizzarro.

È inoltre avvolto dal mistero, tanto che nessuno (ad eccezione di Tiger) sa esattamente chi sia.

A questo proposito, è certamente emblematico il terzo atto, nel quale ognuno cerca di definire Mister Smith e Pasta afferma «Zu ihm paßt kein Vorname», talmente eccezionale è la sua personalità.

Se la cantante lo definisce *Welt – Manager in Kunst* e Beran lo paragona a un santo di cera e alla figura di un quadro fiammingo, Schmidt, l'attrice, da parte sua,

afferma che Smith gli ricorda soltanto un capitalista.

Secondo Beran ha occhi interessanti, secondo l'attrice si muove come un aristocratico, a Pasta ricorda *ein spanischer Herzog*.

Pasta lo vede come un castellano che declama un sonetto, mentre Schmidt lo immagina nelle vesti di un brigante.

Mister Smith, insomma, è immerso in un alone di mistero e di avventura, molto lontano, peraltro, dalla realtà.

Dall'altra, però, questo personaggio è il fulcro della riflessione sull'arte, che ha il suo epicentro proprio in questo atto; da questo punto di vista, quindi, Mister Smith può tranquillamente appartenere al gruppo dei personaggi «pesanti», che inscenano, come abbiamo visto, riflessioni care all'autrice.

Riassumendo, i personaggi teatrali di Veza Taubner – Calderon si muovono su due assi che s'intersecano, quello dell'arte e della violazione della legge, da un lato, e quello del canonico/non canonico dall'altro.

ECCENTRICITA'	CANONE	EXTRACANONE
Artista	Pasta	Agatha, Andrea, Diana
Fuorilegge	Frazer, Lady Rexa, Spinks, Tiger	Peck

Lo sdoppiamento dei due assi consente evidentemente a Veza Taubner - Calderon di moltiplicare le prospettive della sua riflessione estetica, offrendoci, ancora una volta, una lettura problematica e non prescrittiva.

### 5.3. Strategie di resistenza: l'arte e la violazione della legge

Uno dei temi al centro di *Der Tiger* è, come abbiamo detto, quello dell'arte, che cosa significhi arte, quale sia, o quale dovrebbe essere, la sua funzione.

Due sono i momenti della commedia nei quali affiora, in tutta evidenza, quanto questa riflessione sia importante per l'autrice.

Nel primo atto, Andrea e Diana discutono proprio di questo.

Diana ci viene presentata come l'immagine speculare, eppure diversa, della madre: «Sie ist das Ebenbild der Mutter, nur ihr Haar ist goldschimmernd, ihr Gesicht leuchtet, ihre Haltung ist stolz.»

Racconta ad Andrea la sua giornata di tentativi falliti di vendere le proprie sculture.

Il primo episodio riguarda una famosa attrice, che aveva richiesto alla giovane scultrice due busti. Diana racconta:

Oh, sie ist mir lange gegessen. Ich mußte zwei Büsten von ihr machen. Sie hat jede probiert wie einen Hut. Dann mußte ich ausbessern. Die Nase war zu breit, die Stirn zu schmal, das Doppelkinn hat sie wegradiert. Zuletzt hat sie den Spiegel genommen und hat gesagt: spöttisch 'Die Köpfe sind sind mir nicht aus dem Gesicht geschnitten.' Ich habe geantwortet: 'Ich bin kein Silhouettenschnitzler, Madame.'

La giovane scultrice, alle insistenze dell'attrice per avere due busti perfettamente identici all'originale, risponde infine lapidaria: «Sie brauchen eine

Totenmaske, Madame».

Anche il secondo incarico, una statua di Afrodite per una fabbrica, fallisce, perché la figura realizzata da Diana è a seno nudo.

All'obiezione, ovvia, di Andrea, «Aber Dian, du kannst doch die Aphrodite nicht in einem Stilkleid modellieren», Diana risponde, con ironia: «Sie (la moglie dell'industriale) meint, ich hätte sie im Badekostüm machen sollen.»

Approfittando dell'argomento del costume da bagno, il direttore della fabbrica ha anche avviato un tentativo di seduzione nei confronti di Diana, invitandola allo *Strandbad*.

Ciò che Veza Taubner - Calderon introduce, qui, è evidentemente la riflessione sulla differenza tra l'arte in quanto necessità ineludibile dell'artista, necessità di espressione, che diventa condizione imprescindibile di esistenza, e l'arte intesa come mestiere o, per usare la nota distinzione di Loos, contemporaneo dell'autrice, come artigianato, produzione di oggetti belli e pratici, di uso quotidiano, che non hanno altro significato che la loro funzione.

Un' annotazione altrettanto interessante emerge dal dialogo tra Diana e sua madre nel secondo atto.

La giovane scultrice, preoccupata per la presunta ingenuità di Andrea, esclama: «Du siehst nur dich in den anderen wieder».

Andrea risponde: «Das ist mein *Halt*».

Diana ribatte: «Ich sehe die anderen in mir. Das ist meine Qual, Mutter».

Andrea conclude: «Das ist deine Kunst, Dian».

Andrea riconosce nella figlia una vera artista, cioè un individuo che prova un'empatia assoluta con l'altro, che è in grado di diventare l'altro, anche a costo di tormento e dolore.

Se è vero che l'artista ha il dovere di staccarsi dall'oggetto che vuole rappresentare, è altrettanto vero che, contemporaneamente, deve penetrare in quello stesso oggetto, deve fondersi con esso, per poi prenderne le distanze e rappresentarlo con i mezzi propri dell'arte.

Il tormento che prova Diana per questo sdoppiamento, necessario, è sostanziale per la produzione artistica.

In questa visione dell'arte, non c'è nessuna esaltazione dell'artista come individuo staccato dal mondo, anzi, si sottolinea la necessità che l'artista s'immerga nel mondo, senta l'altro dentro di sé, in un'empatia che non si rovescia mai in semplice accettazione acritica.

Emblematico, in questo senso, è lo scambio di battute del terzo atto, tra Pasta e alcuni suoi ospiti.

Il primo a entrare in scena è il giovane regista Nick, che discute con la cantante di un film che sta progettando, finanziato da Mister Smith.

Tutto il dialogo ruota attorno al tema dell'arte, intesa da un lato come espressione autonoma e, soprattutto, non finalizzata a un uso utilitaristico e, dall'altro, come prodotto da vendere.

Pasta, conscia dei desideri del pubblico, consiglia di evitare ogni intento didascalico, un film, secondo la sua logica mercantile, deve soltanto divertire e far guadagnare soldi all'artista.

Quando entra infine in scena Tell, il giovane poeta, *ein hinreißendes lebhaftes Knabengesicht*, che propone due storie per il film, Pasta commenta «Nur keine Psychologie», «Die Welt ist gar nicht so schlecht wie du sie darstellen möchtest.»

Non soltanto l'arte non deve avere alcun intento didattico o educativo, ma non deve neppure offrire una lettura troppo profonda o troppo pessimistica del mondo.

D'altra parte, anche una visione aperta e anticonvenzionale può nuocere al successo commerciale di un prodotto artistico; così, quanto Tell propone la storia di una giovane donna che va a vivere con un uomo senza sposarlo, Pasta obietta, fintamente scandalizzata, che il pubblico ne sarebbe inorridito.

Tell, allora, propone, ironicamente, uno scontato personaggio dalla doppia personalità: «Laßt ihn eine Doppellrolle spielen, nachts treibt er sich herum und lebt sein eigentliches Leben... ist das banal genug?»

Smith mette in scena una visione intermedia, di compromesso tra queste due opposte concezioni dell'arte, rappresentate da Diana e Tell, da un lato, e da Pasta, dall'altro.

Il misterioso americano funziona, infatti, da catalizzatore per tutti coloro che fanno arte per ottenere denaro o potere (è la stessa Pasta a definirlo *Welt – Manager in Kunst*, riunendo in un brillante conio la sua doppia funzione, quella di incentivare la produzione di arte facilmente vendibile e di lanciarla sul mercato).

Diana, da parte sua, inserisce nel dialogo col pittore Beran, un ulteriore argomento di riflessione, quello della sottomissione intellettuale dell'artista: «Aber wenn man gezwungen ist nach Aufträgen zu... modellieren... wenn man dem Auftraggeber auch noch... danken muß... ist das keine Preisgabe?»

Beran risponde con calore: «Was soll ich Ihnen darauf antowrten, gnädiges Fräulein, Sie bringen mich in Verlegenheit. Den alten Griechen ist es besser erlangen als uns».

La giovane scultrice non ha ancora accettato le regole del mercato artistico, non riesce a convincersi che un artista possa essere veramente libero di esprimersi se lavora su commissione.

È ancora la cantante a dare una risposta pragmatica alla questione: «Wie können Sie das sagen, wo wir einen Mister Smith haben! Den hätte es im alten Griechenland nie geben können».

L'arte su commissione, l'arte fatta solo ed esclusivamente per il pubblico e, conseguentemente, per il successo commerciale, è vantaggiosa anche per l'artista, che si trova così sollevato da ogni responsabilità di ordine politico ed etico.

Illuminante, nella chiusa di questo atto, lo scambio di battute tra Diana e Tell.

La giovane scultrice, dopo aver raccontato al poeta un increscioso incidente occorso proprio con Mister Smith, che l'ha fatta cadere in disgrazia anche con Pasta, riflette sul proprio carattere, rimproverandosi la durezza con la quale ha trattato l'americano: «[...] Meine Mutter sagt immer, den härtesten Stein hab ich noch nicht bearbeitet. Der bin ich selbst. Aber ich mag nicht in mich hineinhauen. Und ich mag mich nicht ducken».

Tell, le risponde, con una battuta illuminante: «Wenn wir Künstler nicht Haltung haben, wer sollte es sonst?»

L'impegno etico, la responsabilità morale della propria arte, rappresentati dai personaggi di Diana e Tell, risultano, nella commedia, isolati, quasi anacronistici, ma è evidente che ad essi va tutta la simpatia dell'autrice.

Il quarto atto ci propone una divertente variante di questa riflessione estetica col dialogo tra Tiger e Smith.

Sebbene entrambi siano fermamente convinti che l'arte non debba essere altro che un mezzo per raggiungere il successo economico, non sono però concordi sul

mezzo.

È in questo atto che Smith viene smascherato come aiutante di Tiger, incaricato di comprare, sottocosto, oggetti d'arte da rivendere poi a prezzo più alto.

Tiger ha parlato di *Galanterieware*, termine tradotto da Smith, che ha difficoltà con la lingua tedesca, con *galante Ware*.

Lo scambio di battute che segue è un divertissement costruito sulla nota figura dello slittamento linguistico:

Smith: «Galante Ware haben Sie gesagt. Urnen, Bronzen. Das habe ich gesagt.»

Tiger: «Bronzen. Was denn ist das. Ein Vogel auf einer Aschenschale ist eine Bronze. Ein Vogel, der einen Leuchter hält. Das ist Galanterieware.»

Smith: «Und wenn er ein Kind hält?»

Tiger: «Meinen Sie einen Storch!»

Entrambi vogliono usare l'arte per fare i soldi, ma mentre Tiger, rozzo uomo d'affari, ha in mente prodotti di artigianato artistico<sup>352</sup>, Smith intende trasformare oggetti d'arte in oggetti d'artigianato.

Diana si fa portavoce della posizione dell'autrice, chiudendo il quarto atto con queste parole: «Ganymed und der Storch! Und die Aschenschale! (Sie lacht) Bin ich froh, dass ich mich nicht entschuldigt hab!»

Nel *Palankin*, Agatha e Peck costituiscono una sorta di doppio personaggio paradigmatico di resistenza a una visione miseramente pragmatica dell'esistenza, l'una in quanto artista, l'altro in quanto delinquente.

Agatha Valorbes, artista che scolpisce solo alligatori, separata, madre di due bambini, è talmente ossessionata dall'oggetto che ritrae, da allevare veri alligatori nello stagno del giardino.

L'amica Clare non la capisce, soprattutto perché i progetti artistici di Agatha non hanno successo commerciale.

Nel primo atto, quando l'amica le mostra il modellino di una scultura, un alligatore a fauci spalancate, Clare commenta: «Ein offener Schlund! Wer wird das ins Zimmer stellen! Warum modellierst du nicht Engel - oder Bengel! Deine Kinder!»

Agli occhi di Clare, l'arte dell'amica è solo una perdita di tempo e la causa dei suoi fallimenti sentimentali e familiari; è evidente che per lei l'arte ha senso soltanto in quanto è in grado di procurare dei vantaggi pratici (non è un caso che, quando entra in scena, porti appuntata sul vestito una spilla che riproduce un alligatore, esempio manifesto di arte trasformata in artigianato).

Nella sua attività di artista senza successo e senza soldi, assurda agli occhi della maggior parte dei personaggi della commedia, Agatha si trova a costituire una sorta di alter ego, o di doppio, di Peck, che compie atti criminali senza nessun tornaconto personale, anzi, col dichiarato e unico intento di finire in prigione<sup>353</sup>.

Nel primo atto, Agatha ha uno scambio di battute con Sophie, giovane attrice teatrale.

Sophie chiede a Agatha: «Habe ich Talent?»

La scultrice risponde, in modo significativo: «Wenn du unbedingt spielen

<sup>352</sup> Nel riferimento all'uccello che si trasforma in candelieri potremmo leggere una bonaria ironia sull'arte della *Sezession*.

<sup>353</sup> Nella prima scena del secondo atto, Peck, spazientito, esclama, rivolto a Agatha: «Sie laufen mir nach, wie mein verfuchter Schatten!»

musst, hast du Talent».

Il talento artistico è presente là dove si manifesta una coazione inarrestabile a fare arte, là dove l'arte è condizione necessaria all'esistenza.

Il mondo esterno, le condizioni storiche e politiche contingenti spingono a prendere decisioni dal sapore pragmatico, nelle quali non c'è posto per l'immaginazione, da un lato, e la responsabilità etica, dall'altro.

L'unica resistenza possibile è attuabile per strade laterali, nascoste, poco percorse (l'arte di Agatha) o pericolose (come quella scelta da Peck), ma che offrono l'innegabile vantaggio di dare spazio alla scelta individuale.

D'altra parte, la posizione eccentrica dell'autrice rispetto al concetto comunemente accettato di crimine è evidente anche nelle battute di Christina Evans, la domestica, nella prima scena del primo atto.

La donna confessa a Agatha, che si trova in difficoltà economiche, che ruberebbe volentieri per aiutarla, ma che non può farlo:

Agatha: «Natürlich nicht. Das ist verboten!»

Christina: «Nicht deshalb, aber man kommt in die Zeitung. Wenn man erwischt wird.»

Agatha: «Ins Gefängnis kommt man.»

Christina: «Das ist nicht so arg, aber in die Zeitung!»

Essere scoperte per aver tentato un furto non è terribile perché si finisce in prigione, ma, semplicemente, perché si può finire sul giornale: è evidente come in questa posizione sia assente ogni condanna di tipo morale.

#### 5.4. Lo sguardo critico del teatro

Anche quando scrive teatro, Veza Taubner - Calderon non rinuncia a inserire spunti di critica sociale.

Nella tragedia *Der Oger*, la messa in discussione dell'istituzione borghese del matrimonio, coacervo di sfruttamento, ignoranza e violenza, è uno dei temi più evidenti.

Nella seconda scena del quarto atto, Iger sevizia suo figlio, costringendolo a ingurgitare cucchiainate di cibo per convincere Draga a cedergli l'eredità paterna.

La scena, che porta in teatro, di fronte a un pubblico in carne e ossa, una violenza tradizionalmente segreta, nascosta all'interno di case spesso ricche e agiate, è profondamente originale e esplicita la volontà dell'autrice di raccontare i lati nascosti di una Vienna apparentemente illuminata.

La scena della violenza del padre orco sul bambino indifeso è già presente, come abbiamo visto, nel romanzo *Die gelbe Straße*, ma ciò che colpisce, nel passaggio dal testo in prosa a quello teatrale, è che l'autrice abbia voluto mantenerla, pur cosciente del diverso impatto che la stessa storia può avere se viene letta o se viene vista a teatro, recitata da attori in carne e ossa.

Se, d'altra parte, *Der Oger*, in quanto tragedia, è un luogo letterario idoneo, se non privilegiato, per la rappresentazione di conflitti particolarmente violenti, a maggior ragione colpisce la critica sociale di Veza Taubner - Calderon quando la riconosciamo nelle commedie.

In *Der Tiger*, saltano subito agli occhi temi sociali cari all'autrice: la prostituzione, lo sfruttamento delle modelle da parte degli artisti, la posizione

decisamente inferiore riservata alle donne.

Nella seconda commedia, *Der Palankin*, sono altrettanto interessanti gli spunti polemici dell'autrice.

Uno dei più evidenti riguarda la religione, in particolare l'atteggiamento ipocrita dei bigotti, rappresentati nella commedia dai coniugi Spinks, talmente privi di pietà e di solidarietà nei confronti dei bisognosi<sup>354</sup> che Christina Evans, la loro domestica, li ricatterebbe volentieri:

Christina: «Die Spinks, Wenn ich von denen ein Geheimnis wüßt', ich würd' sie erpressen!»

Agatha: «Das ist häßlich... das ist fast gemein.»

Christina: «Leute in Not lassen ist auch gemein. Die sind steinreich, uralt und in der Kirche werfen sie einen Penny in die Sammelbüchse<sup>355</sup>.»

Il perbenismo borghese dei coniugi Spinks è peraltro evidente nella prima scena del secondo atto, quando i due stanno spettegolando sulla loro domestica, colpevole ai loro occhi di un comportamento immorale, poiché esce tutte le sere con uomini sempre diversi.

La donna, alla fine, viene comunque salvata *in extremis*, in virtù del fatto che non è cattolica, non convive fuori dal matrimonio e non si ubriaca, evidentemente i tre peggiori peccati per i vecchi coniugi.

Il vecchio Mr. Spink, cleptomane, non ha paura di venire preso con le mani nel sacco, poiché il suo conto in banca lo salverebbe comunque da spiacevoli conseguenze.

La posizione ideologica di Veza Taubner - Calderon è evidente.

La critica nei confronti dei pregiudizi e le ingiustizie sociali è introdotta nella commedia anche dal personaggio di Consuelo Gonzalez y Soto (Connie), un'emigrata spagnola, fuggita dalla Spagna a causa della guerra, grazie alla quale l'autrice ci offre uno spaccato della condizione degli immigrati in Inghilterra, sottoposti a ogni sorta di pressione e di esclusione sociale.

Nella seconda scena del secondo atto, Connie racconta il suo quotidiano di immigrata, rimasta vedova con la figlia Sophie e costretta a cercare lavoro come lavapiatti nei ristoranti inglesi.

Ancora una volta, l'autrice affida a una domestica, una *Magd*, il ruolo di portavoce delle proprie idee.

Così Connie si esprime sul furto:

Weil sie glauben ich stiehl! Wenn man schlecht angezogen ist, muss man stehlen! Ich weiß jemand, der ist gut angezogen, der alte Spinks bei dem Sie arbeiten. Der stiehlt! Ich habe ihn selbst gesehen! Wo ich koch in die Hotel, hat die Abwascher ein Stück Fleisch eingepackt. So ein klein Stück Fleisch! Für das haben sie eingesperrt! Pobresita!

La figura della domestica, da figura senza voce e senza nome, si rovescia in un

<sup>354</sup> *Der Palankin*, Op. cit. p. 284

<sup>355</sup> Questo particolare sembra nascondere una divertita resa dei conti di Veza Taubner - Calderon nei confronti dei coniugi Milburn, i suoi ospiti inglesi di Amersham, ritratti anche, con forti toni grotteschi, in *Toogoods, Der Fund*. Elias Canetti racconta che Mr. Milburn, il giorno in cui veniva effettuata la raccolta di fondi durante la guerra, spariva da casa, costringendo così l'esule a versare un penny al posto suo. E. Canetti, *Party im Blitz*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2003.

personaggio forte e deciso che esprime con estrema lucidità la propria visione del mondo.

### 5.5. Stasera si recita l'utopia

Veza Taubner - Calderon sembra trovare nel teatro la quadratura del cerchio, l'equilibrio tra una posizione estremamente critica, e ideologica, nei confronti del mondo, e il gioco, tra la denuncia di profonde ingiustizie e la costruzione divertita di trame, che stanno tra la Commedia dell'arte e le commedie alla Lubitsch.

*Der Tiger* ne è un chiaro esempio, con la beffa finale che rovescia le posizioni di Andrea e Tiger, ristabilendo un nuovo equilibrio di potere.

Nascosta dietro il paravento della costruzione giocosa, Veza Taubner - Calderon ci parla, però, d'altro.

Ci parla dell'arte, suo rovello personale, di scrittrice mancata che, comunque, non ha altro modo di esistere che l'arte stessa.

Sceglie come portavoce la giovane scultrice Diana, immune da ogni compromesso, quasi fanatica nelle sue aspirazioni e nei suoi sogni, che trova un valido alleato nell'altrettanto giovane poeta Tell (che qui, finalmente, si riscatta dalla sua precedente natura di artista colpevolmente lontano dal mondo reale).

Veza Taubner - Calderon ci parla di prostituzione, di sfruttamento delle donne, di domestiche che si barcamenano tra violenza pubblica e violenza privata, di ingiustizia sociale e, infine, da indocile allieva di Kraus, di doppia morale.

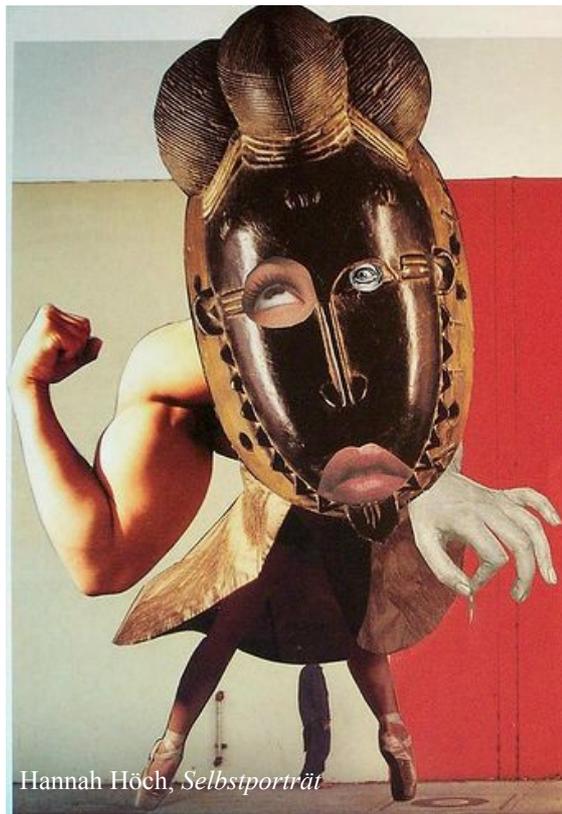
L'autrice riesce a trovare un equilibrio grazie alla passione, quasi lessingiana, per la verità, tra la denuncia, da un lato, e l'istinto di gioco, dall'altro.

In bilico tra Lessing, la Commedia dell'arte e Mozart, Veza Taubner - Calderon mantiene la sua posizione di eccentricità, anche quando il passo si fa più incerto a causa dell'esiguità del sentiero percorso.

L'artista e il ladro, entrambi mettono in atto una violazione delle regole del quotidiano che rovescia un quadro che sembra dato per sempre, ritenuto ineluttabile perché sempre esistito.

Il teatro si trasforma così in un luogo dove poter mettere in scena l'utopia, il sogno, la passione, mossi da una visione diversa del futuro.

Sulla scena, mentre l'autrice intrattiene il suo pubblico con situazioni leggere da commedia, si prova in effetti a immaginare un futuro dove gli equilibri siano finalmente ristabiliti: l'artista sia libero di esprimersi, le donne siano indipendenti, non sottoposte alle molestie di vecchi seduttori danarosi, le domestiche ottengano diritti che, finalmente, le garantiscano e la doppia morale sia smascherata e al suo posto subentri, finalmente, uno scambio uguale tra uguali.



Hannah Höch, *Selbstporträt*

## 6. Un racconto eccentrico: *Drei Viertel*

### 6.1. Il quarto mancante

Questo racconto, che fa parte dei testi inediti raccolti in *Der Fund*<sup>356</sup>, presenta, a una lettura attenta, un carattere decisamente eccentrico.

Se da una parte, infatti, in esso sono evidenti le note modalità narrative che abbiamo incontrato in altri testi, dall'altra, capita, nel corso della lettura, di incorrere in luoghi testuali irriducibili a qualsiasi interpretazione e che, proprio in virtù di questa loro irriducibilità, ci costringono a rivedere l'intero testo sotto una diversa luce.

Il titolo stesso, *Drei Viertel*, presenta un'interessante polisemia: se da un lato, esso evoca la matematica, un approccio razionale e astratto al reale, una promessa di ordine includente la

totalità, dall'altro rimanda a situazioni quotidiane (dal salumiere, dal fruttivendolo) che implicano una misurazione più pragmatica della materia o della merce, ma, anche, la possibile equivalenza tra corpo e merce, entrambi misurabili e quantificabili.

*Drei Viertel* può così riferirsi all'incompletezza di Maria e di Anna, che, se confrontate col parametro di un corpo intero, mancano di *ein Viertel*.

Se Maria ha infatti un viso bellissimo, ornato di capelli fluenti, ha però un corpo deforme, con la gobba che sembra un groviglio di carne impiantato nella schiena, Anna, al contrario, ha un bel corpo e delle belle mani, ma un volto orribile.

D'altra parte, il titolo potrebbe riferirsi alle tre donne protagoniste (Anna, Maria e Britta) in quanto componenti di una quadrato amoroso, il cui quarto elemento è il pittore Bent.

Anche in questa seconda accezione, tuttavia, il titolo evoca l'idea di incompletezza, poiché, se il terzo quarto è rappresentato dalla bellissima Britta, che possiede sia un corpo che un volto perfetti, vediamo come essa non riesca comunque a comporre un intero, neppure se unita a Maria e Anna.

Un particolare strutturale interessante è che il racconto sia articolato in quattro parti perfettamente simmetriche: la struttura narrativa si presenta dunque come un tutto regolato e ordinato, che, però, a ben guardare, contiene una verità tutt'altro che tranquilla e tranquillizzante.

Il testo ci propone tutti i meccanismi e i luoghi narrativi che conosciamo, dalle tre figure (rovesciamento, opposizione, slittamento) alla ripresa di frammenti di personaggi e di situazioni, fino all'insistenza sugli occhi e sullo sguardo, al corpo grottesco e, infine, alla modalità fiabesca.

<sup>356</sup> *Der Fund*, op. cit.

Eppure, questo racconto non può essere inserito semplicemente nel *corpus* dei testi fin qui analizzati, ne costituisce, al contrario, una sorta di eccedenza, di elemento irriducibile, a partire da due delle tre donne protagoniste, Maria e Anna, entrambe mostruose.



## 6.2. Il corpo al centro

Ognuna delle tre protagoniste – Anna, Maria, Britta – ha un rapporto diverso col proprio corpo, ma esso è, comunque, al centro della loro esistenza, un corpo ingombrante che emerge in ogni momento del quotidiano, un corpo che non si può eludere.

Anna è il primo personaggio femminile che incontriamo, fin dall'*incipit* della prima parte.

È mattina, la donna è nella sua camera, sta scendendo dal letto.

Il primo elemento che colpisce la nostra attenzione, e che sposta il racconto fin

dall'inizio sul piano del corpo, è il verbo *zupfen*: «Sie zupfte dabei mehr an ihrem Körper herum als sie sich wusch<sup>357</sup>.»

Mentre si lava, Anna ripete questo gesto di pizzicarsi il corpo, quasi per accertarsi che sia ancora lì, ma anche, forse, per autopunirsi.

L'attenzione di Anna verso il proprio corpo è evidente anche nell'altro gesto inusuale che compie, quello di nascondere il volto nell'asciugamano: «und versteckte das Gesicht. Jetzt hatte sie kein Gesicht, und das erlöste sie.»

Solo così Anna si sente finalmente libera; senza volto, sente la pelle respirare e gli arti liberi: «Wie schön sie war – ohne Gesicht».

La giovane donna ha una grave malformazione al volto, che cerca di nascondere con ogni mezzo: tira sempre su il collo del cappotto e indossa un grande cappello che lascia intravedere soltanto i suoi *ratlose Augen*.

Tra il corpo di Anna e il viso esiste un iato profondo; la malformazione al volto la porta a dubitare continuamente di avere un corpo: «Sie stieg in die Stadtbahn und lehnte sich an ein Fenster. So fühlte sich ihren Körper<sup>358</sup>.»

Soltanto in ufficio, un non – luogo dove la sua identità si restringe a un unico ruolo, e che esclude il corpo, si sente finalmente a suo agio.

Le piace scrivere a macchina<sup>359</sup>, quasi il rapporto con questo oggetto meccanico la trasformasse in qualcosa d'altro, in un corpo perfettamente funzionante e potenziato: «Sie ging auf die Schreibmaschine zu, in Hut und Mantel, und betastete sie, wie ein Galeensklave nach dem Ruder greift».

Il paragone ci suggerisce che nel suo rapporto con la macchina da scrivere, che pure la rende felice e le è indispensabile, c'è una componente di costrizione, di compulsione, di schiavitù.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>359</sup> Abbiamo sottolineato lo stesso particolare nel racconto *Der Sieger*, op. cit., nel terzo capitolo del presente lavoro.

Da un punto di vista prettamente narratologico, questo paragone anziché svolgere la funzione di chiarire meglio il rapporto di Anna con l'oggetto macchina da scrivere, crea al contrario confusione nel lettore, secondo le note strategie di depistaggio e di moltiplicazione del punto di vista che abbiamo già incontrato in altri testi dell'autrice.

Dalla finestra dell'ufficio (uno specchio che le rimanda un'altra possibile identità, un io identico e contrario, ribadito dalla mostruosità speculare della seconda donna), Anna vede una ragazza, Maria, che sta uscendo dal portone di casa e si precipita a offrirle un mazzo di mimose.

Maria ci viene presentata come «ein Mädchen, das sehr klein aussah», che indossa un cappello spinto all'indietro «wie man es bei kleinen Schulmädchen sehen kann.»

Il rovesciamento successivo («Denn ein kleines Schulmädchen war es nicht») ci rivela che Maria, in realtà, è affetta da nanismo e ha una protuberanza sulla schiena: «Dem Rücken, der schief und verwachsen war, als hielte sie einen Knäuel unter der Bluse versteckt. Ein Buckel<sup>360</sup>».

Anna, la donna dal viso mostruoso, è affascinata dalla mostruosità di Maria, fissa la gobba con insistenza, quasi non credesse ai propri occhi; questa sua insistenza causa la reazione rabbiosa di Maria, che si allontana *wie gestoßen* e, una volta fuori dalla vista di Anna, getta via stizzita il mazzo di fiori.

La ragazza si dirige poi verso un palazzo con un grande portale, in stridente opposizione col suo corpo minuscolo.

Gli oggetti la sovrastano, la intimoriscono, sottolineando con forza la sua diversità: «Die Marmorstufen und Marmorwände waren eine eisige Mahnung: nur klassische schöne Gestalten haben ein Recht hier hinaufzuschreiten.»

Meta della sua passeggiata è lo studio di un famoso ortopedico che le ha riservato un posto nella palestra con gli attrezzi pesanti.

Maria, indossata una tenuta da ginnastica, si ripresenta all'ortopedico *wie ertappt*, quasi si sentisse in colpa perchè si trova in un luogo del quale non è degna.

Il cambio d'abito segnala anche, con un meccanismo a noi noto, una metamorfosi del personaggio: da questo momento in poi, l'ortopedico si occupa solo della sua schiena, della malformazione, tanto che il corpo e l'intera persona di Maria si riducono a quella parte deforme.

La sua identità si riduce alla diversità, che cancella d'un colpo solo l'interesse della persona, suggerendoci come, in realtà, il corpo non sia una mera presenza fisica, ma una parte decisiva, talora ingombrante, nell'esistenza di ognuno di noi:

Der Arzt faßte sachkundig ihren Rücken an. Er betrachtete ihn schonungslos. Er schraubte ihn in einen Sessel, er schraubte immer fester. Er rieb und preßte ihn. Maria lag zusammengekauert<sup>361</sup>.

La narrazione ritorna a questo punto su Anna, in ufficio, dove entra in scena il terzo personaggio femminile, Britta, «so viel frische Schönheit».

Il dialogo con Anna svolge la funzione narrativa di evocare il quarto personaggio, questa volta maschile, di cui veniamo a sapere che è *groß*, ha *blondes Haar*, *blaue Augen*. *Lichtblau*, ha l'aspetto di un capitano, si chiama Bent e, infine,

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 118.

indossa *ein offenes Hemd, ganz offen und eine braune Haut und seine Haare fliegen*<sup>362</sup>.

Anna ritiene che il giovane sia il fratello di Maria.

A questo punto, la narrazione si sposta all'ufficio postale, dove tutti i personaggi sono caratterizzati da un'evidente limitazione delle loro funzioni: gli impiegati si nascondono dietro a sportelli che consentono loro di vedere solo le mani dei clienti, che, da parte loro, mostrano solo una parte del corpo.

In questo non – luogo, Anna si sente completamente a suo agio, visto che le sue mani sono belle e può mostrarle senza timore: la riduzione di identità, qui, è funzionale alla felicità del personaggio, sottolineata espressamente dall'istanza narrativa.

La donna è attratta in particolare da un impiegato:

Seine Finger streichelten die Geldnote, streichelten das Schalterbrett, streichelten das rasierte Kinn, und alles an ihm, das rasierte Kinn, die weichen Finger, die angeklebten, spärlichen Haare schien ihr vornehm<sup>363</sup>.

L'evidente cifra di seduzione di questo luogo testuale subisce però un rovesciamento:

Und auf einmal begann der Mann sich ihm zu nähern, und obwohl er auf seinen Platz blieb, trat er doch heraus, rückte an sie heran, kam in fleischliche Nähe, brauchte Gewalt, drückte sie an sich, besiegte sie, besiegte sie so sehr, dass sie sich anhalten mußte.

La vicinanza fisica, vagheggiata da Anna, acquisisce il carattere di un sogno ad occhi aperti e si colora di una nota di violenza fisica, se non proprio di violenza sessuale.

L'uomo, da parte sua, prova attrazione per Anna, della quale conosce solo le mani:

Er griff nach ihrer Geldnote, Er sah den grünen Stein an ihrer Hand, er erkannte die Augen, er sah, dass keine Partei mehr wartete, sah, dass es zwölf Uhr war, atmete mit Behagen, und stieß das Schalterfenster heftig auf<sup>364</sup>.

Il gesto di aprire lo sportello, che gli permette una visione totale della donna, spezza l'incantesimo: «Sein entsetztes Gesicht erschien im Rahmen.»

Il climax, con il suo culmine nell'avverbio *heftig*, rompe il sogno diurna di Anna.

La seconda parte del racconto si apre, con un flashback e un rovesciamento strutturale, nella camera da letto di Maria: nella stanza luminosa, ogni oggetto rivela l'agiatazza nella quale vive la donna mostruosa.

La rabbia di Maria, evocata nella prima parte, si ripete anche qui; la ragazza sceglie una camicia, poi, quando si accorge che le va stretta la fa in mille pezzi.

Lo specchio della stanza le rimanda solo una parte del corpo, il volto, quella

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 119. Il particolare della camicia aperta ci riporta al personaggio di Tell, nella commedia *Der Tiger*, op. cit.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 122.

più bella, alla quale la donna vorrebbe ridurre (in questo simile a Anna) la sua interezza.

Un secondo oggetto conferma questa sua volontà di autoriduzione (che potremmo interpretare anche come vera e propria autodistruzione): la poltrona dall'altissimo schienale, che contiene e nasconde la sua deformità.

Questa poltrona, che, a differenza di Maria, ha *einen hohen, würdigen Rücken*, è il suo rifugio: «Sie hatte ihren Raum, sie hatte keine Seite, keine Rückseite, sie steckte im Schutz der hohen Lehne wie eine Puppe in einer Schachtel<sup>365</sup>».

Maria si sente protetta dalla poltrona, perché questa le consente, finalmente, un corpo senza spessore, un corpo ridotto, ma l'istanza narrativa sottolinea come questa protezione sappia di prigionia (così come per Anna con la macchina da scrivere): la donna è certamente protetta, ma non come un essere umano, piuttosto come una bambola nella sua scatola, un oggetto, prezioso, certo, ma inanimato e disumano.

Sul tavolo della colazione è posato un libro in un grazioso pacchetto; Maria ne ha sottolineato un passaggio che, da un punto di vista narrativo, costituisce l'uscita dall'analessi: ritroviamo la giovane donna in palestra.

La ragazza sta ripensando ai versi del libro e scopre con stupore «dass ihre Seele im Innersten ihres Körpers steckte, sie hätte körperlich bezeichnen können, wie die Kraft zu ihr drang, und dies enttäuschte sie<sup>366</sup>».

Questo passaggio, sebbene non sottolineato da nessuna enfasi da parte dell'istanza narrativa, è significativo perché ci conferma il rapporto altamente problematico di Maria col proprio corpo: vorrebbe ridurlo a zero, trasformarsi in pura anima, ma il corpo pesa con la sua presenza e non concede scampo.

L'entrata in scena di Anna chiude l'analessi e introduce nel testo una modalità teatrale, che triplica il gioco di specchi: Anna si riflette in Maria, che, sebbene portatrice di una deformità, è, nei suoi confronti, dominatrice (il *Lehnstuhl* si trasforma infatti in *Thronsessel*).

Maria osserva la deformità di Anna e gode della sua bruttezza, mentre elenca in modo maniacale i suoi difetti:

die zerknitterte Haut, die schüttereren Haare, die schon in Farblosigkeit übergingen, die dünnen Züge und die Augen, deren Lider zu dürrig ausgefallen waren, so dass die Augen jedem Blick preisgegeben schienen und doch nicht blicken konnten<sup>367</sup>.

Il terzo vertice del gioco di specchi è costituito da tre persone che le due donne intravedono attraverso la finestra, due donne e un uomo, presumibilmente una famiglia, che diventa oggetto di discussione: secondo Anna sono felici, secondo Maria no.

Entrano infine in scena Britta e Bent.

La vista di Maria costituisce, per Bent, un'esperienza inquietante, che ricorda l'effetto *unheimlich*<sup>368</sup>; la donna, infatti, evoca in lui il ricordo infantile di una bambola di cera, che incarna l'inquietante sconfinamento tra umano e non umano:

Eine Wachsfigur hinter Glas. In einem Wachsfigurenkabinett. Sah ihr Haar nicht

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>368</sup> Cf. il secondo paragrafo del terzo capitolo del presente lavoro.

viel zu reich aus, wie nur künstlich aufgeklebtes Haar! Lag auf ihren Wangen nicht selbst die feine Schicht Staub?<sup>369</sup>

Rivolgendosi a Anna, Bent le confessa di averla osservata attraverso una finestra mentre lavora.

Anna riesce solo a ripetere «Mich?», un monosillabo che in tutta la sua nuda semplicità rivela la difficoltà della ragazza a usare il linguaggio per tessere una relazione, quasi la sua unica forma possibile di esistenza fosse, appunto, l'osservazione a distanza o la *rêverie*.

Il quasi mutismo di Anna, d'altra parte, si rovescia in un accesso di rabbia espresso da un vero e proprio monologo che occupa la fine della terza parte, quando scopre che Bent non è il fratello di Maria e che, evidentemente, il loro rapporto è di altra natura: «Das ist nicht ihr Bruder! Das ist nicht ihr Bruder! Wer dann ist es! Warum haben Sie gesagt, dass es Ihr Bruder ist! Warum haben Sie das gesagt!<sup>370</sup>»

Il rapporto di Britta, la terza donna, con il proprio corpo viene ampiamente narrativizzato nell'*incipit* della terza parte.

Britta è sotto la doccia, l'acqua fredda le scorre sul corpo: «Mit harten Bewegungen rieb sie ihren Körper<sup>371</sup>».

Britta non si pizzica il corpo, come Anna, né lo nasconde, come Maria, lo tratta piuttosto come qualcosa che, in modo del tutto naturale, le appartiene.

La ragazza si pone di fronte allo specchio e ammira il proprio corpo, elencato con precisione ancora una volta maniacale: «ihre gespannte Haut, ihr frisches rotes Gesicht, ihre hübsche, kurze Nase, ihre Rücklinie<sup>372</sup>».

Le parti elencate sono come tessere di un puzzle che, ricomposto, ci restituiscono contemporaneamente il contrario di Maria e Anna: Britta possiede infatti sia un bel volto che una bella schiena.

D'altra parte, è interessante notare che Bent, quando la guarda, vede *das junge Mädchen im blauen Kleid*, un corpo, appunto, come se, paradossalmente, solo la deformità, di Maria e di Anna, fosse in grado di restituirla come persone.

Bent, che ha iniziato a dipingere sia Anna che Maria, per la prima ha scelto il colore grigio, per la seconda il bianco.

La quarta parte si apre con un'immagine di Anna che evoca, ancora, l'*Unheimliche*: la ragazza è immobile e sembra essere appesa a una corda che pende dal soffitto, come un'impiccata (opposizione vivo/morto) o una marionetta (animato/inanimato): «Als hinge sie mit einer Schnur am Hals von der Decke herunter, so sah Anna aus<sup>373</sup>».

L'immagine viene ripresa poco dopo per rappresentare lo stato d'animo di Anna, la sua delusione perché Bent, a causa della luce troppo forte, non può dipingerla: «so zusammengesunken, als wäre der Strick gerissen, an dem sie hing».

Con un interessante slittamento, la metafora della prima figura si materializza: non è più come se Anna fosse appesa, la ragazza è effettivamente appesa alla corda che si è spezzata.

Si riapre il gioco di specchi, quando Anna, marionetta appesa al soffitto, oggetto inanimato, si interroga sulla vera natura dei capelli di Maria, quasi a mettere

<sup>369</sup> *Drei Viertel*, op. cit. p. 125.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 133.

in dubbio la sua natura umana: «Ist ihr Haar echt? Ist es nicht gefärbt? Es ist so blond<sup>374</sup>».

Dopo l'arrivo di Maria, Bent si avvicina a un quadro coperto sopra al cavalletto e lo svela, in modo che le tre donne possano vederlo.

Vi sono disegnate tre figure:

Wer sind diese Drei? Ist das vielleicht das geheimnisvolle Kleeblatt in eurer Straße? Glänzt sie nicht etwas zu stark, Bent? Und diese hast du wie eine Wachspuppe gemalt. Was sagst du zu der Schwächtigen, Maria? Sie sieht so aus wie mit Asche bestreut<sup>375</sup>.

Dai commenti delle tre donne scopriamo che una delle figure dipinte da Bent è troppo brillante, una sembra una bambola di cera, la terza è come coperta di cenere.

Nessuna delle tre donne si riconosce nel quadro, che viene descritto indirettamente proprio dalle loro domande insistenti.

«Wer sind die Drei?»

Alla domanda diretta «Wer sind die Drei», Bent risponde «Phantasien».

Alla fine del successivo dialogo, però, l'istanza narrativa, con uno slittamento linguistico, si riferisce alle tre donne con l'espressione *Alle Drei*: le figure del quadro si sono sdoppiate in quelle reali delle tre donne.

Il racconto si chiude con la frase - sigillo di Bent: «Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Seltsame fesselt».

### 6.3. Le eccedenze del racconto

Nel testo, come abbiamo visto, ritroviamo le presenze rassicuranti di strategie e luoghi narrativi noti, che contribuiscono a fondare la fededignità e l'autorevolezza dell'istanza narrativa, spingendoci a fidarci di essa e del nostro intuito.

Eppure, di quando in quando, come trappole o *Stolpersteine*, compaiono elementi testuali eccedenti, difficilmente riducibili a un'interpretazione per quanto flessibile e comprensiva.

Il primo di questi punti nodali compare nella seconda parte.

La scena, come ricordato in precedenza, si svolge nella camera di Maria, che si è appena alzata, ha fatto toeletta e si avvicina ora al tavolo della colazione.

L'opposizione tra gli oggetti, che evocano agiatezza e buon gusto, e la rabbia di Maria, costretta a convivere con la presenza ingombrante del proprio corpo, rientra nelle strategie narrative di Veza Taubner – Calderon che abbiamo analizzato nel primo capitolo del presente lavoro.

Ciò che, invece, è eccedente è il passo seguente.

Maria guarda il libro che le è stato regalato da Bent (il *Troilo e Cressida* di Shakespeare) e poi fissa lo sguardo sulla luce.

A questo punto, interviene l'istanza narrativa, che, con un passaggio del tutto neutro («und dann geschah es») ci racconta che le ciglia di Maria entrano nei raggi di luce e, trasformati in arcobaleni cigliati, riflettono gli stessi colori delle fontane del parco: «dass ihre Wimpern in die Lichtstrahlen übergingen, diese haarigen Regenbogen spielten dieselben Farben wie die Fontäne im Park<sup>376</sup>.»

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>375</sup> *Ibidem*, pp. 135 e 136.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 123.

La complessa metafora potrebbe essere risolta semplicemente pensando che Maria stia piangendo e che, quindi, le sue ciglia scompongano la luce in vari colori.

Ciò che rende impercorribile questa uscita, a meno di un'evidente forzatura, è proprio la neutralità dell'enunciato dell'istanza narrativa che non si esprime con un "come se", ma con un "e accadde che", bloccando l'uscita dalla metafora, che resta lì, ingombrante e irriducibile.

Il lettore si deve arrendere al fatto che, effettivamente, le ciglia di Maria si sono trasformate in archi di luce, in qualcosa, quindi, di non umano, e Maria stessa è diventata una fontana luminosa, qualcosa di meccanico, un oggetto certamente bello, ma comunque un oggetto.

Poco più avanti, un secondo punto nodale ci sbarra la strada.

Maria è seduta nel suo *Lehnstul*, nel quale è protetta, ricordiamo, come una bambola nella sua scatola.

Il primo elemento eccentrico, che passa inosservato a una prima lettura, ma che ci torna in mente se messo in risonanza con altri elementi successivi, è la metamorfosi della poltrona, da *Lehnstul* (poltroncina comoda) in *Betstuhl* (inginocchiatoio).

Ciò che potrebbe essere un semplice gioco linguistico, lo spostamento da una parola a un suo sinonimo, trasforma in realtà l'oggetto stesso e, per il meccanismo a noi noto dello slittamento, anche il soggetto che è legato a quell'oggetto (Maria).

Seduta sul *Betstuhl*, Maria recupera il suo portamento.

Ecco il groviglio semantico: «Das wächserne Gesicht, besonders aber das helle Haar ließen erwarten, sie werde sogleich ein Spinnrocken vornehmen und in ihren eigenen Haaren weiter spinnen<sup>377</sup>.»

L'eccedenza della figura non consiste tanto nel suo immediato aspetto denotativo, quanto, ancora una volta, nella neutralità con la quale essa viene introdotta dall'istanza narrativa che fa uso di una struttura linguistica perfettamente logica per significare qualcosa di decisamente illogico.

In che cosa si trasforma Maria? In una novella parca? Una bella addormentata deforme? Una fata? Fata cattiva e ignara principessa contemporaneamente<sup>378</sup>?

Una terza trappola narrativa segue poco oltre.

Maria e Anna, di fronte alla finestra, spiano, come abbiamo visto, nella vita della famiglia dell'appartamento di fronte e discutono sulla presunta felicità delle tre persone che intravedono.

Anna sostiene che «Das ist ein Ehepaar. Sie sind verheiratet. Die Frau mit den roten Wangen ist ihre Mutter. Sie ist auch noch jung», mentre Maria ribatte «Sie glauben, es ist ihre Mutter! Die hassen einander[...]», per concludere con decisione: «[...] beleuchtete Zimmer sind immer schön<sup>379</sup>.»

Questa frase sibillina acquista in significato inquietante proprio perché inserita in un tranquillo dialogo e pronunciata con estrema decisione, non come un'opinione, ma come un dato di fatto.

L'espressione, non interpretabile in modo chiaro, resta lì, traccia di un enigma

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 123. Il volto cereo, ma soprattutto i capelli chiari, fanno presagire che, munita di rocca, la donna potrebbe cominciare a tessere i propri capelli.

<sup>378</sup> Nello scambio di battute tra Britta e Bent che chiude questa parte del racconto, l'immagine della Bella addormentata (*Dornröschen*) viene riproposta: «Maria ist eine böse Fee. Oh, nein, sie ist eine gute Fee, aus dem Dornröschen. Sie ist die böse Fee, die Grausame.» *Drei Viertel*, op. cit. p. 127.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 124.

propostoci dall'autrice.

Se da un punto di vista tematico, altri suoi testi si possono assimilare a questo, in quanto essi problematizzano il corpo mostruoso o deforme (Runkel, Vlk), dall'altra il racconto si caratterizza come *unicum* vuoi perché le due figure mostruose sono protagoniste assolute della storia, vuoi per la reticente modalità narrativa che abbiamo messo in evidenza.

#### 6.4. *Freaks* vs “eletti”

Identità e mostruoso, corpo normato e corpo deforme, è su queste polarità che l'autrice costruisce il racconto *Drei Viertel*.

L'identità è visione di sé che passa attraverso il rapporto col proprio corpo, ma anche eco della visione dell'altro, del suo sguardo su di noi.

Inevitabilmente, la messa in discussione dell'idea, millenaria, di un'identità granitica, tracciabile e ricostruibile, porta con sé la messa in discussione del corpo inteso come intero organico, funzionante e funzionale.

È in questa frattura che interviene il corpo mostruoso, non normato, la rappresentazione fisica della diversità, dell'impossibilità di una rasserene conciliazione, dell'irriducibilità dell'Altro.

Rosi Braidotti, nel testo *Madri, mostri e macchine*<sup>380</sup>, ci ricorda di come il corpo mostruoso, da sempre, riesca a mettere in scena la simultaneità degli opposti (*teras/teratos* = prodigio/demone): il mostro è quella creatura che fa paura e che rimanda al lato demoniaco del mondo, ma è anche portatore di significati prodigiosi e, pertanto, tramite tra gli uomini e gli dei.

Il mostro ci inquieta, ma ci sembra anche familiare:

La peculiarità del mostro organico e che lei/lui è sia il Medesimo che l'Altro. Il mostro non ci è del tutto estraneo ma neanche completamente familiare: la sua esistenza si colloca nella zona intermedia<sup>381</sup>.

Il mostro, così sintetizza brillantemente Braidotti, rappresenta un'«estranità familiare»<sup>382</sup>.

«Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Seltsame fesselt»: il Bello piace momentaneamente, il Diverso cattura per sempre.

Bent spiega così il fascino che prova nei confronti di Maria e Anna, le due belle mostruose, che odiano la loro diversità, che, pure, fa di loro qualcosa di unico.

D'altra parte, se per gli individui «normali» la diversità costituisce fascino e indicazione per assurdo della propria identità, per i mostri, la diversità è una condanna, una forzata identità, senza vie d'uscita, al punto che essi, come Maria e Anna, vorrebbero ridurre ulteriormente la propria identità a un solo aspetto: l'anima, le mani, il volto.

Entrambe le donne protagoniste del racconto provano la mortale tentazione di annientare il corpo, di ridurlo a una fissità di bambola o di marionetta.

L'eccesso della diversità, messo in scena dall'autrice, rimanda evidentemente all'eccesso del corpo femminile, già esposto, in maniera scandalosa, da Wedekind col

<sup>380</sup> R. Braidotti, op. cit. p.65.

<sup>381</sup> Braidotti, op. cit. p. 66.

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 66.

personaggio di Lulù (e, nelle arti visive, tra gli altri, da Munch): il corpo della donna, questa misteriosa contraddizione indagata dallo stesso Freud, costituisce, contemporaneamente, un punto di attrazione e di repulsione.

Lulù, ci ricorda Ferruccio Masini<sup>383</sup>, è il rovesciamento dell'oggetto – donna, è un enigma distruttivo, una figura ctonia, comunque irriducibile a una formula univoca, «non è un semplice 'animale mitico' e neppure un 'feticcio magico'<sup>384</sup>».

Ancora Braidotti, nel testo citato, indaga l'affinità tra il corpo mostruoso e quello femminile, espressione, entrambi, di un'irriducibile inconciliabilità.

Nel testo di Veza Taubner - Calderon, il personaggio femminile di Britta, normato, con la sua bellezza canonica<sup>385</sup>, non costituisce alcun mistero per Bent, che, invece, è attratto da Maria e da Anna, due donne altre che sfidano non solo la sua sensibilità artistica, ma la sua stessa identità.

L'angoscia di fronte a un'identità «liquida»<sup>386</sup> spinge verso due soluzioni estreme, apparentemente opposte: l'annientamento del corpo, la sua negazione<sup>387</sup> (Anna e Maria) o l'adeguamento totale alla norma<sup>388</sup> (Britta).

Il prezzo pagato, comunque alto, è la perdita di frammenti della propria identità, la fissazione in un'immobilità mortale.

Uno dei tre personaggi femminili, Anna, cerca una compensazione a questa perdita nel suo rapporto con la macchina da scrivere, un oggetto meccanico, con un perfetto e ordinato sistema di funzionamento, un sistema senza difetti.

Questo oggetto si sostituisce, con i suoi limiti ben definiti, a un ordine di appartenenza che rimanda, esclusivamente, a corpi e identità normate; la macchina da scrivere costituisce, per Anna, un'indicazione di limiti precisi, di una cornice contenitiva che le fornisce i confini per la sua stessa identità debordante.

Il soggetto de - forme, con una forma, cioè, che si distacca da quella riconosciuta e accettata, sopperisce alla propria identità liquida con l'istituzione di un'armatura di supporto che nasconde e inganna lo sguardo dell'altro, ma che, anche, la contiene: il già ricordato paragone con lo schiavo ci dice che, per i mostri, l'alternativa è tra la schiavitù e l'invisibilità.

Nel suo lavoro sulla letteratura italiana<sup>389</sup>, Bazzocchi propone un'interessante interpretazione della scelta di rappresentare il corpo deforme, sostenendo che il mostruoso è, da un lato, portatore di una visione di futuro, di una visione alternativa dell'evoluzione, del futuro e dell'esistenza, e, dall'altro, espressione del disagio provato dagli intellettuali italiani (Bazzocchi si riferisce in particolare a Calvino e Sanguineti).

Seguendo questa suggestione, potremmo leggere nel racconto di Veza Taubner - Calderon, a partire dal titolo stesso, una proposta etica e estetica, una sorta di manifesto del brutto e dell'incompleto, del diverso e disordinato, nel senso di qualcosa che si pone al di fuori di un ordine decisivo e onnicomprensivo.

In quest'ottica, il racconto *Drei Viertel* costituirebbe un *exemplum*

<sup>383</sup> F. Masini, *La via eccentrica*, op. cit.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>385</sup> Basti citare il passo nel quale Britta fa bella mostra della propria schiena, bellissima, e esclama: «Die Pariser sagen, das schönste an der Frau ist der Rücken.» *Drei Viertel*, op. cit. p. 134.

<sup>386</sup> A questo proposito cf. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, R. Cortina Editore, Milano 2010.

<sup>387</sup> Recalcati, che nel suo lavoro si riferisce alla nostra società, affronta il disturbo dell'anoressia.

<sup>388</sup> Recalcati parla, in questo senso, di «personalità normotiche», individui «anormalmente normali». In M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, op. cit. capitolo 10.

<sup>389</sup> M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005.

dell'intenzione estetica della quale l'autrice diventa portavoce, forse inconsapevole, della volontà, cioè, di stabilire, una volta per tutte, la fine di una letteratura normata e per normati, una letteratura di canone, che si occupa del canonico e si rivolge ai soggetti canonici.

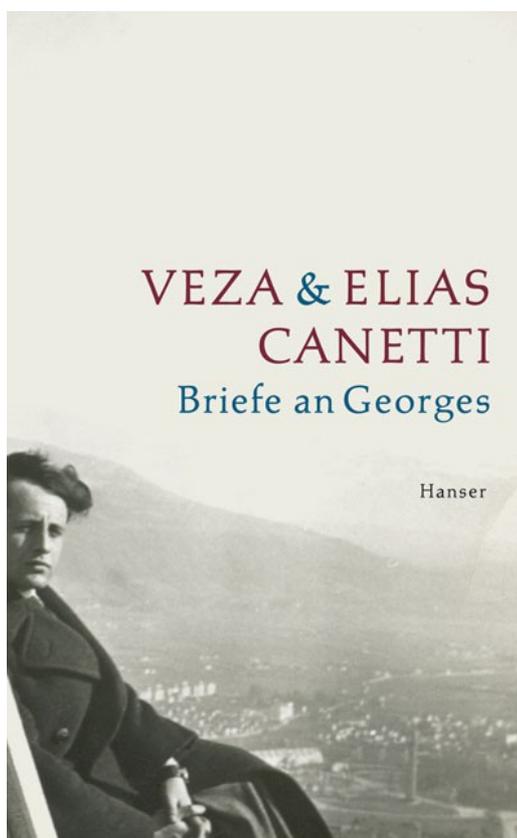
Le eccedenze del testo, allora, da *Stolpersteine* si trasformano in piccoli *Bausteine* con i quali provare a costruire una nuova visione del mondo, un progetto di futuro altro.

I mostri<sup>390</sup> sono anche, evidentemente, la risposta a un progetto politico, quello nazista, che si fonda sull'astrazione di un uomo perfetto, normato e che prevede la negazione sistematica di ogni devianza a questo stesso modello.

La rivendicazione del brutto, del deforme, della loro dignità, al punto di diventare destinatari di attenzione da parte di un artista (Bent), è, quindi, ancora una scelta politica di resistenza, la messa in atto di qualcosa che potremmo definire un'eccentricità di opposizione.

---

<sup>390</sup> È del 1932 il film *Freaks* di Tod Browning, storia di una comunità di mostri circensi, sfruttati da una bellissima e crudele trapezista. Il film fu proibito, per trent'anni, nel Regno Unito e subì pesanti censure in molte città degli Stati Uniti.



## 7. Una triplice eccentricità: ebrea, socialista, artista

### 7.1. Lo scambio epistolare con Georges Canetti

Dopo la morte di Veza Taubner – Calderon e il lungo silenzio sulle sue opere (interrotto, come abbiamo visto, soltanto nel 1990 con la pubblicazione del romanzo *Die Gelbe Straße*), a Suresnes, vicino a Parigi, viene ritrovato nel 2003 un vecchio baule, semidistrutto dall'umidità, appartenente a Georges Canetti, uno dei due fratelli di Elias, trasferitosi in Francia sin dal 1931 e, al suo interno, un nutrito pacchetto di lettere, la maggior parte delle quali scritte da Veza al cognato.

Gli intervalli temporali dal 1933 al 1938 e dal 1944 al 1948 sembrano non presentare lacune; del periodo 1939 – 1944, invece, restano soltanto tre lettere.

Le lettere di Veza sono scritte in gran parte a macchina, come, d'altra parte, molti dei suoi manoscritti.

Dal 18 maggio 1940 al 25 febbraio 1947, Veza scrive le lettere in inglese, lingua che conosceva perfettamente (l'unica eccezione sono la lettera del 4 ottobre 1945 a Georges e quella dell'agosto 1946 a Elias); la censura britannica prevedeva, infatti, che ogni lettera dall'Inghilterra per la Francia fosse redatta in inglese<sup>391</sup>.

Per quanto riguarda le due uniche lettere del 1959, esse sono state ritrovate nell'archivio dell'Istituto Pasteur di Parigi.

Dopo la pubblicazione del carteggio, avvenuta nel 2006 per la C. H. Verlag<sup>392</sup>, le lettere sono attualmente custodite alla *Zentral Bibliothek* di Zurigo.

Al momento della pubblicazione, il carteggio si trasforma, fin dalla presentazione di copertina, nella storia di un triangolo amoroso, un nuovo piccante pettegolezzo che si aggiunge alle speculazioni inerenti alla ricordata *feminist cause célèbre* Veza – Elias<sup>393</sup>.

<sup>391</sup> A proposito della censura, nella lettera del 6 giugno, Veza scrive con ironia: «Warum es diese Zensur gibt, weiß keiner, wahrscheinlich haben sie Angst, ich könnt Dir sagen, Du sollst Hitler ausgraben und ausstopfen.» E. Canetti, V. Canetti, *Briefe an Georges*, C. H. Verlag, München, Wien 2006.

Per il nostro lavoro, ci siamo riferite all'edizione della casa editrice Fischer: E. Canetti, V. Canetti, *Briefe* op. cit, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2006, p. 127.

<sup>392</sup> E. Canetti, V. Canetti, *Briefe an Georges*, Op. cit. A W. C. Donahue, della Duke University, autore dell'articolo *In her own words. Veza Canetti's Briefe an Georges* dobbiamo un primo tentativo di ordinare, in maniera critica, i temi affrontati nel carteggio. W. C. Donahue, *In her own words. Veza Canetti's Briefe an Georges*, in *Yearbook of transatlantic german studies*, v. 2, *Universitätsverlag Rhein – Ruhr*, Duisburg 2011).

<sup>393</sup> La quarta di copertina dell'edizione Fischer, del 2009, recita così: «[...] Während Canetti

Ancora una volta, la voce di Veza Taubner – Calderon ci arriva filtrata da una sovrinterpretazione: le lettere che scrive al cognato, al quale si rivolge prima col pronome formale *Sie*, poi con il più familiare *Du* e anche con un'intera serie di vezzeggiativi, spesso ironici, sono viste, da subito, come lo sfogo di una donna frustrata, in esilio, scrittrice fallita e moglie tradita e trascurata<sup>394</sup>.

In linea con le premesse metodologiche espresse nell'introduzione del presente lavoro, ci siamo avvicinate anche a questo testo cercando di ritrovare la nuda voce dell'autrice, per quanto ciò sia possibile senza peccare d'ingenuità.

In una lettera a Elias, dell'agosto del 1946, Veza Taubner – Calderon scrive:

Gliebter Canetti, es fällt mir schwer nicht mit "himmlisches Kind" und "Bäuscherl" zu beginnen, ich vermeid es wegen der Nachwelt, doch on second thought, werd ich mirs nicht nehmen lassen, denn der Brief ist ohnehin nicht für die Nachwelt<sup>395</sup>.

L'autrice, proprio negando, *on second thought* (espressione rivelatrice quanto un lapsus freudiano), la possibilità che le sue lettere vedano mai la luce di una pubblicazione, svela un primo pensiero, il desiderio, cioè, che questo, invece, avvenga.

Quando scrive queste righe, Veza ha finalmente trovato casa a Londra, riuscendo a sfuggire all'atmosfera, per lei mefitica, di Amersham, cittadina della campagna inglese, e a liberarsi, anche, della presenza quotidiana di Elias, con le sue numerose necessità (tra gli altri compiti assunti da Veza c'era anche quello di scrivere per Canetti le lettere a amici, editori ecc.<sup>396</sup>).

Nei paragrafi successivi, cercheremo di recuperare la voce di Veza Taubner – Calderon, coscienti di essere in presenza di una voce non ingenua, della voce di un'intellettuale che, *on first thought*, potremmo parafrasare, si rivolge a un ideale pubblico di lettori.

## 7.2. *Ich bin eine Sozialistin*<sup>397</sup>

Dal 1932 al 1933, Veza Taubner – Calderon, trentacinquenne, collabora assiduamente col giornale socialista *Arbeiter Zeitung*.

Vienna, com'è noto, è in questi anni il luogo europeo in cui si sperimenta una via alternativa alla socialdemocrazia tedesca espressa dalla Repubblica di Weimar.

Viktor Adler e Otto Bauer teorizzano, e cercano di mettere in pratica, la possibilità di una dittatura del proletariato che, però, usi strumenti democratici, quali il parlamento.

Il partito socialista austriaco sostiene la necessità, e insieme la possibilità reale, di declinare la democrazia politica con la democrazia funzionale; questo, per i due

wechselnde Geliebte hat, verfällt Veza dem homosexuellen Georges – ein Dreiecksroman in Briefen.»

<sup>394</sup> Lo stesso Donahue, che in apertura del suo saggio contesta questa interpretazione, poco oltre scrive: «Rivalry, jealousy, resentment are all certainly at play in these missives, and some of it clearly in connection with Veza's unfulfilled potential as an author [...]» Donahue, op. cit. p. 82.

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>396</sup> Ancora Donahue scrive: «She was scribe, secretary, literary agent, manager, life coach, personal assistant, lector, proofreader, translator, critic, research assistant, ghost writer, archivist, and advisor in romantic matters.» Donahue, op. cit. p. 82.

<sup>397</sup> Cf. nota 4 del presente lavoro.

teorici, significava tenere viva la partecipazione popolare alla costruzione di una repubblica socialista e alla politica, quotidiana, di gestione e di risoluzione dei problemi gravi che la città, e l'Austria intera, si trovavano ad affrontare in quel periodo (un esempio per tutti, la crisi del *Credit Anstalt*, importante istituzione finanziaria austriaca, conseguenza immediata della crisi della borsa di New York).

A Vienna si concentra la maggioranza del proletariato, del quale fanno parte anche molti degli ebrei provenienti dall'est europeo; questo aspetto sarà un elemento di forza per il partito socialista che, d'altra parte, corre in molte occasioni il rischio di confondere la situazione politica di Vienna con quella, molto diversa, delle restanti regioni dell'Austria.

La storia politica di queste ultime, dal 1919, anno della nascita della Repubblica Austriaca, al 1938, con il definitivo *Anschluß* al Terzo Reich, si può riassumere in una serie di tentativi di colpi di stato (ne è un esempio il putsch del 13 settembre 1931 in Stiria, ad opera di Pfriemer, appoggiato dalle *Heimwehren*), plebisciti per l'annessione alla Germania nazista (come quello del 1920, in Tirolo), cancellieri decisamente e dichiaratamente di destra (nel 1922, quello di Seipel, del Partito Cristiano – Sociale; nel 1930, il governo Vaugoin; infine, nel 1932, il governo di Dollfuß, per citarne solo alcuni).

La Repubblica, è evidente, non poggia su un generale consenso popolare, situazione che ripropone gli stessi problemi della Repubblica di Weimar.

Otto Bauer, nel libro *Tra due guerre mondiali? La crisi dell'economia mondiale, della democrazia e del socialismo*<sup>398</sup>, pubblicato nel 1936, esprime una visione molto chiara di questa condizione politica, al punto di ritenere ancora necessarie le organizzazioni armate popolari (*Schutzbund*).

La partecipazione attiva di Veza Taubner – Calderon al movimento socialista è testimoniata non solo dalla collaborazione con la *Arbeiter Zeitung*, ma anche da racconti come *Drei Helden und eine Frau*, pubblicato sui *Neue deutsche Blätter*, nel marzo 1934, dopo i sanguinosi scontri tra lo *Schutzbund* e le truppe governative.

D'altra parte, abbiamo ricordato anche di come lei stessa si definisca socialista nelle poche note autobiografiche per l'antologia di Herzfed.

Eppure, la lettura dei molti racconti pubblicati sul quotidiano socialista e dello stesso *Drei Helden und eine Frau*, se da un lato ci rimandano l'immagine di un'intellettuale vigile, attenta alla realtà che la circonda, ci raccontano, dall'altro, anche di un'indipendenza di giudizio recalcitrante alle direttive ideologiche del gruppo politico di appartenenza, che ricorda l'atteggiamento di intellettuali come Arendt o Camus.

Veza Taubner – Calderon testimonia la situazione terribile del proletariato (i riferimenti alla disoccupazione e alla miseria, come abbiamo visto, sono continui), la sua conoscenza diretta dei fatti è fuori di dubbio (basta rileggere il racconto sui fatti del '34, pervaso da un'indignazione che, ancora, ci arriva potente), ma la sua scelta non è quella di ricorrere all'ideologia marxista o alla traduzione che ne fa il partito socialista austriaco.

L'ideologia, inevitabilmente, semplifica, riduce le differenze, smussa gli angoli, peccando dello stesso peccato del pensiero filosofico tradizionale.

La riduzione a uno schema costruito su linee generali non convince Veza Taubner – Calderon che, con gli strumenti a sua disposizione, destruttura l'ideologia

<sup>398</sup> O. Bauer, *Tra due guerre mondiali? La crisi dell'economia mondiale, della democrazia e del socialismo*, Einaudi, Torino 1979.

stessa, ne svela il carattere, spesso, stereotipico.

Così, i poveri, nella sua rappresentazione, non sono sempre e soltanto espressione della ragione, dell'intelligenza, del progresso (*Geduld bringt Rosen*), non sono sempre solidali (*Der Neue, Die Gelbe Straße*), possono essere al contrario ottusi, ciechi, chiusi nel loro piccolo mondo fatto di piccole necessità e invidie, di ammirazione muta per i più potenti e i più ricchi, di totale accettazione passiva.

Anche quando affronta il tema dello sfruttamento (per esempio in *Die Gelbe Straße* nel capitolo *Der Kanal* o nel racconto *Der Sieger*), Veza Taubner – Calderon non si affida esclusivamente a una lettura marxista del fenomeno, ma lo incrocia con una visione antropologica del potere (abbiamo già detto della sua affinità col pensiero di Reich).

Vediamo in atto, rappresentata, la distinzione, elaborata da Arendt ne *Le origini del totalitarismo*<sup>399</sup>, tra i pensatori di professione, che, necessariamente ricorrono all'astrazione di sistemi tendenzialmente onnicomprensivi, e l'intellettuale che vive nel mondo, che si trova coinvolto, che agisce e, così facendo, usa l'agire come strumento per comprendere quello stesso mondo.

Né solo politica, né solo scrittrice: né l'ideologia, né la letteratura, prese separatamente, sono sufficienti per Veza Taubner – Calderon, che vuole comprendere, anche facendo ricorso a dettagli minimi, solo apparentemente laterali (l'umiliazione di una ragazzina alla quale vengono tolti i capelli e il nome, per fare solo un esempio).

Attraverso il fallimento rovinoso degli ideali liberali di inizio secolo, andati in frantumi nello scontro con la realtà della guerra, dei primi fascismi, di una nuova, e più profonda, ondata di antisemitismo, Veza Taubner – Calderon sperimenta sulla propria pelle quanto il carattere performativo degli ideali, dei sistemi filosofici, delle ideologie possa diventare un veleno mortale.

Il 31 marzo 1938, Veza scrive a Georges e gli racconta di un nipote, che è riuscito a trasferirsi nel Surrey, e che era stato definito *Halbarier*: «Sie staunen vielleicht über die Bezeichnung, aber hier werden die Menschen eingeteilt in Arier, Halbarier, ? Arier, ? Arier, Hunde und Juden<sup>400</sup>.»

In queste poche parole, pervase dall'ironia, si rivela l'attenzione per i dettagli: per illuminare crudamente la natura del nazismo e dei suoi attacchi agli ebrei, l'autrice non racconta della violenza fisica, ma dell'insensatezza di un linguaggio che classifica, con una precisione maniacale, qualcosa che non è classificabile, cioè il grado di 'ebreitudine' e quello di umanità.

L'autrice, nel pieno della temperie che si sta rovesciando sugli ebrei, posa la sua attenzione proprio sul linguaggio dei nazisti, intuendo che esso rivela, d'un colpo, il loro impianto ideologico.

Nella stessa lettera, più avanti, scrive ancora sul linguaggio preciso e vacuo dei nazisti e sulla loro articolata propaganda:

Hier gibt es Demagogenrieher, Lockspitzel (agenti provocatori), S.A., S.S., S.B., S.C., S.D. das ganze Alphabet. Auch alle Farben gibt es. Erst rot, dann schwarz, jetzt braun. Eine Menge Leute schillern buntfarbige Tricolore<sup>401</sup>.

<sup>399</sup> H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>400</sup> E. Canetti, V. Canetti, *Briefe an Georges*, op. cit., p.103.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 106.

Nell'ironia dell'elenco in ordine alfabetico delle cariche proprie della gerarchia nazista, Veza Taubner – Calderon sintetizza la strategia dei nazisti, centrata su una coreografia di facile presa sulle masse popolari e sull'assoluta obbedienza al partito da testimoniare quotidianamente anche attraverso i colori dei vessilli, ci racconta di un sistema al quale niente deve sfuggire.

L'esilio la strappa brutalmente dai suoi contatti politici, amici e compagni si disperdono nei vari esili, si nascondono o vengono catturati dai nazisti.

In Inghilterra, Veza Taubner – Calderon collabora, in un primo tempo, con il FAM (*Free Austrian Movement in Britain*), un'associazione di copertura che riuniva gruppi comunisti, socialdemocratici e emigrati<sup>402</sup>.

Il trasferimento nella campagna inglese, a seguito dei primi bombardamenti su Londra, decreta il definitivo isolamento della scrittrice.

Come molti ebrei, nel 1945, nell'anormale normalità del dopoguerra, l'autrice si costringe a fare i conti con la propria responsabilità di sopravvissuta, riconoscendo come unica via per rispondere a questa colpa un'assunzione diretta di responsabilità:

Ich würd nachforschen und es herausfinden. Alle, die für den Mord an Alice und ihrer unschuldigen Tochter verantwortlich sind. Ich würd sie vor Gericht bringen, allesamt, ich würd sie alle aufspüren; aber den letzten, den Mörder, den würd ich selbst vornehmen. Da siehst Du, was aus mir geworden ist<sup>403</sup>.

Ancora, il 27 gennaio 1945, scrive dei nazisti rimasti in Europa, nascosti sotto una falsa identità e un falso passato:

Eigentlich sollte ich nie nach Zentraleuropa zurückkehren und die Not der Nazis teilen, die bis dahin alle jüdische Pässe haben werden, nehme ich an. Sollen sie zugrunde gehen. Sollen sie durch die Hölle gehen. Ich bin durch die Hölle gegangen. Sollen sie vernichtet werden. Ich bin vernichtet. [...] Ja, ich bin am Ende<sup>404</sup>.

In quel *vernichtet* si concentra tutto il dolore di un'intellettuale ebrea, scampata allo sterminio, ma testimone dell'assassinio di quelli che sono rimasti indietro, tanti appartenenti alla sua stessa famiglia<sup>405</sup>.

Questo dolore, però, non si nutre solo del senso di colpa per essere sopravvissuta, ma anche della perdita di umanità che i nazisti le hanno inflitto: nella dinamica perversa che s'instaura tra vittime e carnefici, Veza Taubner – Calderon riconosce, lucidamente e impietosamente, i mutamenti antropologici che questa lascia, inevitabilmente, nelle prime.

Il 5 ottobre dello stesso anno, scrive a Georges di conoscenti ebrei che sono

<sup>402</sup> Ne riferisce Elfriede Engalmayer nel suo articolo *Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht verbrannt. Zu Veza Canettis Die gelbe Straße*, in *Mit der Zieharmonika Zeitschrift*, 11,2, Theodor Kramer Gesellschaft, Wien 1994, pp. 25 – 33. *Nachlass Canetti, Zentral Bibliothek Zürich. Schachtel* 210.

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 119, lettera del 6 gennaio 1945.

<sup>404</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>405</sup> Nella lettera del 28 agosto 1946 scrive: «Ich verheirat immer Leute, manche mit Erfolg, manche starben im Gas chamber [...]. Eine sehr liebe junge Wiener Jüdin hab ich an einen Cousin in Belgrade verheiratet [...], die wurden alle umgebracht und ich bin entsetzlich müde immer daran denken zu müssen, und ich wach nicht gern auf.[...].» *Ibidem*, p. 225.

tornati in Germania:

Die jüdischen Pioniere, die vom Kontinent zurückkehren, erzählen uns, dass in der englischen und amerikanischen Zone die meisten Nazis noch in Frieden leben und in hohen Stellungen. Nicht so bei den Russen [...]. Mein Freund<sup>406</sup> in der österreichischen Regierung wird vom angelsächsischen Teil stark angefochten, hat aber viele soziale Reformen einführen können, auch Reformen in der Kunst, und er wird, was die Nazis betrifft, keinen Spaß verstehen.

Nell'autrice esiliata è vivo, anche, l'interesse per la politica inglese, testimoniato da molte lettere.

Nel luglio del 1945, i laburisti riportano una vittoria schiacciante alle elezioni politiche, mettendo Churchill nell'angolo e proponendo un intenso programma di riforme di stampo socialdemocratico, a partire dalla nazionalizzazione dell'energia elettrica, la riforma del sistema di assistenza sanitaria e una nuova politica abitativa.

Il primo agosto, Veza scrive a Georges, commentando così il risultato elettorale:

Du kannst Dir vorstellen, was wir empfinden, alles, wofür wir gekämpft haben und was wir verloren glaubten, scheint von neuem hervorzubrechen, aber was für Opfer. All die hoffnungsvollen jungen Menschen, die sterben mussten, und die, die zurückblieben... Oh, wie tief wir das empfinden<sup>407</sup>!

Esprime entusiasmo per la vittoria dei laburisti, riconoscendosi nella loro causa, si dice convinta che questo sia il primo passo verso la realizzazione di un'antica utopia che sembrava perduta per sempre.

Eppure, anche in questo caso, Veza non dimentica quanto ciò sia costato in termini di vite umane, ricorda tutti quei giovani pieni di speranze che sono morti o che sono rimasti indietro, i dimenticati dalla Storia che non si guarda alle spalle.

La politica, per l'autrice, non è mai un mero gioco di numeri, di risultati elettorali, di ideologia, è qualcosa che coinvolge direttamente, spesso in modo decisivo e drammatico, l'esistenza di tutti.

Il mattino del 6 agosto 1945, l'Aeronautica militare statunitense sgancia una bomba atomica sulla città di Hiroshima; tre giorni dopo, un secondo bombardamento a Nagasaki provoca 200.000 vittime, quasi esclusivamente civili.

Veza, nella lettera del 15 agosto al cognato, è evidentemente ammutolita, letteralmente senza parole, sono venute meno sia l'indignazione che l'ironia.

La sua reazione emotiva, strettamente legata, ancora una volta, alla sua posizione politica, è evidente nell'intestazione della lettera, unico commento all'avvenimento: «Frieden mit Japan! Frieden! Frieden<sup>408</sup>!»

Si firma con lo pseudonimo George Brand e spiegherà il significato di questa scelta nella lettera del 31 agosto:

Ich dachte nicht an Brand von Ibsen, sondern an die deutsche Bedeutung des Worts [...]. Eigentlich dacht ich an Adam Brand [...]. Mein deutsches Pseudonym von einst wird ich nicht wieder annehmen, nein – auch wenn ich

<sup>406</sup> L'autrice si riferisce a Ernst Fischer, allora ministro della pubblica istruzione del governo austriaco.

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 136.

der Wiener Regierung freundschaftlich verbunden bin. Ich kann nicht vergessen, wie sich ihre Gesichter verwandelten und wie Freunde uns nachts besuchen mussten, aus Angst, dabei ertappt zu werden, dass sie zu Juden gingen<sup>409</sup>.

E' la scelta dello pseudonimo a rivelare che Veza si sente come un incendio, anzi è un incendio, brucia di indignazione, di rabbia, di sentimenti di vendetta dei quali lei stessa si stupisce:

Immer wenn ich lese, wie sie<sup>410</sup> hungern, geh ich in die Küche und esse ein Ei, manchmal geh ich in unser vornehmes Restaurant und denk daran, wie sie hungern, und esse Brathuhn. Ja, es schadert einen, aber meine liebe Tante Olga wurde in die Gaskammer gebracht mit ihren Kindern und Enkeln, acht an der Zahl, sie wurden vor ihren Augen ermordet, und damit ist die Sache klar... gibt es in Châteaubriant übrigens Kinos, denn ich muss jeden zweiten Tag einen Film sehen, sonst werde ich verrückt<sup>411</sup>.

Sebbene la guerra sia finita, le privazioni economiche cominciano a farsi meno pressanti e Canetti venga invitato a tenere letture alla radio, segnale del riconoscimento ottenuto come scrittore e intellettuale, Veza è ossessionata nel suo quotidiano da coloro che non ce l'hanno fatta.

A tutto questo si aggiunge la nuova delusione che si abbatte sulle sue speranze di socialista: alle prime elezioni politiche austriache del dopoguerra, il 25 novembre 1945, la *Österreichische Partei*, partito conservatore, ottenne quasi il cinquanta per cento dei voti: «Ich hab Dir Hunderte von Dingen zu erzählen, komische und traurige, die Enttäuschungen über Österreich, die Wahlen, und ich weiß nicht einmal, ob mein Freund<sup>412</sup> wieder im Amt ist<sup>413</sup>.»

Nello stesso periodo, inizia a Norimberga il grande processo contro ventiquattro dei più importanti capi nazisti.

In diverse lettere, Veza affronta l'argomento e cita anche il testo di Gisevius *Bis zum bitteren Ende*, pubblicato nel 1946, nel quale l'ex alto funzionario del Reich, che aveva fatto parte dell'opposizione a Hitler, racconta il nazismo dall'interno.

Il 20 settembre 1947, Veza scrive: «Sie haben alle nichts von concentration camps gewusst! Aber sie hatten es mit chief Justice Jackson zu tun, er ist Amerikaner<sup>414</sup>.»

Un mese più tardi affronta ancora l'argomento:

Über die Nürnberger Trials hast Du nie geschrieben. Ich lese fieberhaft weiter, und den Gisevius (dessen Buch Du bekommst) ein Rechtsminister versuchten sie noch vor dem Verhör beim Tribunal durch ihre Drohungen enzuchüchtern, Göring hatte diese infame Frechheit, er aber sagte dies kurzweigs auch noch beim Verhör, was eine glänzende Wirkung hatte. Gisevius rettete Schacht, der wirklich vom ersten Tag an am Hitlerputsch (dem vom 1939) beteiligt war<sup>415</sup>.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>410</sup> «Die verdammten Österreicher», *Ibidem*, p. 211.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>412</sup> Ernst Fischer.

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>415</sup> *Ibidem*, pp. 293 – 294. Lettera del 27 ottobre 1947.

L'aggettivo *fiebrhaft* rivela l'attenzione appassionata di Veza Taubner – Calderon per questo processo che la mette di fronte, ancora una volta, all'immediato passato degli ebrei e, quindi, alla sua stessa identità molteplice, costituita, anche, di frammenti di cultura e tradizione ebraica.

Il 29 novembre 1947 l'Assemblea generale delle Nazioni Unite approva la costituzione di due stati indipendenti in territorio palestinese, uno ebraico e l'altro arabo.

Naturalmente, questo avvenimento suscita l'interesse di Veza Taubner – Calderon, che nel maggio del 1948, quando da almeno due mesi gli ebrei occupano sistematicamente i villaggi e le città palestinesi, seminando violenza e devastazione, scrive: «Heute beschäftigt mich Palästina, und ich hab die leise Hoffnung, dass es so sein wird, wie in Russland, und dass auf einmal diese Juden vormarschieren werden<sup>416</sup>.»

Nello stesso periodo, Hannah Arendt si interrogava in modo simile su quale futuro fosse possibile per due stati confinanti senza il rispetto delle regole da parte degli israeliani.

L'appartenenza al destino degli ebrei, che Veza Taubner – Calderon riconosce, soprattutto dopo la Shoah, non le impedisce di giudicare politicamente il comportamento vessatorio degli israeliani in territorio palestinese.

Il dolore per la persecuzione e lo sterminio dei sei milioni di ebrei da parte dei nazisti non le offusca lo sguardo, che si mostra, ancora una volta, lucido: aver patito la perdita totale di diritti e di status di essere umano non autorizza, in alcun modo, a fare altrettanto nei confronti di altri.

Nel marzo del 1948, racconta a Georges dell'antisemitismo che ha riconosciuto in almeno la metà degli inglesi, che, al cinema, durante i documentari sulla Palestina, fanno commenti contro gli ebrei.

L'altra metà degli inglesi sono anticomunisti terrorizzati:

Diese Hälfte ist zum grösseren Teil jetzt antisemitisch und das äußert sich jetzt sogar schon in leisen Bemerkungen im Kino, wenn Palästina gezeigt wird, weil einige Tommies daran glauben mussten, die 5 Millionen Gaskammer Opfer gingen spurlos vorüber. Und der Rest, der nicht anti – semitisch ist ist paniky, wegen des drohenden Kommunismus (wie sie sich einbilden). Eher wird er sich am Mars durchsetzen als hier, aber sie fürchten es eben<sup>417</sup>.

L'ultimo riferimento politico dell'epistolario è sulla *Blockade*, il blocco di Berlino Ovest messo in atto dall'Unione Sovietica il 24 giugno 1948 per reazione all'introduzione della nuova moneta, voluta da Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia.

Il 28 giugno la Gran Bretagna dà il via a un ponte aereo per sostenere la popolazione di Berlino Ovest, sotto assedio e Veza commenta:

[...] denn hier sieht es aus wie Krieg. Ich glaub das keinen Augenblick, in der esrten Woche wären alle Engländer tot. So verhungert sind wir, und die Russen werdens auch nicht wollen. Aber die Angst hier ist Groß<sup>418</sup>.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 341.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 316

<sup>418</sup> *Ibidem*, p. 353, lettera del 1 luglio 1948.

### 7.3. *Ich bin eine Dichterin*

20 dicembre 1934:

[...] Denn die [eine Dichterin] bin ich. Ich habe zwei Theaterstücke geschrieben. Das eine, ein Lustspiel, wird uns Geld einbringen, das Zweite ein Drama mit Ruhm. Sie spielen darin eine große Rolle, Sie haben keinen Namen, Sie heißen einfach "der junge Doktor"<sup>419</sup>.

Negli anni che precedono l'esilio, Veza, nelle lettere a Georges, parla continuamente del suo impegno di scrittrice, dei lavori che ha finito e di quelli ai quali sta lavorando, dell'ammirazione che personaggi importanti dell'editoria hanno espresso per il suo talento di scrittrice<sup>420</sup>.

Di pari passo, però, sono costanti i riferimenti a un male di vivere che la spinge al pensiero del suicidio e alla tentazione di ripudiare quanto di umano c'è in lei, per rifugiarsi in un'esistenza senza anima, come un animale: «Das blödsinnigste Erzeugnis des Menschen ist die Seele. [...] Ich wollt ich wär ganz tierisch. Wie gut wär es. Wie erträglich<sup>421</sup>.»

Lo strappo dell'esilio, la fine dei contatti con gli intellettuali di Vienna, con la redazione dei giornali per i quali aveva pubblicato, con tutto il suo mondo segna una svolta pesante nella vita di Veza e nella sua autocoscienza di scrittrice, facilmente riconoscibile nelle lettere.

Se è vero che si trovano ancora numerosi riferimenti a opere alle quali sta lavorando, prevalgono quelli al suo lavoro di redazione, alle traduzioni e, non meno importante, la collaborazione con Veronica Wedgwood, responsabile della traduzione inglese del romanzo di Canetti, *Die Blendung*:

Dein Bruder mußte seine Arbeit unterbrechen und arbeitet jetzt hart an der Korrektur der Übersetzung der Blendung. Seine Übersetzerin ist eine bekannte Historikerin und bewundert Deinen Bruder sehr. Aber die Blendung zu übersetzen ist natürlich nicht leicht, und es kommt vor, dass sie schreibt: er giftet sich – he poisoned himself. Du kannst Dir denken, dass ich auch ein Stück Arbeit hab, denn ich lese die deutsche Fassung, und dann vergleichen wir<sup>422</sup>.

D'altra parte, la collaborazione con Canetti continuerà fino alla sua morte.

In una lettera a Georges del 1959, è lo stesso Canetti a scrivere, a proposito di *Masse und Macht*:

Die Ratschläge, die sie mir gegeben hat, waren unschätzbar. Wo immer etwas unklar war, hat sie es gespürt und mich nicht geschont, und ihr deutsches Sprachgefühl ist von einer Feinheit und Tiefe, die mich täglich überrascht hat.<sup>423</sup>

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>420</sup> In particolare Jean Hoepffner, editore del quotidiano *Straßburger Neueste Nachrichten*, lettere del 22 agosto 1937 e del 15 settembre 1937, *Ibidem*, p. 78 e sgg.

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 31, lettera del 20 dicembre 1934, nella quale Veza riferisce anche della morte della madre, alla quale era profondamente legata.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 364. Lettera del 3 luglio.

Mentre Canetti è impegnato con la traduzione del romanzo, Veza lavora per la casa editrice Hutchinson<sup>424</sup> e nel luglio del 1946 riesce finalmente a portare a termine la traduzione tedesca del romanzo *The Glory and the Power* di Graham Green.

Non è contenta del lavoro fatto:

[...] ich muss meine Übersetzung von *The Glory and the Power* von Graham Greene korrigieren, das ich vor sieben Jahren übersetzt hab und jetzt erscheint [...]. Vor sieben Jahren muß ich das Buch in acht Wochen übersetzen, weil der Verlag es sofort herausbringen wollte. Acht Wochen lang übersetzte ich Tag und Nacht, tippte die meiste selbst auf der Maschine, und als es fertig war und ich erschöpft (wir waren den Mietzins schuldig, und ich lebte von Tee und Brot), brach der Krieg aus. Ich hätte sieben Jahre gehabt, um diese Arbeit zu tun. Die Übersetzung ist ziemlich gut, im Vergleich zu anderen, sie ist ausgezeichnet, aber sie wär noch besser geworden, wenn man mich zeitlich nicht so gedrängt hätte<sup>425</sup>.

Né il lavoro di redazione, che si riduce spesso alla lettura di libri pessimi e inutili, né quello di traduttrice la soddisfano pienamente.

Continua a scrivere e a rendere conto a Georges dei suoi progressi, ma è oppressa dalla malinconia, aggravata dal dolore per il destino degli ebrei<sup>426</sup> e dall'insofferenza per la vita da esiliata che conduce a Amersham, cittadina che odia profondamente.

Le pesano sicuramente la mancanza di un luogo tutto suo per lavorare, dove poter seguire le proprie abitudini (fumare, scrivere di notte) e di un tempo autonomo, senza le continue ingerenze di Canetti<sup>427</sup>.

Il cambio di umore quando finalmente riesce a trasferirsi a Londra (35 Downshire Hill, London NW3), lontano dalla campagna e dai bigotti padroni di casa, traspare prepotente dalle lettere: «Denn dieser Paddington Bahnhof war berauschend und ich plane jetzt öfter hinzufahren und dort herumstehen» e «[...] ich werd mich den ganzen Tag in London herumtreiben und bedauer mich nur nicht dass ich nicht in Cornwall bin, denn London ist bezaubernd [...]»<sup>428</sup>.

Ancora, nella lettera del 10 settembre 1946, annota: «[...] (hier in London ist es jetzt besser, ich seh Freunde und hab ein bißchen Komfort<sup>429</sup>).»

Risulta evidente, da questi pochi accenni, il suo bisogno di città, di movimento, di vita, che, in qualche modo, la riportano alla sua vita precedente, a Vienna, all'atmosfera febbricitante, politica e culturale, degli anni Trenta.

Dal novembre 1947 lavora a una seconda traduzione, un testo teatrale di Robert Neumann:

<sup>424</sup> Cf. le lettere del 16 dicembre 1946 e del 1 gennaio 1947, *Ibidem*, p. 254 e sgg.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 215, lettera del 6 luglio 1947.

<sup>426</sup> Nella lettera del 6 gennaio 1945, scrive: «[...] ich war letzten Monat in einem Londoner Spital. Die letzten sechs Jahre waren zu viel für mich und mein Geist ist außerstande, sich Gaskammern oder dergleichen Erfindungen vorzustellen.» *Ibidem*, p. 118.

<sup>427</sup> Lettera del 30 giugno 1945: «Ich bin ein wenig aus dem Geleise, so ohne Logis, deshalb kann ich mich nicht konzentrieren.» E, più avanti: «Wir haben das Nötigste, aber was ich in meinem Alter gern hätt [...] zehn Jahre Entbehrungen, alle Träume und Hoffnungen zerschlagen... alle Masten gebrochen), das ist Luxus und Bequemlichkeiten.» *Ibidem*, p. 129.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 219, lettera del 28 agosto 1946 a Canetti.

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 231.

Ich lese weiter für Hutchinson, doch da es nicht viel einbringt, werd ich ein Drama von Robert Neumann ins Deutsche übersetzen. Dein Bruder sieht es wie eine Degradation an, dass seine Frau einen solchen Stümper übersetzt, wie denkst Du darüber<sup>430</sup>?

In questi anni, la letteratura, per Veza Taubner – Calderon, è diventata un modo di guadagnarsi il pane, con i libri degli altri, di chi è riuscito a pubblicare, di chi, ancora, fa parte di un proprio mondo intellettuale pubblico, visibile.

Da parte sua, la scrittrice lo ha perduto insieme al proprio paese.

Nel 1948, Canetti riceve l'invito a tenere nel Dorset una serie di conferenze su Proust, Kafka e Joyce e Veza, come sempre, lo affianca nel lavoro di preparazione, leggendo e schedando il materiale.

Nella lettera del 28 marzo, commenta lapidaria:

Jetzt eine große Bitte: er muss Anfangs August für drei grosse Vorträge vorbereitet sein. Von Kafka hat er etwas gelesen, von Joyce weniger, von Proust nichts. Er muss sie auswendig sprechen und jedes Mal eine Stunde<sup>431</sup>.

Kafka è da sempre uno dei suoi autori preferiti e, in questa occasione, sviluppa una vera passione anche per Proust, testimoniata da diverse lettere.

L'epistolario ci fornisce anche uno sguardo sui libri letti e amati da Veza Taubner – Calderon, lettrice onnivora: *Napoléon* di Octave Aubry, Jules Romains, Stendhal, Valéry, Gide, il già ricordato Proust, ma anche *La princesse de Clève* («mein liebstes Buch<sup>432</sup>») di Madame de la Fayette, Dante, Louis de Rouvroy, duca di Saint – Simon, Tolstoj (letto cinque volte), *The Horse's Mouth* di Joyce Cary, Henry Miller, *Madame Bovary*, *Minuit* di Julien Green, *Eugénie Grandet* di Balzac, *Light in August* di Faulkner, *Howard's End* di Foster, *Elizabeth and Essex: a tragic history* di Lytton Strachey, Maupassant.

Su Jean Paul Sartre, del quale ha appena letto e recensito, per la casa editrice Hutchinson, *Riflessioni sulla questione ebraica* scrive:

Ich würde das Buch mit Vergnügen empfehlen und durchsetzen, aber das Buch ist sicher schon untergebracht, man nimmt es spielend hier und ich kann als Lektor nur etwas anbieten, wofür ich die Rechte hab. [...] Ich fand das Buch grossartig, ich bin tief gerührt und dankbar, was für eine noble Seele, und wie er die heiklen Punkte von allen Seiten beleuchtet... [...] <sup>433</sup>.

Il lavoro nella redazione di Hutchinson le permette di restare in contatto con le ultime produzioni intellettuali, col dibattito culturale in Europa, in un momento ricco di riflessioni, di polemiche, di confronto politico.

D'altra parte, la scrittrice torna continuamente alla Grande Letteratura, in particolare quella francese, quasi, come abbiamo visto, come a un *Urort*, un porto sicuro.

Se è evidente, dunque, che da molte parti le arrivino stimoli per scrivere, è

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 322. Così scrive ancora nella lettera del 24 giugno 1948: «Ich habe für ihn den ganzen Proust – nicht gelesen, sondern durchgearbeitet, mit Notizen, Einfällen etc.». *Ibidem*, p. 348.

<sup>432</sup> Lettera del 8 ottobre 1937. *Ibidem*, p. 88.

<sup>433</sup> Lettera del 4 giugno 1947. *Ibidem*, p. 274.

altrettanto evidente quanto le difficoltà siano decisive.

La quotidianità con Canetti (già nel 1937 ironizza sulla sua funzione di segretaria personale: «seine Briefe erledig immer ich, selbst kann ich aber nicht auch schreiben<sup>434</sup>») e, ancora, «Dein Bruder macht sich natürlich nie die Mühe zu antworten, nicht einmal seinen Velegern, und wenn ich's dabei belaß, bestraf ich nur mich selbst<sup>435</sup>») è segnata da continue crisi depressive, sue e del marito.

Non sono poi mai venute meno del tutto le ristrettezze economiche, né a Vienna<sup>436</sup>, né, a maggior ragione, durante l'esilio in Inghilterra, in particolare durante la guerra.

A questo si aggiungono le malattie e le numerose operazioni<sup>437</sup>, che, come un'oscura melodia, scandiscono tutto l'epistolario.

Eppure, a fianco della disperazione, del dolore, degli accenni al suicidio, si affaccia, continuamente, una forte ironia, che va di pari passo con un feroce attaccamento alla vita e ai piaceri terreni, come vedremo nel paragrafo quinto, dedicato alle *Verwandlungen* che Veza Taubner – Calderon mette in atto nelle lettere con i vari pseudonimi che sceglie come loro sigillo.

#### 7.4. J come *Jüdin*

Nella lettera del 24 giugno 1959, Veza aggiunge al suo nome una J, *Jüdin*: «Mrs V. J. Canetti 8 Thurlow road London N. W. 3».

Sappiamo dalle pochissime testimonianze a nostra disposizione che Veza Taubner – Calderon non aveva rapporti stretti con la comunità ebraica, non era ortodossa e, in diverse occasioni (anche nelle lettere), si esprime in modo altamente critico nei confronti della religione.

Se sceglie di sposarsi con Elias Canetti con rito religioso, nel 1934, all'interno della comunità ebraica, sembra sia esclusivamente per motivi pragmatici: il rito *im spaniolischen Tempel* permetteva tempi abbreviati, grazie alla minore burocrazia richiesta.

Elias Canetti stesso, in una lettera al fratello Georges, spiega i motivi del matrimonio: Veza, ancora cittadina jugoslava, ha rischiato di essere espulsa dall'Austria per il suo impegno politico e costretta a emigrare in Jugoslavia.

Canetti ha pensato così all'unica possibile soluzione, il matrimonio, che avrebbe reso Veza apolide, come il marito, e quindi in grado, in caso di espulsione, di scegliere il paese dove emigrare<sup>438</sup>.

È di notevole interesse, quindi, la scelta della scrittrice di ribadire la propria appartenenza ebraica nelle lettere a Georges della fine degli anni Cinquanta.

Nell'epistolario sono frequenti, quasi ossessivi, i riferimenti alla Shoah, agli ebrei dispersi, sterminati, al deserto esistenziale che questo scoglio storico ha lasciato nei sopravvissuti e al fatto che non potrebbe essere altrimenti.

D'altra parte, in quanto scrittrice, Veza Taubner – Calderon affronta il tema

<sup>434</sup> Lettera del 7 giugno 1937. *Ibidem*, p. 67.

<sup>435</sup> Lettera del 6 luglio 1946. *Ibidem*, p. 215.

<sup>436</sup> Lettera del 16 settembre 1936: «Wir hungerten. Wir hatten keine Kohle. Wir waren krank und hatten keinen Schilling im Haus. Lange lange Zeit.» *Ibidem*, p. 64.

<sup>437</sup> Lettera del 24 settembre 1937: «Ich hatte sieben andere Operationen, die aus psychischen Gründen viel ärger waren. Und ich musste in diesem Zustand einen Arzt um Beistand bitten, der mich lange mit seiner Leidenschaft verfolgt hatte.» *Ibidem*, p. 83.

<sup>438</sup> Cf. la lettera di Elias Canetti del 2 marzo 1934. *Ibidem*, p. 16.

dell'identità ebraica solo a partire dall'esilio e soltanto, a quanto ci risulta fino ad oggi, nel romanzo *Die Schildkröten*, proprio a partire dalla persecuzione antisemita.

L'autrice si reimpossessa di una parte della propria identità nel momento in cui questa appartenenza diventa un forte discrimine, lo fa, cioè, come scelta etica e politica, prendendosi carico di questo aspetto della propria identità per stare dalla parte dei vinti.

La posizione eccentrica di Veza Taubner – Calderon, in quanto ebrea critica all'interno di una comunità ebraica tradizionalista, quale quella concentrata nella *Leopoldstadt*, è ben sottolineata da Dagmar Lorenz, che l'avvicina alle altre scrittrici ebreo, in particolare Claire Goll e Gertrud Kolmar:

Aware of the problems inherent in the view of humanity in German classicism and idealism, and in opposition to culturale and ethnic bases, Canetti, Goll, and Kolmar developed strategies to expose the attacks on the Jewish and female body and psyche and to undertake a reexamination of the phenomenological world from the point of view of the underprivileged<sup>439</sup>.

I genitori di Veza Taubner – Calderon, come tanti altri ebrei viennesi, erano approdati nella capitale da lontani territori dell'impero, il padre un commerciante sefardita ungherese, la madre di origine bosniaca.

La vita nella *Leopoldstadt*, un microcosmo provinciale, potremmo dire arcaico, all'interno della, per molti aspetti, modernissima Vienna, l'esposizione alla rigidità delle tradizioni, spesso assunta come difesa nei confronti dell'aggressività della metropoli, della povertà, della disperazione, costringe la giovane ebrea, accanita lettrice, frequentatrice delle lezioni di Kraus, nella difficile posizione della *pariah*.

È austriaca, ma anche ebrea; non è ricca, ma la sua formazione e i suoi interessi sono chiaramente borghesi; d'altra parte, il suo credo politico la porta a interessarsi del proletariato e sottoproletariato, che osserva senza il filtro omogeneizzante dell'ideologia socialista.

Come abbiamo visto attraverso la lettura dei suoi testi, Veza Taubner – Calderon indaga singoli aspetti della democrazia, mettendo in discussione quelli comunemente accettati, tra gli altri la solidarietà *a priori* con le vittime e la saggezza dell'opinione pubblica: «the collective is shown to be in constant danger of turning into a mob whenever there is a potential instigator<sup>440</sup>.»

Questo «stare - al - di - fuori - di - tutti - i - legami - sociali, questa totale mancanza di pregiudizi<sup>441</sup>» permette alle intellettuali ebreo di guardare in modo disincantato il mondo in cui vivono, forniscono loro strumenti in più per un'analisi della realtà, il punto di vista, cioè, dell'*outsider* che ha provato, però, la posizione dell'*insider*.

La finestra, la scala, il balcone, allora, sono certo luoghi di passaggio ma anche, se li guardiamo da un altro punto di vista, di uno stare, un so – stare diverso, un'attesa che da anonimo punto di unione tra passato e futuro diventa presente decisivo, scelta, accettazione di responsabilità.

Due tragiche cesure minano la fede nell'assimilazione e ne mostrano tutta la

<sup>439</sup> Dagmar C. G. Lorenz, *Keepers of the motherland*, op. cit. p. 87.

<sup>440</sup> *Ibidem*, p.108.

<sup>441</sup> H. Arendt, *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*. Mimesis, Milano 1993, p. 49.

fragilità: la prima, la recrudescenza dell'antisemitismo, a partire dalla fine dell'Ottocento, in particolare a Vienna, Berlino e Monaco, fino alla persecuzione sistematica dei nazisti (le Leggi di Norimberga, nel 1935, e la *Kristallnacht*, nel 1938); la seconda, Auschwitz:

Vede, ciò che è stato decisivo non è il 1933, in ogni caso non per me, ma il giorno in cui sapemmo di Auschwitz. [...] Nel 1943. [...] Questo fu il vero trauma. In precedenza, ci dicevamo che tutti hanno dei nemici. E' naturale. Perché un popolo non dovrebbe avere dei nemici? Ma questo era completamente diverso. Davvero, era come se si fosse spalancato un abisso<sup>442</sup>.

La conoscenza di ciò che è successo nei campi di sterminio costringe le intellettuali ebraiche a confrontarsi con la propria identità, in un corpo a corpo che non ammette vie di fuga o facili esiti.

Come mostra Lion Feuchtwanger nel suo libro *Die Geschwister Oppenheim*, l'antisemitismo e la vittoria dei nazisti resero insostenibile la doppia identità tedesca e ebraica<sup>443</sup> e, se essa era ancora accettabile, lo era esclusivamente nella lingua.

Veza Taubner – Calderon, a partire dal marzo del 1938, registra nelle lettere il crescendo di attività antisioniste, che la costringono in uno stato di costante angoscia.

Lettera del 2 marzo 1938 (Veza e Elias si sono già trasferiti a Grinzing, nella casa con giardino che la scrittrice definisce *Schlaraffenland*<sup>444</sup>):

Wir hatten hier eine aufregende Zeit, weil wir doch Juden sind und es so aussah als würde Hitler 'seine schwere Hand auf Österreich legen' wie es in den Zeitungen steht. [...] Wir haben einen braven Kanzler, aber bekanntlich haben die Wahnsinnigen Riesenkräfte<sup>445</sup>.

Lettera del 3 marzo 1938:

Wir bekommen jeden Brief "zollamtlich geöffnet"! Daraus entnehmen wir, dass irgend jemand aus Paris uns Geld geschickt hat, bestimmt auch unser geliebter Freund aus Strassburg, dass wir aber nicht bekamen. Bitte schickt nur auf erlaubte Weise Geld, auch Mark. Was erlaubt ist, weiss ich nicht, denn in der Tram ist es nicht erlaubt zu sitzen, wenn ein Arier steht. [...] Die Bolschewiken, sie nützen den Umsturz aus und gehen in jüdische Häuser "requirieren"<sup>446</sup>.

La vita quotidiana si trasforma in paura costante, estenuanti pellegrinaggi attraverso la burocrazia per ottenere i documenti necessari a lasciare l'Austria, dolore per il futuro lontano dal proprio paese, dal proprio mondo:

[...] ich brauche wie gesagt nur die Dokumente, dass ich reinrassig bin. Ich zerbreche mir den Kopf, weil ich's richtig machen soll [...] und möchte wenigstens Matratzen, Bettzeug und Geschirr mitnehmen. [...] Man muss ja viel aufgeben, aber doch bleibt man sich treu. [...] Und's Belvedere möchte ich halt nochmals sehen im Leben. [...] Ja, Angst hab ich immerfort. Immer

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>443</sup> Querido, Amsterdam 1933.

<sup>444</sup> E. Canetti, V. Canetti, *Briefe an Georges*, Op. cit. p. 102.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 104.

Angst. Wenn ich dann weg bin, wird die Angst vorbei sein und die Sehnsucht nach dem Vaterland wird bleiben. [...] Das ist schrecklich, bis man die Dokumente von 4 Grosseltern teilen zusammen kriegt, ich war eine Woche lang bei der Pfarr angestellt<sup>447</sup>.

Il 13 aprile, Veza scrive a Georges che se fossero come il ragno non avrebbero da temere lo strappo della tela, *Aber wir!*: in questa breve esclamazione, il “ma” e il pronome personale, inclusivo di tutti gli esseri umani, si esprime completamente l'esperienza di quanto sia fragile l'esistenza umana, anche se messa a confronto con quella pur così precaria di un ragno, appeso a una costruzione quasi invisibile e delicata.

Dopo il 1944, dopo essere venuta a conoscenza, senza possibilità di dubbi, di ciò che è successo nei campi di sterminio, il destino, storico, degli ebrei pesa anche sul suo essere scrittrice: non c'è futuro possibile per una donna perseguitata dall'immagine di una montagna di cadaveri che bruciano.

[...] denn ein Mensch, der von seinen Hausfrauen so erniedrigt wurde, kann zu keinen Höhen mehr aufsteigen, dafür gibt's in der Literatur keine Beispiele), verfolgt von dem Gedanken an einen Haufen verbrannter Leichen in Belsen und an die lebenden Gerippe, die einen Teil der Kadaver fressen, und an die Gegenwart und die Zukunft der Welt, seh ich als eine Ehre an, wenn irgendein Mensch mit mir spricht<sup>448</sup>.

Eppure, l'assunzione dell'identità ebraica non le impedisce, anche questa volta, di sfoderare la sua ironia e il suo sguardo acuto quando si trova gomito a gomito con i parenti sefarditi, ortodossi, di Canetti, gli Arditti.

Ecco che cosa scrive del funerale del vecchio capofamiglia:

Denn die feindliche Familie hier hasst mich derart, dass sie mich selbst nicht zu einem Begräbnis zuliessen, wie der alte Arditti starb, das war gestern und man liess mich draussen warten, in tropischer Hitze, weil die Sephardim keine Frauen zur Leich' lassen. Ich ging daher zwischen den Grabsteinen und spuckte auf alle männlichen Gräber, nein, nicht spukte, spuckte, und ich nahm nur schöne Namen aus, wie Spinoso und Aphtalion<sup>449</sup>.

### 7.5. *Verwandlungen: Türmchen, George Brand, Donna Venetia, Peggy.*

Le lettere di Veza Taubner – Calderon a Georges Canetti assumono, nel loro insieme, il carattere di un'articolazione di diverse identità, che l'autrice, di volta in volta, indossa per il piacere del suo pubblico, in questo caso Georges.

Le vesti che Veza prova sono molteplici, da quella di *playwright* di sicuro successo, a quella di vecchia signora malata, depressa e ormai priva di qualsiasi fascino, a quella, ancora, di moglie tradita e sfruttata dal consorte.

Le identità in prova si rispecchiano, e si moltiplicano, grazie ai diversi pseudonimi che la scrittrice sceglie per firmare le diverse lettere.

Nella lettera del 31 marzo 1938, nella quale elenca le difficoltà per avere i

<sup>447</sup> *Ibidem*, pp. 108 – 110. Lettera del 11 aprile 1938.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 160. Lettera del 27 gennaio 1945.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 275.

documenti in regola per poter espatriare, propone a Georges di prenderla con sé, visto che non costa quasi niente, sa cucinare cose squisite e sa scrivere bene a macchina:

Werden Sie mich wirklich nehmen? Ich koste gar nichts, kann eine sehr gute Nusstorte machen, braune Eier, Linzertorte und Müsl. \*Ich kann sehr gut typen, ich schreib Ihnen Ihre Forschungsarbeiten ab, 5 Kopien. \*Ich verlange keinen Lohn, nur Kino ein Mal der Woche. Wenn Sie neben mir sitzen, braucht der Film auch nicht laufen<sup>450</sup>.

Nella disperazione dell'esilio imminente e della paura costante nella quale, da ebrea, deve vivere, si nasconde e si difende nell'elenco minuto di ciò che sa fare, quasi si fosse trasformata proprio in una delle sue *Mädchen* in cerca di un buon padrone.

Interessante, d'altra parte, è lo pseudonimo con il quale chiude la lettera, *Türmchen*, il nome che Canetti usava in privato per rivolgersi a lei.

Una torre è una costruzione che sta isolata rispetto alle altre, più alta, ma è anche simbolo di forza e di estrema difesa, un luogo dove rifugiarsi in caso di pericolo.

Una torre, d'altra parte, può anche trasformarsi in una prigione, in un luogo che soffoca.

A questa polisemia, si affianca il suffisso con funzione di diminutivo, che, in qualche modo, rovescia il significato: se Veza era per Canetti una torre, luogo di rifugio ma anche prigione, era una piccola cara torre.

Dal gennaio 1946, comincia a comparire anche lo pseudonimo Peggy, che Veza descrive come un nome che in Inghilterra viene ormai usato soltanto per vecchie governanti, uno tra i nomi più modesti e brutti che ci siano<sup>451</sup>.

Questo pseudonimo le permette di assumere una nuova personalità, più frivola, così da poter parlare di profumi (in particolare quello che Georges le ha spedito in regalo e che la fa sentire di nuovo se stessa<sup>452</sup>) e di scrivere al cognato delle canoniche lettere d'amore.

Il gioco, però, si raddoppia, in quanto lo stesso Georges è investito di una nuova personalità, in questo caso quella di Darnley, amante di Maria Stuarda e, precisa Veza maliziosa, artefice della sua rovina.

La personalità dimessa di Peggy, così come il suo nome, permette a Veza di istituire una tale distanza da rivolgersi a Georges come a un amante: entrambi sanno, evidentemente, che si tratta una finzione, un gioco scenico.

D'altra parte, la stessa *Anrede* ci suggerisce che di gioco si tratta:

Liebster Sohn, Lieber Georges Canetti,  
dit Le Beau, dit Le Savant, dit Le Grand,  
dit Phoebus, dit Romeo, lieber Benjamin.

*Die arme Peggy* può così parlare tranquillamente di morfina e di pillole<sup>453</sup> e

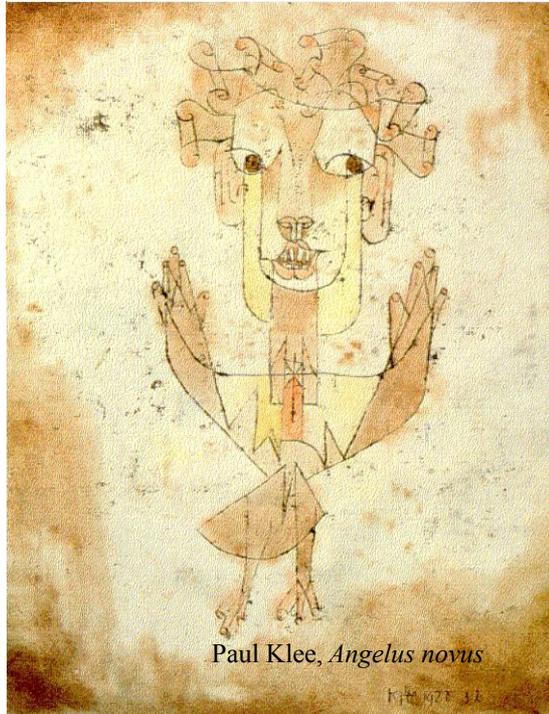
<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>451</sup> «[...] dass ich nur Peggy heiß, was hierzulande der allerbescheidenste und häßlichste Name ist, der nur für antiquierte Wirtschafterinnen, Rentnerinnen und dergleichen gebraucht wird [...].» *Ibidem*, p. 177, lettera del 16 marzo 1946.

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 166, lettera del 15 gennaio 1946.

<sup>453</sup> *Ibidem*, p. 231. Lettera del 10 settembre 1946.

delle crisi di nervi del *Murkel* (Canetti), in quanto la doppia distanza, quella spaziale e quella istituita dalla nuova identità indossata, alleggerisce la altrimenti insostenibile carica affettiva della confessione a Georges.



Paul Klee, *Angelus novus*

## Conclusioni

Il *roter Faden* della via eccentrica, da mera cornice interpretativa, all'interno della quale organizzare i dati testuali raccolti con l'analisi, si rivela, in realtà, una scelta consapevole dell'autrice, alla base di un approccio alla realtà che coinvolge l'idea stessa di letteratura.

Veza Taubner – Calderon mette in scena la riflessione su funzione e possibilità della letteratura non solo e, vorremmo dire, non tanto nei testi nei quali affronta espressamente questo aspetto (*Der Tiger* e *Der Palankin*), quanto piuttosto nel suo modo di agire la letteratura.

Come Pastora, Veza Taubner – Calderon parte da una condizione

imposta, nella quale si trova heideggerianamente gettata (donna, ebrea, socialista), che ha però il vantaggio di produrre un'identità necessariamente ibrida e fluida, che porta a espressione manifesta le contraddizioni che, altrimenti, rimangono nascoste, coperte da un'unità fittizia, che possono emergere solo a costo di un'indagine profonda.

La frammentarietà si rivela l'unica condizione esistenziale possibile e, conseguentemente, impone una scrittura frammentata e frammentante.

Lo scrittore è, di fatto, un fabbricante di alternative che vive sulla propria pelle la scissione, spiazzante e insieme feconda, tra identità diverse.

La possibilità di inventare alternative, realtà altre, diventa scelta, ancora più determinante e politicamente decisiva in un momento storico quale quello vissuto dall'autrice, che negando l'alternativa, con un paradosso mostruoso, realizza lo Spirito della storia in una dittatura immobile, priva di ogni dialettica.

L'interrogarsi sul linguaggio, così ossessivo in Heidegger e Wittgenstein, si traduce in Veza Taubner – Calderon in prassi estetica e politica che, nel momento stesso in cui decostruisce i significati cristallizzati, rovescia lo stesso ordine costituito.

La stessa percezione della realtà, resa coscientemente frammentaria, apre nuove prospettive di lettura del reale, nell'ottica della benjaminiana «Zerstreute Wahrnehmung».

Così scrive Desideri a proposito di Benjamin: «essere distolti da un'immagine fissa e atemporale della verità per essere afferrati dal ritmo della sua intima *dynamis*, dalla sua potenza di risorgere di continuo e di venirci incontro<sup>454</sup>.»

Il flusso della narrazione, apparentemente naturale, viene interrotto, svelando che la letteratura è artificio; il passo sicuro del vecchio narratore, che procedeva nella

<sup>454</sup> F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci editore, Roma 2010, p. 165.

stessa direzione della narrazione, viene fermato, invertito e, come l'Angelus Novus, spinto in avanti dai venti di tempesta, resiste ad ali spiegate e guarda indietro.

La temperie della storia impone agli intellettuali di rivedere il loro status, i loro mezzi, le loro certezze, pena essere spazzati via o restare inutili comparse dell'arte.

Dalle strutture del linguaggio, l'interrogarsi si sposta, inevitabilmente, a quelle sociali e antropologiche, dal patriarcato, allo sfruttamento, fino all'egemonia maschile e alla violenza di genere.

La letteratura è il qui e ora, la porta carraia attraverso la quale il passato confluisce nel presente e il presente illumina il passato.

La Grande Letteratura è sì rimpianto, ma anche fonte di energia per la nuova letteratura, certamente frammentata e fluida, ma non per questo posta di fronte a un compito meno arduo.

La Grande Letteratura fornisce cornici canoniche all'interno delle quali allestire l'anticanone, la distruzione stessa del canone, così come un'istanza narrativa fededegna e rassicurante per la sua onniscienza ha aperto la strada a un narratore che si ritira e lascia sempre più la parola ai personaggi.

Non – voce e non- luoghi, il terreno incerto di mutamenti repentini e della conseguente presa di coscienza della precarietà di una realtà, e di una visione di essa, ritenuta immutabile, si istituiscono come unica strada percorribile dalla letteratura.

Ed è proprio in questi luoghi al limite, spesso fuori dal limite, che si rendono visibili, in tutta la loro complessità, le identità multiple, identità – collages delle quali Veza Taubner – Calderon ci racconta.

La portantina assurge a metafora di un non – luogo dove si incontrano le due figure scardinanti dell'artista e del ladro, spingendo noi lettori a immaginare un futuro costruito su paradigmi altri.

L'alterità degli animali e del mostruoso, coordinate di questo possibile futuro, le ritroveremo, diversamente articolate, nelle istanze biopolitiche di Foucault.

Partendo dal corpo, mettendo in discussione il corpo inteso come intero organico, funzionante e funzionale, e soprattutto il corpo umano normato come modello unico di riferimento, l'autrice sposta lo sguardo su nuove identità e sulla necessità non solo di una nuova etica che possa corrispondere loro<sup>455</sup>, ma anche di una letteratura non normata.

La domestica Draga, le due mostruosità speculari di Maria e Anna declinano la trasformazione del soggetto, ormai fluido e sottoposto a continue trasformazioni, in stretta relazione con il non umano (animali, macchine, bambole) e entrano in risonanza con gli ibridi (a noi vicini dopo le riflessioni, tra le altre, di Donna Haraway, sul cyborg<sup>456</sup>), che fanno certo paura, ma rappresentano, anche, il piacere di confondere i confini, lasciando presagire un'infinità libertà.

Scrivere si traduce, per Veza Taubner - Calderon, nella scelta del margine, di un centro periferico, di uno dei tanti/infiniti centri possibili dai quali guardare il mondo.

Questa posizione periferica, che riecheggia il «senso delle possibilità» di

<sup>455</sup> Per la nostra interazione emeneutica rispetto a questo punto, siamo debitrice a Rosi Braidotti, in particolare R. Braidotti, *Il postumano*, Derive Approdi, Roma 2014.

<sup>456</sup> Cf. D. Haraway, *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano 1997.) Introduzione di Rosi Braidotti

Musil, le offre anche l'opportunità di interrogare in modo inedito le prese di posizioni ideologico – culturali del proprio tempo, da quelle di Kraus, a quelle di Reich, fino a Freud, Wittgenstein e Bauer.

Ed è forse per sfuggire a un'ultima, estrema possibilità di inquadramento, quello del ruolo di scrittrice, che Veza Taubner - Calderon mette in atto un movimento oscillatorio tra la volontà di diventare scrittrice (*Ich bin eine Dichterin*) e la ritrosia che le fa evitare ogni possibilità, anche remota, di contatti che potrebbero aprirle la strada della pubblicazione.

Anche da un punto di vista politico, Veza Taubner - Calderon si trova gettata in una posizione in bilico, tra la fascistizzazione crescente dell'Europa e la ripresa di una volontà antifascista<sup>457</sup> e, quindi, di una appena intravista speranza di un reale cambiamento, e l'occupazione nazista, che decreta la fine di ogni futuro di cambiamento.

La posizione al margine, che da situazione diventa scelta, le permette di intuire, tra l'altro, la chiave di volta del nazismo, cioè la diffusione capillare del sospetto e lo sfruttamento del risentimento della piccola borghesia, che emergono chiaramente dal romanzo *Die Schildkröten*.

In questo romanzo è evidente l'intuizione della «banalità del male», che si realizza in parallelo con l'avvilimento del linguaggio, premessa per la confusione universale nei problemi dell'espressione e della comunicazione.

Nell'elaborazione di questo aspetto dirimente della cultura del suo tempo, Veza Taubner – Calderon condivide, evidentemente, l'articolata riflessione di Hannah Arendt sul rapporto tra banalità del linguaggio, banalità del pensiero e violenza dell'azione.

La visione dal margine implica, inevitabilmente, la pluralità della visione e, come insegna Arendt, la conseguente limitazione (o autolimitazione) del soggetto.

O anche, per Veza Taubner Calderon, il movimento contrario, da una volontà cioè di limitare il soggetto deriva la pluralità della visione del mondo che porta con sé la frammentarizzazione dell'istanza soggettiva.

Nella scrittura di Veza Taubner – Calderon, si realizza il passaggio da simbolo a allegoria, che Benjamin riconosce in Baudelaire<sup>458</sup>: l'incertezza conoscitiva, divenuta sostitutiva e strutturale dell'identità del soggetto, e, quindi, anche del soggetto che produce letteratura, informa la stessa costruzione retorica.

L'assolutezza chiara e rassicurante del simbolo, che si fonda sul patto implicito tra autore e lettore e sulla loro, reciproca, convinzione che la realtà si possa restituire nella letteratura, va in frantumi, si opacizza quando questa fede viene meno.

Il passaggio dal simbolo all'allegoria è anche quello, per esprimerci con Desideri<sup>459</sup>, dall'unità indissolubile al mosaico, rappresentazione di una realtà unitaria costruita su frammenti, nella quale la frammentarietà diventa strumento indispensabile.

Crediamo fosse inevitabile che anche il nostro lavoro, mosso *in primis* dalla volontà di ristabilire la voce dell'autrice, dimenticata intellettuale del suo tempo, finisse per assumere la struttura intrinseca di un mosaico, un insieme di frammenti, se considerati nella loro individualità, ma anche disegno composito, sebbene frammentario.

<sup>457</sup> Cf. Bauer, op. cit.

<sup>458</sup> Cf. W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995.

<sup>459</sup> Desideri, op. cit. p. 89.

## Breve sintesi delle opere

### ***Die Gelbe Straße* (1989; *La strada gialla*, Marsilio, 2001, trad. di A. Grieco)**

Il testo, articolato in cinque capitoli, ruota attorno alla Strada Gialla, cioè la Ferdinanderstraße di Vienna, nel quartiere ebraico di *Leopoldstadt* e ci presenta personaggi e situazioni che ne restituiscono la realtà.

I personaggi principali, che costituiscono una sorta di *roter Faden*, sono Frieda Runkel, deforme proprietaria di due negozi, che apre il romanzo (viene travolta da una motocicletta ma al suo posto muore la fedele domestica) e lo chiude (muore travolta dalla merce del suo negozio); Pilatus Vlk, un paranoico che termina i suoi giorni in manicomio; Knut Tell, giovane poeta, bello e insensibile; Frau Hatvany, direttrice dell'ufficio di collocamento per domestiche; Lina, commessa nel negozio di Frieda Runkel; Iger (l'Orco dell'omonimo capitolo) e Maja, la sua giovane moglie; le tante domestiche; Andrea, pianista, e sua figlia Diana, scultrice; Tiger, ricco proprietario di caffè; la bambina Hedi e il suo cane Grimm.

### ***Geduld bringt Rosen* (raccolta di racconti, 1993; *La pazienza porta rose*, Anabasi, 1993, trad. di E. Picco)**

#### ***Geduld bringt Rosen (La pazienza porta rose)***

La ricca famiglia Prokop (la madre, il figlio Bobby, la figlia Tamara, la nipote povera Ljubka) si trasferisce dalla Russia a Vienna, portando con sé tutti i propri tesori.

Il grande e lussuoso appartamento dove vivono fa parte di un complesso di abitazioni nel quale, al piano terra, nella parte più misera, vive la famiglia Mäusle (il portavalori Mäusle, la moglie, Steffi, la brutta figlia malaticcia, il figlio storpio e idiota).

Bobby, che deve saldare con urgenza un debito di gioco e si trova a corto di soldi, riesce a convincere il povero e ingenuo portavalori a permettergli di prendere in prestito i soldi della paga di fine mese degli operai di una fabbrica, promettendo di restituirli in tempo.

Il giovane viziato non mantiene l'impegno e, mentre sperpera il denaro al gioco, Mäusle viene licenziato e, disperato, tenta il suicidio.

L'uomo viene salvato e ricoverato in ospedale, ma muore poco dopo.

La moglie, rimasta sola, cerca di sopravvivere, ma intanto anche la piccola Steffi si ammala e muore.

Il racconto si chiude col funerale della ragazzina: il suo piccolo feretro incrocia il corteo nuziale di Tamara che, nel suo abito da sposa, con un gesto più di fastidio che di pietà, chiede a Ljubka di depositare il suo bouquet di rose sulla bara di Steffi.

#### ***Der Sieger (Il vincitore)***

I due protagonisti/antagonisti sono Anna, una giovane proletaria, e Siegfried Salzman, ricco capitalista.

Anna trova lavoro presso l'azienda di Salzman e, grazie al suo impegno e alle sue capacità, riesce a diventare segretaria.

A causa di una crisi finanziaria, Salzman decide di razionalizzare la forza lavoro e sceglie le dipendenti da licenziare in base alla loro avvenenza e alla loro disponibilità nei suoi confronti.

Anna, che non rientra in nessuna delle due categorie, viene licenziata.

La ragazza, che deve mantenere tutta la famiglia, trova subito un nuovo lavoro, ma per essere assunta ha bisogno di una referenza che attesti la sua esperienza di *Konturistin*, una mansione che, però, non ha mai svolto.

Sebbene si tratti di una pura formalità, indispensabile a garantire alla ragazza la sopravvivenza economica, Salzman invoca la propria onestà di imprenditore e rifiuta di concedere una referenza che attesti il falso.

Anna, disperata, si suicida.

Dopo la sua morte, il giovane che ne scopre il cadavere, ne rivela anche la bellezza, fino ad allora passata inosservata.

### ***Der Verbrecher (Il delinquente)***

Georg Burger, *der große Burger*, possiede un piccolo negozio di animali al *Prater*.

Col suo lavoro riesce appena a mantenere se stesso e il figlio, *der kleine Burger*, al quale insegna, in sintonia con un'etica socialista, l'onestà e il rispetto dell'altro, a prescindere dal denaro posseduto.

Un giorno, il piccolo Burger va al cinema insieme a una classe di ragazzini in gita.

Durante la proiezione del film, una signora, elegante e chiaramente benestante, invoca l'intervento della maschera perché cacci un pover'uomo, vestito miseramente, che, a suo parere, non ha il biglietto valido per lo spettacolo.

Il piccolo Burger, memore dell'insegnamento del padre che «l'abito non fa il monaco», interviene in difesa dal poveretto, ma, essendo un bambino, non viene ascoltato.

Il *Verbrecher* del titolo viene così allontanato dal cinema.

### ***Der Neue (Il nuovo venuto)***

Il protagonista è Seidler, prima cassiere, poi supervisore in una fabbrica di filo per cucire.

L'uomo viene licenziato perché tende a chiudere un occhio sulle spolette trafugate dagli operai a fine turno.

In possesso di buone referenze, trova subito un nuovo lavoro come commesso in un'elegante gioielleria.

La prassi prevede che il commesso accolga i clienti e mostri loro i preziosi monili, non prima di aver indossato un paio di guanti di lana, la garanzia della sua innocenza in caso di furto: sulle vetrina non verrebbero infatti rilevate le sue impronte.

I titolari della gioielleria, pur osservando l'impegno e la solerzia di Seidler, si rendono conto che l'uomo non è convincente con i clienti; in realtà, Seidler, che non crede al valore di quegli oggetti, non riesce neppure a mostrare l'entusiasmo necessario a convincere i clienti dell'acquisto.

L'uomo viene così licenziato e, questa volta, trova lavoro come venditore di

giornali, di fronte al duomo della città.

Divide la postazione con altri quattro venditori: uno dell'*Österreicher*, uno dell'*Extra*, la terza, una donna, del *Telegraph* e il quarto di un giornale di propaganda nazista.

Quest'ultimo non vede di buon occhio la concorrenza di Seidler e quando la polizia arresta l'ex – commesso per un furto nella gioielleria dove aveva lavorato, confida malignamente ai poliziotti di aver sempre sospettato del «rosso».

Seidler viene arrestato perché sulla refurtiva ritrovata sono state identificate le sue impronte; quando però interviene un suo antico collega, che testimonia di come l'uomo il giorno del furto si fosse dimenticato di indossare i guanti, viene rilasciato.

Pochi giorni dopo, è il turno del nazista di essere arrestato, questa volta, però, con prove schiaccianti: nel suo alloggio è stato infatti ritrovato materiale per attentati.

### ***Drei Helden und eine Frau (Tre eroi e una donna)***

La donna del titolo è Frau Schäfer, donna delle pulizie in un grande caseggiato operaio.

Nell'*incipit*, la vediamo immersa nei suoi pensieri, mentre sta pulendo le scale e pensa a un episodio che l'ha sconvolta.

Pochi giorni prima, durante gli scontri del febbraio del '34 tra truppe socialiste e polizia, alcuni operai si erano rifugiati all'interno di una piccola chiesa, pensando di essere così al sicuro.

Nel momento in cui avevano tentato di lasciare il luogo sacro, la polizia li aveva massacrati proprio sulla soglia della chiesa.

Mentre la donna si interroga con angoscia su come sia stato possibile che degli esseri umani abbiano fatto fuoco sui loro fratelli, entrano nel palazzo dei giovani ribelli che cercano di sfuggire alla polizia.

La donna, sebbene terrorizzata, decide di aiutarli e indica loro l'appartamento del cognato, un operaio che li nasconde.

Poco dopo arrivano gli «eroi» del titolo: un ufficiale di polizia e suoi due aiutanti.

Il primo si rivolge brutalmente alla donna per poi mettere a soqquadro tutti gli appartamenti della scala, ad eccezione dell'ultimo, quello del cognato di Frau Schäfer.

Non avendo trovato i giovani ribelli («i cani rossi», come si esprime l'ufficiale), i poliziotti se ne vanno.

La mattina dopo, in silenzio («come colombe»), i giovani lasciano il palazzo sani e salvi.

### ***Der Seher (Il veggente)***

La storia si svolge nel mercato di Siviglia.

Una giovane domestica, Pastora, accusa una cameriera, Concha, di averle rubato lo scialle.

Concha, da parte sua, sostiene che lo scialle le è stato regalato dal fidanzato.

La folla del mercato chiama in causa un vecchio saggio, il cieco chiaroveggente del titolo, che, grazie ai profumi che riesce a percepire nello scialle, ricostruisce l'accaduto. Pastora, mentre faceva acquisti, ha appoggiato lo scialle su un

grande vaso, perdendolo.

Il fidanzato di Concha lo ha trovato e lo ha regalato alla fidanzata, senza rivelarle la provenienza.

La folla acclama il vecchio che ha risolto la questione con la saggezza di un giudice di un tribunale popolare.

### ***Der Fund*** (2001)

#### ***Die Große***

La piccola Käthi, figlia di una domestica, vive spensierata e felice finché non viene inserita nell'istituzione scolastica.

Se da un lato la bambina fa amicizia con tutte le compagne e, grazie al suo carattere solare, viene accettata da loro, dall'altro attira su di sé il disprezzo e l'ira di una maestra, *die Große*, che, irritata dal senso d'indipendenza di Käthi e dalla sua sicurezza in se stessa, decide di punirla umiliandola davanti alle altre bambine, pronosticandole che non potrà diventare altro che una misera domestica, proprio come la madre e che imparerà sulla propria pelle quale sia il suo posto nella società.

#### ***Der Fund***

Knut Tell, poeta disoccupato, trova lavoro in un ufficio di oggetti smarriti.

I suoi primi giorni di lavoro trascorrono nella noia più totale, finché Tell non s'imbatte in una borsetta che, tra l'altro, contiene una lettera.

Tell la legge e scopre così la storia di Emma, mittente della lettera, che ha conosciuto un giovane medico durante un ricovero in ospedale, è stata corteggiata da lui, gli si è rifiutata ma poi, pentita, lo ha raggiunto nella città natale del giovane, dopo essersi licenziata.

Nell'appartamento del medico, la ragazza trova però a riceverla la fidanzata del medico, che la guarda con occhi talmente cattivi da terrorizzarla.

Tell s'innamora prima della storia, poi, una volta rintracciata la ragazza e ascoltato l'accaduto dalla sua viva voce, di lei stessa.

Tornato a casa, scrive un racconto su Emma e, infine, le fa una proposta di matrimonio.

#### ***Der Dichter***

Gustl, il protagonista, viene cresciuto dalla sola madre.

Fin da piccolo è affascinato dalle lettere dell'alfabeto e, più avanti, dalla lettura e dalla scrittura.

A scuola trova il sostegno di un insegnante e, nonostante la povertà della madre, riesce a terminare gli studi, diventando prima professore e infine poeta.

#### ***Hellseher***

Il protagonista si trova a partecipare a una seduta con un chiaroveggente, a casa dell'amica Minna.

Se, in un primo tempo, il giovane è terrorizzato, poco a poco capisce che

l'uomo che si spaccia per un chiaroveggente è soltanto un impostore.

Infatti, questi, con un *coup du théâtre*, ha chiesto proprio al protagonista di aprire il suo taccuino a caso: l'evento che vi troverà annotato gli cambierà la vita per sempre.

La pagina del taccuino, però, è vuota.

### ***London. Der Zoo***

Il narratore ci racconta lo zoo di Londra, con i vari animali: lo scimpanzé Jack, i serpenti, i pesci dai mille colori, camaleonti e lucertole, gli orsi polari.

La seconda parte del testo è dedicata invece al Museo delle cere.

### ***Herr Hoe im Zoo***

Herr Hoe, indignato per le troppe guerre, vuole dimostrare che è l'uomo la vera bestia feroce e, guidato dallo slogan «Es gibt keine Raubtiere, sondern nur Raubmenschen», si dirige allo zoo, seguito da una grande folla.

Si fa chiudere nella gabbia del lupo, che non lo degna di uno sguardo perché ha mangiato da poco.

L'upomo passa poi nella gabbia dei tre scimpanzé, dove prova una certa paura, ma solo perché quegli animali sono molto simili all'essere umano.

Infine, entra nella gabbia del leone, che gli si avvicina con fare minaccioso, ma poi si allontana senza attaccarlo.

Il narratore ci rivela che il signor Hoe ha l'abitudine di cospargersi ampiamente di profumo alla lavanda, un odore che, evidentemente, il leone non sopporta.

### ***Flucht vor der Erde***

Il protagonista è un geniale inventore che vive in stretta solitudine finché non incontra un'affascinante artista della quale s'innamora.

Quando questa relazione, divenuta ormai un'ossessione, finisce, il protagonista pianifica lucidamente la propria autodistruzione, lavorando al progetto di un missile che lo avrebbe portato per sempre via dalla terra.

### ***Drei Viertel***

Le protagoniste di questo racconto sono tre donne: Anna, deturpata da un viso orribile; Maria, dal corpo deformato; Britta, bellissima.

Ai tre personaggi femminili, si affianca Bent, giovane pittore che le ritrae tutte e tre, attratto certamente dalla bellezza di Britta, ma, ancora di più, dalla mostruosità di Anna e Maria.

### ***Der Tiger. Ein Lustspiel im alten Wien.***

Commedia in cinque atti; l'azione si svolge nella Vienna imperiale.

Andrea Sandoval, vedova in difficoltà economiche, decide di cercare lavoro come pianista nei caffè, mentre la figlia Diana, scultrice di talento, fa fatica a

inserirsi sulla scena artistica della capitale.

Andrea viene assunta da Tiger, ricco proprietario di caffè, che tenta di sedurla.

La donna, però, riesce a prenderlo in contropiede, presentandosi a un appuntamento in un separé di un caffè elegante con un pacchetto di lana da dipanare e costringendo così Tiger a tenere le mani occupate per fare i gomitoli.

Intorno ai personaggi principali, se ne muovono altri che mettono in scena la riflessione dell'autrice su temi a lei cari, in particolare l'arte e l'essere artisti.

### ***Pastora***

La giovane protagonista, Pastora, lascia il villaggio natale per cercare lavoro a Siviglia.

Lavora inizialmente come aiutante del fruttivendolo Luis Sanchez, che la molesta.

Trova poi un impiego presso la facoltosa famiglia dei Martinez y Soto.

Qui s'innamora di Don Anibal, il figlio dei Martinez y Soto, che riesce a sedurla, per poi abbandonarla e sposare la donna a lui destinata.

Pastora finisce a lavorare come domestica in un convento, ma decide alla fine di scegliere la libertà e la propria autonomia.

### ***Air raid***

Il racconto si svolge in Inghilterra, durante un attacco aereo.

Mentre i protagonisti, due rifugiati, si nascondono terrorizzati sotto a un grande tavolo, la loro padrona di casa rimane tranquillamente seduta davanti al camino, finendo di leggere il suo giallo.

### ***Der letzte Wille***

I protagonisti, in una pausa dagli attacchi aerei, vedono passare davanti alla loro porta una giovane donna con un bambino in braccio.

Segue poi un bombardamento, durante il quale viene distrutto un magazzino di mobili, non lontano dall'abitazione dei due protagonisti.

Durante la notte, i due sentono bussare tre volte alla porta, ma, ogni volta che si affacciano sulla strada, non trovano nessuno.

Decidono così di uscire e si dirigono verso le rovine del magazzino, dove scoprono la giovane donna morta, ma il bambino ancora in vita.

Lo prendono con sé e decidono di crescerlo in nome della speranza di pace.

### ***Toogoods oder das Licht***

La protagonista racconta le sue disavventure di rifugiata presso la coppia dei Toogood (un vecchio sacerdote e la moglie), nella campagna inglese, nell'inverno 1940.

Il reverendo e la moglie si rivelano essere due bigotti avari e ridicoli, infastiditi da ogni espressione di libertà.

La luce del titolo ha nel racconto un doppio significato, riferendosi sia alla luce che una chiaroveggente vede sulla testa della protagonista sia a quella che

quest'ultima vede nella casetta abbandonata del giardino.

Sarà Gwendolene, una ragazza bellissima, a rivelare alla donna che in quella casetta suo padre era solito dipingere modelle avvenenti, dopo essersi intrattenuto con loro.

La protagonista, affascinata da questo luogo, che si trasforma per lei in un simbolo di libertà, vi si trasferisce.

### ***Der Palankin***

Commedia in tre atti, ambientata a Londra, nell'estate del 1952.

I protagonisti sono la scultrice Agatha Valorbes e il ladro Peckham, che s'introduce nelle dimore dei ricchi per essere arrestato e rinchiuso in carcere, dove può dedicarsi in tutta tranquillità ai suoi progetti architettonici.

Intorno ai due protagonisti, una ridda di personaggi mettono in scena una profonda riflessione sull'arte, la libertà, la giustizia sociale.

### ***Der Oger (1991)***

Dramma in cinque atti.

I protagonisti principali sono Iger, ricco rampollo di una famiglia della Bosnia, ancora parte dell'impero austro – ungarico, e Draga, che gli viene data in sposa per decisione del padre di lei.

Dal secondo atto, l'azione si trasferisce a Vienna, dopo la caduta dell'impero.

Draga ha avuto due figli, un bambino e una bambina, che vengono maltrattati dal padre al pari della giovane moglie, che, a causa di queste violenze, si ammala e viene ricoverata in una clinica psichiatrica.

A differenza del testo in prosa (un capitolo del romanzo *Die gelbe Straße*), il dramma si chiude con un lieto fine: Iger viene costretto a concedere a il divorzio alla giovane donna, che rientra così in possesso dei beni ereditati dal padre.

### ***Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium.* (Text + Kritik, X/02, n. 156, Richard Boorberg Verlag, München, 2002)**

La storia è ambientata nel lussuoso sanatorio Lilienhain, nel quale le ricche e annoiate pazienti trascorrono il loro tempo cercando di attirare le attenzioni del primario.

Una bella baronessa intreccia una relazione amorosa con un misterioso paziente, che indossa sempre, per motivi imprecisati, pantaloni da cavallerizzo.

Dopo una notte d'amore con l'amante, la baronessa si ritira frettolosamente nella sua stanza, mentre l'uomo si attarda per fare toeletta, alla presenza di una giovane domestica che rassetta la stanza.

La ragazza, nel rifare il letto, scopre un paio di preziosissime mutandine di pizzo, appartenenti inequivocabilmente alla baronessa.

L'amante della baronessa porge alla domestica, che ha ancora in mano le mutandine, una banconota mentre pronuncia le parole: «per la baronessa».

La ragazza fraintende e consegna all'aristocratica non solo le mutandine, ma anche la banconota.

La baronessa, presa da una crisi isterica, sfascia tutti gli oggetti della stanza e lascia il sanatorio.

***Geld – Geld – Geld. Das Leben eines reichen Mannes.***  
**(Text + Kritik, X/02, n. 156, Richard Boorberg Verlag, München, 2002)**

La giovane protagonista, un'adolescente rimasta sola con la madre vedova, racconta la vita col nuovo consorte della madre, un vecchio avaro e avido, divoratore di quantità incredibili di carne e bevitore inesauribile di liquori.

Un giorno il vecchio, proprietario di numerosi appartamenti, riceve una lettera del suo amministratore, dove gli viene comunicato che un loro inquilino non è riuscito a pagare l'affitto per un rovescio economico, ma che promette di pagarlo in tempo brevi.

Il vecchio, attento solo al proprio interesse, risponde all'amministratore di dare all'uomo lo sfratto.

In una lettera successiva, l'amministratore comunica al vecchio che l'affittuario, disperato, si è suicidato.

Poco tempo dopo, la famiglia deve trovare una nuova domestica ed è proprio l'amministratore a presentare loro Draga.

La donna conquista la fiducia del vecchio, viziandolo con ogni sorta di manicaretti, concedendogli il liquore ogni volta che lo desidera, portandolo così lentamente verso la rovina, che si annuncia con accessi di pazzia: il vecchio, convinto di vedere degli gnomi nella sua stanza, passa il tempo a bruciare banconote nel camino.

Il vecchio muore.

Mentre la famiglia è al funerale, la protagonista s'introduce nella stanza di Draga e scopre che la domestica è in realtà la vedova del loro antico inquilino.

***Die Schildkröten* (1999; *Le tartarughe*, Marsilio, 2000; trad. italiana A. Luise)**

Il romanzo racconta la storia della coppia di ebrei Kain, Eva e Andreas, a Vienna, tra l'inizio dell'occupazione nazista dell'Austria e l'esilio in Inghilterra nel 1938.

Eva, terrorizzata dalla presenza dei nazisti nelle vie dell'amenso sobborgo di Vienna dove vive col marito, scrittore, intuisce prima di lui quale pericolo reale essi costituiscono, in particolare per gli ebrei.

Pilz, un SA rozzo e violento, occupa l'appartamento della coppia, una stanza dopo l'altra, e li costringe infine a trasferirsi nel minuscolo appartamento di Werner Kain, fratello di Andreas, che già ospita l'ebreo Felberbaum, al quale è stata requisita la casa.

Eva e Andreas aspettano con ansia il visto per emigrare in Francia, mentre Werner non vuole saperne di lasciare la propria terra: da geologo è infatti profondamente legato alle pietre con le quali ha diviso gran parte della propria esistenza.

Lentamente, il cerchio si stringe sempre più intorno ai tre; Werner viene licenziato dal suo incarico universitario perché ebreo, Pilz insidia Hilde, giovane amica della coppia, Felberbaum, arrestato e poi rilasciato, rimane infine ferito nel

crollo di una sinagoga.

Infine, lo stesso giorno in cui i coniugi Kain ricevono il tanto agognato visto, Werner, scambiato per il fratello, viene arrestato e deportato: morirà sotto un ammasso di pietre in un campo di sterminio.

Eva e Kain lasciano l'Austria per sempre, portando con sé le ceneri di Werner.

Come le tartarughe del titolo, sono sopravvissuti alla persecuzione grazie alla loro resistenza, e portano con sé, come un guscio, il fardello di ricordi e dolori.

## Bibliografia

### Opere di Veza Taubner – Calderon (pubblicate col nome di Veza Canetti)

- Canetti, V. *Die Gelbe Straße*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990.  
 Canetti, V. *Der Oger. Ein Stück*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1991.  
 Canetti, V. *Geduld bringt Rosen. Erzählungen*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1992.  
 Canetti, V. *Die Schildkröten*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1999.  
 Canetti, V. *Der Fund*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 2001.  
 Canetti, V. *Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium*, in Text + Kritik, Heft 156, Richard Boorberg Verlag, München 2002.  
 Canetti, V. *Geld – Geld – Geld. Das Leben eines reichen Mannes*, in Text + Kritik, Heft 156, Richard Boorberg Verlag, München 2002.  
 Canetti, E. Canetti, V. *Briefe an Georges*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 2006.

### Opere di Veza Taubner – Calderon in traduzione italiana

- Canetti, V. *La pazienza porta rose*, Anabasi, Milano 1993, trad. E. Picco.  
 Canetti, V. *Le tartarughe*, Marsilio, Venezia 2000, trad. A. Luise.  
 Canetti, V. *La Strada Gialla*, Marsilio, Venezia 2001, trad. A. Grieco.  
 Canetti, E. Canetti, V. *Lettere a Georges 1933 – 1959*, Archinto, Milano 2012, a cura di K. Lauer, K. Wachinger.

### Testi critici sull'opera di Veza Taubner – Calderon

- Bertocchi, M. *La lingua salvata di Veza Canetti. Vita e opere di una scrittrice viennese*, Cuem, Milano 2006.  
 Huntemann, W. *Antihumanistische Grotteske*, in *Convivium, Germanistisches Jahrbuch Polen*, 2000.  
 Lorenz, D.C.G., *Keepers of the motherlnad. German textes by jewish women writers*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.  
 Meidl, E. *Veza Canetti's Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk*, in *Historische – Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur*, Band 24, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 1998.  
 Mitgutsch, A. *Veza Canetti*, in *Literatur und Kritik*, numero 335/336 del 1999.  
 Preece J. *The rediscovered writings of Veza Canetti. Out of the shadows of a husband*, Camden House, Rochester, New York 2007.  
 Schedel, A. *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.  
 Spörk, I., Strohmaier, A., *Veza Canetti*, Droschl Verlag, Graz, 2005.  
 Spreitzer, B. *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen. Studien zur Moderne*, Passagen Verlag, Wien 1999.  
*Text + Kritik*, Numero 10 del 2002, Richard Boorberg Verlag, München.  
 Ziegler, E. *Verboten – verfemt – vertrieben. Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, dtv Verlag, München 2010.

### Testi letterari e di critica generale

- Alonge, R. *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, Torino 2008.
- Arendt, H. *Ebraismo e modernità* Feltrinelli, Milano 1993.
- Arendt, H. *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2001.
- Arendt, H. *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*. Mimesis, Milano 1993.
- Arendt, H. *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2014.
- Auerbach, E. *Mimesi. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1979.
- Basile, B. *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma 2003.
- Bauer, O. *Tra due guerre mondiali? La crisi dell'economia mondiale, della democrazia e del socialismo*, Einaudi, Torino 1979.
- Bazzocchi, M. A. *Corpi che parlano*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005.
- Benjamin, W. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995.
- Benjamin, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, BUR, Milano 2013.
- Benjamin, W. *Testi e commenti*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Boella L. *Hannah Arendt. Agire politicamente. Pensare politicamente*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Bottiroli, G. *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino 2006.
- Braidotti, R. *Il postumano*, Derive Approdi, Roma 2014.
- Braidotti, R. *Madri, mostri e macchine*, manifestolibri, Roma 1996.
- Butler, J. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Edizioni Laterza, Roma – Bari 2013.
- Canetti, E. *Der andere Prozeß*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1984.
- Canetti, E. *Die Fackel im Ohr*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1982.
- Canetti, E. *Party im Blitz*, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 2003.
- Cappelletti, V. *Introduzione a Freud*, Edizioni Laterza, Bari 2010.
- Catucci, S. *Introduzione a Foucault*, Laterza, Bari 2010.
- Ceserani, R. Lugnani, L. Goggi, G. Benedetti, C. Scarano, E. *La narrazione fantastica*, Nistri – Lischi, Pisa 1983.
- Conradi, Peter J. *Iris Murdoch: A life*, Harper – Collins, London 2001.
- D'Angeli, C. *Forme della drammaturgia*, UTET, Torino 2011.
- Desideri, F. Baldi, M. *Benjamin*, Carocci editore, Roma 2010.
- Deutsches Literaturarchiv Marbach*, Nachlaß Hartung.
- Di Ciaccia, A. Recalcati, M. *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Foucault, M. *Eterotopia. Luoghi e non – luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 1994.
- Foucault, M. *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Foucault, M. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1975.
- Freud, S. *Il motto di spirito*, Boringhieri, Torino 1975.
- Freud, S. *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino 1973.
- Freud, S. *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- Gargani, A. *Freud, Wittgenstein, Musil*, Shakespeare & Company, Milano 1982.

- Gargani, A. G. *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.
- Gargani, A. *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma – Bari 1992.
- Gargani, A. *Lo stupore e il caso*, Laterza, Roma – Bari 1985.
- Genette, G. *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.
- Genette, G. *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- Hanuschek, S. *Elias Canetti*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 2005.
- Haraway, D. *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Herzfelde, W. a cura di, *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa*, Malik, Berlino 1932.
- Jameson, F. *Il postmoderno*, Garzanti, Milano 1989.
- Janik, A. Toulmin, S. *La grande Vienna*, Garzanti, Milano 1975.
- Janouch, G. *Gespräche mit Kafka*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1961.
- Kayser, W. *Das Grotteske in der Malerei und Dichtung*, Rowohlt, Hamburg 1960.
- Lacan, J. *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud, 1953 – 1954*, Einaudi, Torino 1978.
- Leibovici, M. *Hannah Arendt*, Città Aperta Edizioni, Troina 2002.
- Lewis, B. J. *George Grosz. Arte e politica nella Repubblica di Weimar*, Edizioni di comunità, Milano, 1977.
- Masini, F. *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, De Donato editore, Bari 1973.
- Masini, F. *La via eccentrica*, Marietti, Casale Monferrato 1986.
- Mendella, M. D'Agostino, S. *La prima repubblica austriaca (1918 – 1938)*, Fratelli Conte Editore, Napoli 1990.
- Meyer, H. *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, C. Hanser Verlag, München 1963.
- Moretti, F. *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.
- Musil, R. *Diari 1899 – 1941*, Einaudi, Torino 1980.
- Nietzsche F. *La genealogia della morale*, Einaudi, Torino 2012.
- Pascal, R. *Dal naturalismo all'espressionismo. Letteratura e società in Austria e in Germania 1880 – 1918*, Feltrinelli, Milano 1977.
- Possenti, I. *L'apolide e il paria. Lo straniero nella filosofia di Hannah Arendt*, Carocci editore, Roma 2002.
- Recalcati, M. *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, B. Mondadori, Milano 2007.
- Recalcati, M. *L'uomo senza inconscio*, R. Cortina Editore, Milano 2010.
- Reich, W. *Massenpsychologie des Faschismus*, Kiepenheuer & Witsch Verlag, Köln-Berlin 1971.
- Riccio, F. *Introduzione ad una lettura della modernità*, Franco Angeli, Milano 1994.
- Schmied, W. *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland. 1918 – 1933*, Fackelträger Verlag, Schmidt – Küster GmbH, Hannover 1969.
- Szondi, P. *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950*, Einaudi, Torino 2000.
- Testa, E. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.
- Tolstoj, L. *Anna Karenina*, Mondadori, Milano 2003.
- Voltolini, A. *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Editori Laterza, Bari 2009.
- von Hofmannsthal, H. *Ein Brief von Lord Chandos*, BUR, Milano 1985.

- Waismann F. *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- Wittgenstein, L. *Ultimi scritti, 1948 – 1951: la filosofia della psicologia*, Laterza, Roma – Bari 1998.
- Wittgenstein, L. *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino 1996.
- Wittgenstein, L. *Zettel*, Einaudi, Torino 1986.
- Yates, W. E. *Theatre in Vienna. A critical history, 1776 – 1995*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Yates, W. E. Fiddler, A. Warren, J. (a cura di), *From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its political and intellectual context*, Peter Lang Verlag, Oxford, Vienna, Berlino 2001.
- Zinato, E. *Le idee e le forme*, Carocci, Roma 2010.
- Zweig, S. *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano 1994.

### Articoli brevi

- Achermann, E. *Veza Magd war ihr Pseudonym*, in Tages - Anzeiger, Zurigo, 29/5/1992.
- Adler, J. *Veza Canetti. Geduld bringt Rosen*, in Literature, Nr. 4702.
- Borchmeyer D. *Es gibt einen Kummer, der nie vergeht...*, in Die Zeit, 22/4/1999.
- Bienert, M. *Vezas Märchen*, in Faz Berlin, 5/6/1992.
- Engelmayer E. «Denn der Mensch schreitet aufrecht». *Zu Veza Canettis Die Gelbe Straße*, in Mit der Zieharmonika, Nr. 2, 1994.
- Fischer, E. *Die Entdeckung unserer Welt*, in Arbeiter - Zeitung, 1/1/1931.
- Klier, W. *Einmal Orkus und Retour. Über Hans Lebert, Albert Drach, Veza Canetti, Alfred Bittner*, in Merkur, 2/1993.
- Mack G. *Phantasieloses Unglück*, in Die Tageszeitung, 5/6/1992.
- Mitgutsch A. *Veza Canetti (1897 – 1963)*, in Literatur und Kritik, Nr. 335 – 336, 1999.
- Mulot S. *Das Leben vor der Haustür*, in Die Zeit, 6/4/1990.
- Mulot S. *Leben mit dem Monster*, in Facts, 1999.
- Mulot S., *Befreundet mit den Geliebten*, in Der Spiegel, 22/12/2001.
- Praesent, A. *Bevor die Magd verstummte*, Die Zeit, 17/4/1992.
- Schweikert, U. *Die Entdeckung einer Dichterin*, in Frankfurter Rundschau, 26/5/1990.
- Stumm, R. *Familienbild*, in Die Presse, 2/6/1992.
- Terlusch, G., *Dramen in der Wiener Leopoldstadt. Die verspätete Entdeckung der Veza Canetti*, in Literatur und Kritik, 4/1992.
- Volckmann, S. *Geduld bringt Rosen – posthum*, in Stadtrevue Köln, 6/1992.