

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE
CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERARIE
CICLO XXV

GROTTESCO E IRONIA NELL'OPERA DI VEZA CANETTI

NOME DEL DOTTORANDO

Ylenia Forti

NOME DEL RELATORE

Prof.ssa Sonja Kuri

ANNO ACCADEMICO

2013/2014



Università degli Studi di Udine

Al Magnifico Rettore
Area Servizi per la Ricerca
Vicolo Florio n. 4/bis
33100 UDINE

Io sottoscritto (nome e cognome): Ylenia Forti

(questa sezione deve essere compilata solo dagli studenti del XXIV, o dei cicli precedenti, che sostengono l'esame nel 2013)

Titolo della tesi:

Denominazione del corso di dottorato:

Coordinatore del corso:

Settore scientifico disciplinare della tesi:

Dipartimento sede amministrativa del corso:

Dipartimento di aggregazione (dove è stata svolta l'attività):

Supervisore/Tutor:

Co-supervisore/Co-tutor

Abstract (max 5 righe):

Parole chiave (max 5)

sotto la mia responsabilità,

A. Dichiaro

di essere a conoscenza:

1. del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
2. dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
3. della procedura adottata dall'Università ove si richiede che la tesi sia consegnata dal dottorando (per il XXIV ciclo e antecedenti mediante consegna o invio all'ufficio; per il XXV ciclo mediante "caricamento" sul sito "<http://dspace.uniud.cilea.it/>") in una copia in formato PDF/A non modificabile.



Università degli Studi di Udine

4. che la tesi è soggetta alle licenze *creative commons* (<http://creativecommons.org/choose/>) – sono comunque fatti salvi i diritti dell'Università degli Studi di Udine di riproduzione per scopi di ricerca e didattici, con citazione della fonte;

5. del fatto che l'Università degli Studi di Udine ha aderito, nel maggio 2005, alla "Dichiarazione di Berlino per l'accesso aperto alla letteratura scientifica" (http://www.zim.mpg.de/openaccess-berlin/BerlinDeclaration_it.pdf);

6. del fatto che l'Università degli Studi di Udine sulla base dei dati forniti, archiverà e renderà consultabile in rete il testo completo della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione attraverso l'Archivio istituzionale ad accesso aperto OPENUNIUD, oltre che attraverso i Cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;

B. dichiaro altresì

1. che la copia della tesi depositata presso l'Università degli Studi di Udine in forma elettronica è del tutto identica a quelle consegnate/inviata in formato cartaceo/elettronico ai Commissari e va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;

2. che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non compromette in alcun modo i diritti di terzi, e che pertanto l'Università è in ogni caso esente da qualsiasi responsabilità di qualsivoglia natura, civile, amministrativa o penale e sarà da me tenuta indenne da qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi;

3. che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazioni di tipo brevettale o di tutela;

4. che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazioni di tipo brevettale o di tutela;

C. dichiaro infine, come convalidato/riconosciuto dal mio supervisore, prof.ssa Sonja Kuri [questa parte è eventuale e andrà inserita soltanto se, nella dichiarazione precedente, si è omessa la parte di cui al punto 3]

- che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione (convalidati/riconosciuti dal proprio supervisore prof.ssa Sonja Kuri) per i quali è già stata attivata la procedura di tutela (oppure: si intende attivare la procedura di tutela);
- che di conseguenza la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile da terzi per il periodo che intercorre dal deposito presso l'Università degli Studi di Udine e la data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca e per un ulteriore periodo di 18 (diciotto) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- che, in seguito al conseguimento del titolo di dottore di ricerca, la tesi dovrà altresì essere depositata presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze con il vincolo di non consultabilità da parte di terzi per un periodo di 18 (diciotto) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

La presente declaratoria viene consegnata/inviata su supporto cartaceo.

Data 16.04.2014

Firma

Sonja Kuri



Università degli Studi di Udine

Il sottoscritto dott.ssa Sonja Kuri supervisore della dottoranda Ylenia Forti dichiara:

- di aver preso visione della tesi in formato elettronico della dottoranda Ylenia Forti in data 14/04/14;

- che la tesi contiene elementi di innovazione per i quali si riconosce la necessità di un embargo di 18 mesi.

Data 16/04/2014

Firma supervisore

Sonja Kuri



UNIVERSITA' DEGLI STUDI
DI UDINE

A.A.
2013/14

DATA
29/01/2014

PAGINA
4

**Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie
Verbale del Collegio dei docenti**

3) Ammissione esame finale dottorandi cicli XXIII, XXIV, XXV e XXVI

Il collegio procede alla valutazione delle relazioni sull'attività svolta nell'ambito del terzo anno di corso dei dottorandi del XXIII, XXIV, XXV e XXVI ciclo al fine della loro ammissione all'esame finale.

Sono intervenuti:
ciclo XXIII (differimento)
la dottoranda Amandine Bonesso

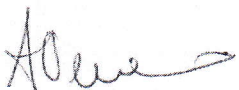

ciclo XXV (differimento)
le dottorande:
Maria Teresa De Pieri
Ilaria Driussi
Il dottorando Mario Marcon
assente giustificata la dottoranda Ylenia Forti

ciclo XXVI
la dottoranda Sveva Battaglia
assenti giustificate le dottorande Elisa Candido ed Eleonora Goi

ciclo XXIV (differimento)
assente la dottoranda Maria Paola Frattolin

Ciascuno dei presenti espone il proprio piano di ricerca e i risultati ottenuti.
Dopo aver sentito le relazioni dei tutors e dei referees - allegate -, il collegio esprime compiacimento per i lavori svolti con serietà d'indagine e con rigore scientifico. Vengono pertanto ammessi alla prova finale i dottorandi:

Amandine Bonesso
Ilaria Driussi
Ylenia Forti
Mario Marcon
Maria Teresa De Pieri
Sveva Battaglia
Elisa Candido

FIRMA DEL COORDINATORE-PRESIDENTE	FIRMA DEL SEGRETARIO
	

Indice

Indice	1
1. INTRODUZIONE	1
1.1 Presentazione della tesi.....	1
1.2 Vita e opere: una breve introduzione.....	3
1.2.1 Veza ed Elias	10
1.3 Caratteristiche sociali e politiche del periodo storico in Austria tra le due guerre mondiali.....	14
1.4 Contesto letterario	19
1.4.1 L'estetica del brutto: tra grottesco e <i>Unheimliches</i>	27
1.4.2 La coppia Canetti e Karl Kraus	36
1.5 Lo stato della ricerca su Veza Canetti	38
1.5.1 Monografie	39
1.5.2 Tesi di laurea e dottorato.....	40
1.6 Lo stato della ricerca sulle categorie estetiche del grottesco e dell'ironia nell'opera di Veza Canetti..	41
1.6.1 Lo stato della ricerca sulla categoria estetica del grottesco nell'opera di Veza Canetti	41
1.6.2 Lo stato della ricerca sulla categoria estetica dell'ironia nell'opera di Veza Canetti.....	51
2. RIFLESSIONI TEORICHE	54
2.1 Il grottesco	54
2.2 L'ironia	65
2.3 Grottesco e ironia a confronto	75
2.4 Straniamento.....	80
2.5 Excursus: Freud e il suo saggio <i>Das Unheimliche</i>	84
3. ANALISI DEI TESTI.....	91
3.1 Introduzione.....	91
3.1.1 Alcune riflessioni sui generi letterari adottati da Veza Canetti	95
3.2 La raccolta <i>Geduld bringt Rosen</i>	98
3.2.1 <i>Geduld bringt Rosen</i>	99
3.2.2 <i>Der Sieger</i>	114
3.2.3 <i>Drei Helden und eine Frau</i>	121
3.3 La raccolta <i>Der Fund</i>	122
3.3.1 <i>Die Große</i>	124
3.3.2 <i>Der Fund</i>	132
3.3.3 <i>Die Flucht vor der Erde</i>	139

3.3.4 <i>Drei Viertel</i>	149
3.3.5 <i>Hellseher</i>	161
3.3.6 <i>Der Dichter</i>	165
3.3.7 <i>Air Raid</i>	166
3.3.8 <i>Der letzte Wille</i>	168
3.4 <i>Die gelbe Straße</i>	170
3.5 <i>Die Schildkröten</i>	201
3.6 <i>Das Schweigegeld e Geld-Geld-Geld</i>	221
4. CONCLUSIONI.....	223
5. BIBLIOGRAFIA	227

1. INTRODUZIONE

1.1 Presentazione della tesi

Il presente lavoro di ricerca nasce a seguito di un'attenta analisi delle opere di Veza Canetti e di un serrato confronto con gli studi ad esse dedicati. Tale letteratura critica, pur nella sua vastità, sembra infatti aver trascurato una promettente prospettiva di indagine.

Perché se la maggior parte degli approcci all'universo letterario di Veza Canetti è legata a questionistiche (biografia dell'autrice, il contesto all'interno del quale avvenne la produzione dei testi), o sociologiche (la condizione della donna), tuttavia sembrano essere soprattutto due categorie immanenti ai suoi scritti a poterci condurre al cospetto delle fonti più intime della sua poetica: il grottesco e l'ironia.

Le potenzialità ermeneutiche del concetto di grottesco, in vero, non sono sfuggite, almeno in parte, ad alcuni tra i più acuti interpreti di Veza Canetti. Così scrive Willi Huntemann:

«Die offen zutage liegende groteske Stilisierung der Figuren, die für sich genommen eine sozialkritische Lesart nicht ausschließt, ja, sie im Hinblick auf die soziale Antithetik und die Tendenz der übrigen Erzählungen der Autorin zunächst geradezu erwarten läßt, erweist sich auf einer tieferen Ebene des Textes fundiert in seiner Qualität als Groteske, welche in ihrer aporetischen Grundhaltung das erwartete soziale Engagement konterkariert.»

Ma ancora una volta, come così spesso negli studi su Veza Canetti, una sociologia di scuola e tendenzialmente refrattaria a ogni riflessione artistico-teoretica prende il sopravvento, occultando così delle promettenti linee di indagine che, pur senza avanzare alcuna pretesa di esaustività, cercheremo di illustrare nella seguente trattazione.

È vero, certo, come mette in evidenza Huntemann, che il grottesco, per la sua stessa natura "aporetica" sembra essere in aperto contrasto con le convinzioni dell'autrice. Da un lato abbiamo infatti l'impegno sociale di Veza Canetti testimoniato, tra l'altro, dalla rivista scelta per

pubblicare i suoi racconti, la Arbeiter-Zeitung (organo ufficiale del partito socialdemocratico della Vienna 'rossa' nel periodo tra le due guerre mondiali), ma soprattutto apertamente e consapevolmente perseguito, visto come Veza Canetti si considerasse socialista e visto come Elias Canetti ne sottolineasse lo spiccato interesse verso le tematiche sociali e l'innata tendenza a farsi carico dei problemi dei più deboli. Dall'altro, invece, abbiamo il grottesco e l'ironia che metterebbero in discussione, secondo Huntemann, un atteggiamento positivo e fiducioso in un cambiamento della società: il gusto per il grottesco sembrerebbe addirittura l'implicita confessione che un tale scopo (la realizzazione di una società migliore) in realtà non può mai essere raggiunto.

Ebbene, e questa è la nostra tesi di fondo, il grottesco con le sue provocazioni non inficia affatto in modo aprioristico la possibilità dell'emancipazione sociale, ma, anzi, ne costituisce addirittura, almeno in modo parziale, il presupposto. E qui entra in gioco l'ironia.

Solo la serrata danza di grottesco e ironia messa in scena da Veza Canetti nei suoi testi è in grado di provocare quello straniamento che, mettendo a disagio il lettore, lo scuote e lo ridesta. Posto di fronte a situazioni inspiegabili e lasciato di fronte ad una narrazione che a tratti può, anzi, *vuole* confondere e disorientare, il lettore sorride e diventa "vittima" del gioco dell'autrice: attraverso il meccanismo dello straniamento, vale a dire della rappresentazione del mondo alla rovescia, egli finisce per vedere il mondo con nuovi occhi. Al suo cospetto si mostra, finalmente, la realtà così com'è e non come la società vorrebbe che fosse. Solo la presa di coscienza di una realtà angosciante e reificante però costituisce la premessa per un'incisiva azione sociale di tipo progressista. Esattamente questo è l'inizio di ogni consapevole movimento di riscossa sociale.

La trattazione si struttura in tre parti: a questo capitolo introduttivo, in cui ricorrono una breve introduzione alla vita e alle opere dell'autrice,

al contesto storico, politico e sociale seguirà l'inquadramento dell'opera nel contesto letterario degli anni '20 e '30 del XX secolo, nonché un'analisi critica dello stato attuale degli studi su Veza Canetti con particolare riguardo al grottesco e all'ironia. La seconda parte del lavoro si concentrerà sulle riflessioni teoriche relative a queste due categorie estetiche.

Il risultato di tali riflessioni, posto in dialogo critico con la letteratura secondaria sull'autrice, fornirà la base per l'analisi dei testi. Ogni romanzo o raccolta di racconti sarà preceduto da una breve introduzione volta a collocarli cronologicamente, a indicarne il luogo di pubblicazione e a presentarne le caratteristiche principali.

1.2 Vita e opere: una breve introduzione

Grazie agli studi di vari studiosi, tra i quali Angelika Schedel, Fritz Arnold, Helmut Göbel e Eva Meidl¹, e al ritrovamento a Londra per opera di Kristian Wachinger della corrispondenza tra Veza, Elias e Georges Canetti, raccolta nel volume *Briefe an Georges*², si hanno notizie biografiche sull'autrice. Anche Angelika Schedel nel suo articolo *Vita Veza Canetti* fornisce delle informazioni sulla vita che Veza conduceva da giovane donna:

Veza Taubner-Calderon legt die Matura ab, bringt sich Französisch und Englisch bei, fährt mehrfach zu Verwandten nach Großbritannien. Sie ist häufig Gast im »Café Museum«,

¹Si rimanda a opere quali Schedel, Angelika, *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien ; im Anhang: Versuch einer biografischen Rekonstruktion*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, Göbel, Helmut, *Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin – Einige persönliche Anmerkungen*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, "Text + Kritik", H.156, München 2002, Arnold, Fritz, *Lebenschronik*, in: Canetti, Veza *Die Schildkröten. Roman. Mit einem Nachwort von Fritz Arnold und einer Lebenschronik*, Hanser, München/Wien 1999, Meidl, Eva M., *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti*, Lang, Frankfurt am Main 1998.

²Canetti, Elias, Canetti, Veza, *Briefe an Georges*, Lauer, Karen, Wachinger, Kristian (a cura di), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2009.

einem beliebten Wiener Künstlertreff, und in der »Szene« für ihre literarischen Kenntnisse bekannt.³

Soprattutto quest'ultima informazione rivela che Veza Canetti era conosciuta nella scena culturale viennese, anche se non sappiamo nulla di più preciso a riguardo. Per avere ulteriori informazioni riguardo alle persone che frequentava e alla vita che faceva Veza Canetti prima di conoscere Elias, rimarrebbero da consultare i lasciti della cerchia di amici intorno alla coppia Canetti, e la parte del lascito di Elias Canetti che per sua disposizione potrà essere reso accessibile solo nel 2024, che, stando a quanto riporta Sven Hanuschek nella sua biografia su Elias Canetti⁴, si tratterebbe della parte del lascito contenente il materiale più strettamente privato e intimo della vita di Elias Canetti e dunque forse anche di quella di Veza. Nel presente studio, per motivi di spazio e di tempo, ci si limiterà ad accennare al rapporto tra Veza e Elias Canetti attraverso il materiale già analizzato da altri studiosi, come per esempio la biografia di Svena Hanuscek, i due volumi dell'autobiografia di Elias Canetti *Die Fackel im Ohr* e *Das Augenspiel* e il carteggio raccolto in *Briefe an Georges*.

La scrittrice Veza Canetti, il cui nome da ragazza è Taubner-Calderon, nacque il 21 novembre del 1897 a Vienna. Sua madre Rachel Calderon era un'ebrea sefardita che sposò in seconde nozze Hermann Taubner, che morì quando Veza aveva appena sette anni. Veza Canetti fu profondamente influenzata dalla situazione familiare in cui visse prima di andare a vivere insieme a Elias Canetti. La madre di Veza sposò in terze nozze il ricco possidente Menachem Alkaley. Persona violenta e avara, di cui viene riportata anche l'ingordigia, poiché, nonostante la salute non glielo permettesse (era infatti al tempo delle nozze già intorno alla settantina) chiedeva enormi quantità di carne e vino, che Veza gli portava, quasi augurandogli la morte. Un ritratto di questa figura e della vita familiare di Veza di questi anni, sebbene in parte probabilmente romanzato, viene dato anche da Elias nel secondo

³ Schedel, Angelika, *Vita Veza Canetti*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, "Text + Kritik", H. 156, München 2002, p. 97.

⁴Hanuschek, Sven, *Elias Canetti, Biographie*, Hanser, München/Wien 2005, p. 18.

volume della sua autobiografia *Die Fackel im Ohr Lebengeschichte 1921-1931*, in cui egli mette in evidenza soprattutto come Veza fosse stata in grado di crearsi uno spazio autonomo all'interno della casa, in cui il patrigno non poteva entrare⁵. Si può ipotizzare che queste esperienze biografiche, insieme alle notizie che si potevano leggere sui giornali dell'epoca, come riporta Ritchie Robertson nel suo articolo *Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung ‚Der Oger‘*⁶, abbiano fatto sì che nelle sue opere la vita coniugale venga rappresentata sempre come un contesto caratterizzato da violenza e incomprensione, reso con tinte da incubo, accentuate ancora di più dalla freddezza e la concisione con cui narra l'autrice. In particolare la figura di Menachem Alkaley sembra aver ispirato la figura di Herr Iger, se si considera ciò che riporta Elias Canetti in *Die Fackel im Ohr*:

Er [Menachem Alkaley, Y. F.] wurde, kaum war er zurück, zur Rede gestellt und geriet in solchen Zorn, daß man fürchtete, er werde seine Frau mit dem schweren Stock, von dem er sich nie trennte, erschlagen.⁷

Veza Canetti si caratterizza per molti aspetti come una *Außenseiterin* una 'outsider'. Essa appartiene sia al gruppo dei diversi "esistenziali" come li definisce Hans Mayer nel suo studio *Außenseiter*⁸ e questo perché era ebrea, donna, e perché soffriva di un deficit fisico, sia una "diversa intenzionale", poiché, considerando l'epoca storica in cui è vissuta, essa era una donna che si interessava di arte, cultura e politica. Di quest'ultima, come si potrà notare anche nella sua opera, l'autrice se ne interessava nel senso più puro del termine, cioè in quanto bene comune, che si interessa del bene delle persone e dei loro problemi quotidiani. Sosteneva il partito socialdemocratico, anche se non vi

⁵Cfr. Canetti, Elias, *Die Fackel im Ohr - Lebengeschichte 1921-1931*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, pp. 125-131.

⁶Robertson, Ritchie, *Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung ‚Der Oger‘*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti, "Text + Kritik"*, H. 156, München 2002.

⁷Cfr. Canetti: *Die Fackel im Ohr - Lebengeschichte 1921-1931*, p. 127.

⁸Cfr. Mayer, Hans, *Außenseiter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.

sono notizie che ne abbia mai fatto attivamente e ufficialmente parte. D'altra parte però non va dimenticato che Veza Canetti era inizialmente del tutto integrata nei circoli intellettuali della Vienna degli anni '20, nei quali era molto apprezzata e stimata conoscitrice della letteratura mondiale, della quale si era appropriata grazie al suo studio da autodidatta e alla sua sensibilità artistica e intellettuale. Purtroppo non vi sono notizie, appunti o scritti biografici che permettano di ricostruire con esattezza quali persone Veza Canetti frequentasse nel periodo antecedente al 1924, anno in cui conobbe Elias Canetti.

Certo è che fosse assidua ascoltatrice delle orazioni di Karl Kraus, dove avvenne, in occasione della 300. orazione, il primo incontro tra Veza e Elias:

Elias Canetti traf Veza Taubner-Calderon am 17. April 1924 während Karl Kraus' 300. öffentlicher Vorlesung. Der damals noch nicht 19jährige hatte schon vorher über die schöne 27jährige Veza Taubner-Calderon, die im Wiener Literaturkreis der 20iger Jahre gut bekannt war gehört. [...] Sie sprachen über Literatur, und Veza, die sehr belesen war, schien bald die Rolle des Mentors einzunehmen [...]. Elias Canetti bewunderte seine schöne Gesprächspartnerin und schätzte ihre ästhetischen Urteile.⁹

Come riportato da Eva Meidl, l'intellettuale e scrittrice Hilde Spiel testimonia in una sua affermazione che Veza Canetti negli anni '20 era una scrittrice nota a Vienna e della quale si elogiava il talento: "Hilde Spiel [...] bezeugte in einem Interview, daß die junge Schriftstellerin in Wien bekannt war und als brillantes Talent galt."¹⁰. In varia misura e con peso maggiore o minore gli aspetti che caratterizzano Veza Canetti la porteranno nel corso della sua vita a vivere in uno stato di emarginazione, in parte anche autoprodotta, che condizionerà molto la sua attività di scrittrice. Un ruolo non secondario, soprattutto per quanto riguarda la sua vita dopo il 1938,

⁹Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti*, p. 13.

¹⁰Ivi, p. 24.

anno che rappresenta una cesura all'interno della sua esistenza, gioca a tal proposito l'inclinazione della scrittrice alla depressione, stato documentato dalla corrispondenza tra Veza, il marito Elias e il fratello di questi Georges¹¹. La sua fase produttiva di scrittrice si concentrerebbe negli anni '20 e '30, a tal proposito le uniche informazioni certe sono che le sue opere furono in parte pubblicate sotto forma di racconti, e usando pseudonimi come Veza Magd, Veronika Knecht o Martha/Martin Murner, in varie riviste, tra le quali soprattutto la Arbeiter-Zeitung, l'organo ufficiale del partito socialdemocratico allora al governo, negli anni '30, in particolare tra il 1932 e il 1934.

Da non dimenticare ci sono anche altri fattori strettamente biografici, legati alla personalità e alla vita privata dell'autrice, che la 'segnarono' e che sono all'origine delle tematiche trattate all'interno della sua opera. Innanzitutto va menzionato il deficit fisico di cui soffriva. Infatti Veza Canetti era nata senza l'avambraccio sinistro, un handicap fisico che, come riportano molti amici e conoscenti della coppia Canetti, rappresentava un vero e proprio tabù. Veza lo nascondeva indossando sempre dei guanti, dei quali uno imbottito per celare la parte di braccio mancante:

Schönes weißes Gesicht, Schnee bedeckt den Vulkan.
Schwarzer Handschuh, mag es noch so heiß sein; denn ihr fehlt ein Arm. Man fragt nicht danach, man spricht nicht davon, doch dieser Defekt ist ein Bestandteil ihrer Persönlichkeit. Sie hat gelernt, sich so zu bewegen, mit solcher Souveränität, als fehle dieser Arm nicht, gelernt über Fehlendes, nicht in Erfüllung gegangenen hinwegzusehen.¹²

Lungi dal voler dare un'analisi psicologica o psicanalitica dell'opera di Veza Canetti¹³, non si può però negare che alcuni aspetti biografici

¹¹Canetti, Elias, Canetti, Veza: *Briefe an Georges*.

¹²Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti*, p.23.

¹³Cfr. Nünning, Vera und Ansgar (a cura di), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2010, pp. 51-70: I principali rappresentanti di questo metodo di analisi letteraria furono Sigmund Freud *in primis* (1856-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) e Jacques Lacan

siano confluiti nella sua produzione letteraria. Per esempio il riferimento all'avambraccio mancante è molto importante ai fini dell'analisi perché la rappresentazione del corpo deformato o comunque mancante di qualcosa e imperfetto riveste un ruolo centrale nella sua opera: dal corpo deformato del personaggio della *Runkel* nel romanzo *Die gelbe Straße*, al difficile rapporto che hanno con il loro corpo le figure di Anna e Maria nel racconto *Drei Viertel*, alla bruttezza della povera Anna Seidler del racconto *Der Sieger*, che viene licenziata solo perché il suo capo non la trova abbastanza attraente. Ciò che nella sua vita è un tabù e viene riletto nella sfera dell'indicibile, sembra poter trovare un luogo per dipanarsi solo nella narrazione letteraria. Il suo approccio nei confronti delle figure dei suoi racconti e romanzi è volutamente provocatorio e destabilizzante per il lettore, che si trova irritato, in quanto spesso viene deluso il suo orizzonte d'attesa, elemento che viene evidenziato da molti studiosi come tipico del grottesco¹⁴.

Infine c'è la grande domanda irrisolta circa il motivo per cui, durante l'esilio in Inghilterra, Veza Canetti si sia rinchiusa così in se stessa, lavorando sempre in sordina, soprattutto per promuovere il marito, ma si hanno notizie che anche lei continuò a scrivere e che cercò, almeno fino al 1956, di trovare un editore per le sue opere, purtroppo invano¹⁵. Sicuramente alla base c'è la difficile situazione editoriale diffusa tra tutti gli scrittori in esilio. Nel lavoro di Edda Ziegler *Verboten Verfemt Vertrieben. Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*¹⁶, si può leggere come nell'esilio

(1901-1981). In generale questo tipo di analisi si caratterizza per la convinzione che si possono trovare all'interno dei testi letterari manifestazioni dell'inconscio dell'autore e della sua psiche, sia per quanto riguarda il contenuto, che per la forma. Il testo è quindi determinato da queste strutture dell'inconscio ed è compito del lettore interpretarle. Per uno studio più dettagliato del tema si rimanda anche a Schönau, Walter, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Sammlung Metzler – Realien zur Literatur, Band 259, J.B. Metzler, Stuttgart 1991.

¹⁴Sinic, Barbara, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, in: Kanduth, Erika, Martino, Alberto, Noe, Alfred (a cura di), *Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik*, Band 12, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003, p. 27.

¹⁵Cfr. Seehawer, Maren Kristin, *Veza Canetti als Schriftstellerin im Londoner Exil*, Dipl.-Arb., Albert-Ludwigs-Univ., Freiburg im Breisgau 2008.

¹⁶Ziegler, Edda, *Verboten – Verfemt – Vertrieben – Schriftstellerinnen im Widerstand*

l'atteggiamento delle donne divergesse molto rispetto a quello degli uomini. Mentre gli uomini ebbero la tendenza a rinchiudersi in se stessi, continuando a lavorare alle loro opere e dedicandosi all'attività intellettuale, le donne tenevano in mano le redini della famiglia e si occupavano delle questioni economiche e delle faccende pratiche della quotidianità. Alla base di questa situazione c'è un'idea culturale, che influenzava la consapevolezza femminile, di doversi mettere in secondo piano nell'ambito della creazione artistica rispetto all'uomo. Questo rapporto tra la donna e l'uomo nella creazione artistica o semplicemente in ambito artistico viene analizzata da Eva-Maria Herbertz nella sua opera *Leben in seinem Schatten - Frauen berühmter Künstler*¹⁷. In particolare l'autrice analizza la vita di Hewig Kubin, Mathilde Vollmoeller-Purmann, Anna von König, Charlotte Berend-Corinth, Marta Feuchtwanger, Elizabeth Maria Karl »Liesl« Frank e Mathilde »Quappi« Beckmann, mettendo in evidenza come fossero donne molto dotate in campo artistico, ma come tutte, abbiano dovuto mettere in secondo piano o in alcuni casi rinunciare del tutto alla loro attività artistica a favore del marito. In Veza Canetti si ha l'impressione che questa caratteristica culturale sia accompagnata da una profonda sfiducia nelle proprie capacità, testimoniata anche dalle frequenti crisi depressive che la tormentarono nel corso della sua esistenza. Dai suoi scritti e dalle sue opere emerge una donna con un forte senso dell'umorismo, molto colta, e perfino sicura di sé, eppure per tutta la sua vita, come si può dedurre anche dall'interessante carteggio tra Veza, Elias e il fratello di questi, Georges, essa soffrì di forti crisi depressive, una delle quali la portò nel 1956 a distruggere gran parte dei suoi scritti. Allo stesso tempo però in queste lettere si denota una certa autoconsapevolezza di Veza Canetti nel considerarsi una scrittrice, infatti da quanto si può leggere nelle lettere essa spesso

gegen den Nationalsozialismus, dtv, München 2010.

¹⁷Herbertz, Eva-Maria, *Das Leben in seinem Schatten – Frauen berühmter Schriftsteller*, Allitera, München 2009.

parla di sè come di una *Dichterin* e delle lettere stesse come opere destinate a una futura pubblicazione¹⁸.

Veza Canetti muore il 1. maggio del 1963 a Londra. La causa ufficiale della morte è embolia polmonare, ma come mette in evidenza Angelika Schedel, vi sono vari fattori che hanno fatto pensare a un suicidio dell'autrice:

«[...] am 1. Mai 1963, starb sie. Todesursache laut Todschein: Lungenembolie. Seit den 1950er Jahren litt sie an Herzbeschwerden und lag auch 1963 wieder krank zu Bett. Sybille Mulot schrieb 1999, was hinter vorgehaltener Hand gemunkelt wurde: Veza Canetti habe Selbstmord begangen. Das Todesdatum, der "revolutionäre" 1. Mai, und der Umstand, daß sie im Jahr der deutschsprachigen Neuverlegung von *Die Blendung*, als der Plan zur Publikation seiner Dramen bereits gefaßt, die Veröffentlichung seiner von ihr gesammelten Aufzeichnungen ebenfalls ins Auge gefaßt war, und nur wenige Tage nach Elias Canettis offizieller "Rehabilitierung" in Wien den Tod fand, geben den Gerüchten nach wie vor Ahnung.»¹⁹

Le sue opere si trovano ancora sparse in alcune riviste degli anni '30, molte firmate da uno pseudonimo. Solo negli anni '90 verranno scoperte, attribuite alla loro giusta autrice e pubblicate in forma di volume, i due romanzi *Die gelbe Straße* e *Die Schildkröten*, e le raccolte di racconti e pezzi teatrali *Der Fund* e *Geduld bringt Rosen*.

1.2.1 Veza ed Elias

Nell'approcciarsi all'opera di Veza Canetti è impossibile non confrontarsi con il ben più noto Elias Canetti, conosciuto nel 1924 e suo marito dal 1934 fino all'anno della sua morte.

Elias Canetti gioca un ruolo importante sia da un punto di vista biografico che da quello letterario.

¹⁸Canetti, Elias, Canetti, Veza: *Briefe an Georges*, p. 28: "Denn niemand ist zärtlich zu mir, Georg, niemand. Es wären schon welche da, die es sein wollten, aber Canetti vertreibt sie und kommt dafür in der früh nachhause und versichert mir, dass ich eine gute Mutter zu ihm bin, eine Dichterin dazu. Denn die bin ich. Ich habe zwei Theaterstücke geschrieben."

¹⁹Schedel, Angelika, *'Buch ist von mir keines erschienen...'* - *Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, p. 203.

Per quanto riguarda l'aspetto biografico, Veza fu tutt'altro che una 'moglie' nel senso tradizionale del termine. Essa fu dapprima un'amica, ricoprendo anche un ruolo di mentore letterario per il giovane Elias, allora diciannovenne, in quanto era molto più colta ed esperta in materia letteraria rispetto a lui²⁰. In seguito l'amicizia si trasformò in amore, ma Elias Canetti non le fu mai fedele, né prima né dopo il matrimonio.

Dopo il 1937, anno della morte di Mathilde (Arditti) Canetti, madre di Elias, si può dire che Veza assunse il ruolo della madre sostitutiva. Nella biografia di Hanuschek viene descritto sia il rapporto, che si può definire quasi morboso²¹, che Elias aveva con la madre, sia il modo in cui questo rapporto si sia rispecchiato nella relazione con Veza. La severità della madre riguardo all'istruzione di Elias si rispecchia nella costante attenzione di Veza nei confronti del lavoro di Elias, scrittore tendente alla pigrizia e portato a fare grandi progetti, ma con difficoltà a portarli a termine, allo stesso tempo Elias riversa la gelosia, che provava nei confronti della madre, su Veza, anche se contemporaneamente intrattiene relazioni con altre donne. In generale leggendo la biografia di Hanuschek si ha l'impressione che Elias Canetti abbia percepito Veza come un peso, una figura che in un primo tempo lo ha affascinato, ma che poi si è rivelata difficile da sostenere, soprattutto, stando alle ricerche di Hanuschek, per quanto riguarda le frequenti minacce di suicidio di Veza e le sue forti crisi

²⁰ Cfr. a tal proposito Canetti: *Die Fackel im Ohr - Lebensgeschichte 1921-1931*, pp. 68-69: "Doch, es gibt ihn. Wir kennen sie, sie wohnt in der Ferdinandstraße mit ihrer Mutter. Zehn Minuten von hier. Eine wunderschöne Person mit einem spanischen Gesicht. Sie ist sehr fein und empfindlich und man könnte in ihrer Gegenwart nie etwas Häßliches sagen. Die hat mehr gelesen als wir alle zusammen. Die kennt die längsten englischen Gedichte auswendig und den halben Shakespeare dazu. Und Molière und Flaubert, und Tolstoi. [...] Aber die liest mit Verstand. Die weiß, warum ihr etwas gefällt. Die kann es begründen. Der kann man nichts vormachen."

²¹ Cfr. Hanuschek: *Elias Canetti, Biographie*, p.97. Così descrive Hanuschek l'atteggiamento assunto da Elias Canetti nei confronti della madre dopo la morte del padre: "[...] Canetti will dem Vater in mehreren Hinsichten nachgefolgt sein, er schlief mit Mathilde Canetti im Ehebett, bewahrte sie vor dem Selbstmord, lernte Deutsch und führte mit ihr Gespräche über Kunst, Kultur und besonders das Theater fort." Allo stesso modo si caratterizzava la sua relazione con Veza: dormiva con lei nel 'letto coniugale', anche se solo sotto forma di un matrimonio apparente, per tutta la vita cercò di salvarla dalle sue crisi depressive e dai suoi pensieri di suicidio e condivideva con lei l'amore per l'arte e per la cultura in generale.

depressive, come si può leggere anche nelle lettere che Veza scrisse al fratello di Elias, Georges.

Elias Canetti gioca, oltre a quello biografico, un ruolo importante nella riscoperta, pubblicazione e ricezione dei testi di Veza Canetti.

Quando all'inizio degli anni '90 furono riscoperte e finalmente pubblicate in forma di volume le opere di Veza Canetti, sorse la domanda sul perchè il grande scrittore, vincitore nel 1981 anche del Premio Nobel per la letteratura, avesse tenuto nascosto il fatto che anche la sua prima moglie Veza fosse stata scrittrice e di come avesse anche pubblicato alcuni dei suoi racconti in rivista negli anni '30. Resta aperta la domanda se il silenzio di Elias Canetti sia da ascrivere alla sua, nota²², vanità, oppure se il suo fu un gesto di rispetto nei confronti di un'autrice che, come hanno analizzato Sven Hansushek nella sua biografia su Elias Canetti e Maren Seehawer nella sua tesi di laurea *Veza Canetti als Schriftstellerin im Londoner Exil*, voleva pubblicare, ma non voleva che ciò accadesse a ogni costo, vale a dire a costo di perdere, nel peggiore dei casi, la propria dignità²³. La dignità e l'orgoglio, uniti a una profonda umiltà e a una psiche labile e tendente alla depressione sono le caratteristiche che emergono dalle descrizioni che vengono date dell'autrice:

Die Frage, warum es Veza Canetti im Exil trotz zahlreicher Versuche nicht mehr gelang etwas zu veröffentlichen und warum aus ihrer Publikationsgeschichte eine 'Nicht-Publikationsgeschichte' wurde, setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Zunächst schränkten der Zweite Weltkrieg und das Exil ihre Möglichkeiten erheblich ein.

Schwere depressive Phasen und eine insgesamt labile psychische Verfasstheit verhinderten, dass Veza Canetti zu jedem Zeitpunkt Anfragen nach ihrem Werk nachgehen konnte. Zudem war ihr eigenes literarisches Fortkommen für sie selbst zweitrangig gegenüber dem Elias Canettis. Das größte

²²Ivi, p. 23: "Canettis größte Angst vor Biographen löste wohl die Vorstellung aus, als geheimnislos dazustehen, als perfekt durchschaubar und erklärbar. Von seiner eigenen Lebensgeschichte hat er in einem vielzitierten Dictum verlangt, es solle da 'viel zu rätseln und zu erraten geben und die vermeintlichen Lösungen sollen auch fehlschlagen können', einiges solle 'für immer verborgen' bleiben.

²³Cfr. Seehawer: *Veza Canetti als Schriftstellerin im Londoner Exil*, p. 87: "Veza Canetti möchte eine Schriftstellerin sein und sie möchte ihre Texte publizieren. Doch soll dies nicht um jeden Preis geschehen. Nicht um den Preis, möglicherweise als gescheitert zu gelten."

Hindernis aber war vielleicht ihr Stolz, der nicht zuließ, um Hilfe zu bitten.²⁴

La risposta alla domanda sul perchè Elias Canetti abbia tenuto nascosta l'attività letteraria di Veza può essere data in parte in un articolo di Helmut Göbel, professore presso l'università di Göttingen, che conosceva personalmente Elias Canetti. Göbel fu colui il quale scoprì per primo che dietro agli pseudonimi Veza Magd, Veronika Knecht e Marta o Martin Murner si nascondeva probabilmente la prima moglie di Elias Canetti e ne parlò con lo scrittore. Confrontato con questa inequivocabile scoperta, Elias Canetti ribattè dicendo che lui voleva che Veza fosse riconosciuta come scrittrice autonoma e non pubblicata solo perchè messa in relazione al suo, già affermato, nome, così si esprime Göbel:

«Einen Anstoß für ein Interesse an der Schriftstellerin Veza Canetti hatte ich mit meiner Neugier und meinen Nachforschungen gegeben, das sei ihm wichtig; er habe immer auf ein solches Interesse und auf solch einen Anstoß von außen gewartet, weil er selbst seine zunehmende Bekanntheit nicht zum Anlass nehmen wollte, die literarischen Arbeiten seiner ersten Frau ins öffentliche Gespräch zu bringen.»²⁵

Un altro elemento che viene messo in evidenza da Göbel è la difficoltà, se non impossibilità, di ricostruire la genesi dei testi, se questa avvenne già negli anni '20 o se soltanto successivamente negli anni '30, né se sia stata o meno influenzata dalla scrittura di Elias Canetti, e se sì in che misura e in che modo, così si esprime a riguardo Helmut Göbel:

«Wenn es nämlich stimmt, was Canetti mitgeteilt hat, dass Veza Canetti wirklich erst 1931 zu schreiben begann, dann müssen die Jahre 1931 und 1932 für sie ein ununterbrochener arbeitsintensiver Schreibprozess gewesen sein. Denn dann hat sie in dieser kurzen Zeit den Roman "Kaspar Hauser" und eine relativ große Anzahl von Erzählungen geschrieben, darunter auch diejenigen, die sie kurze Zeit danach zur "Gelben Straße"

²⁴Ivi, p. 88.

²⁵Göbel, Helmut, *Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin – Einige persönliche Anmerkungen*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, "Text + Kritik", H.156, München 2002, p. 7.

zusammenstellte. Ferner hat sie einen weiteren Roman entworfen und vielleicht sogar schon angefangen [qui Göbel si riferisce probabilmente al romanzo *Die Genießer*, che però non è mai stato trovato, Y. F.]. Außerdem hat sie Englisch-Unterricht gegeben und aus dem Englischen übersetzt.»²⁶

Göbel sembra qui mettere in dubbio, anche con una certa ironia, che Veza Canetti abbia potuto scrivere così tanto in così poco tempo, mettendo così in discussione l'affermazione di Elias Canetti secondo il quale “[...] [u]m sich nicht aufzugeben, begann sie selber zu schreiben, und um die Geste des großen Vorhabens, die ich brauchte, nicht zu gefährden, behandelte sie ihr Eigenes, als wäre es nichts.”²⁷.

Le opere di Veza Canetti ad oggi per noi accessibili in volume sono due romanzi *Die gelbe Straße* e *Die Schildkröten* e due raccolte di racconti *Geduld bringt Rosen* e *Der Fund*²⁸. Tutte le opere di Veza Canetti, a parte il romanzo *Die Schildkröten*, furono tutti pubblicati in rivista, soprattutto sulla *Arbeiter-Zeitung*, ma anche in altre riviste di cui si avrà modo di approfondire più avanti quando verranno analizzati i singoli racconti e romanzi.

1.3 Caratteristiche sociali e politiche del periodo storico in Austria tra le due guerre mondiali

Nella scelta delle tematiche oggetto di attenta riflessione Veza Canetti mostra come nella sua attività di scrittrice giocano un ruolo importante le caratteristiche politiche e sociali del periodo storico in cui ella vive. Infatti è la sua stessa posizione di emarginata²⁹ a portarla a gettare uno sguardo diverso sulla società e sul mondo che la circonda.

Veza Canetti nasce nell'Austria asburgica nel 1897. La sua vita di giovane donna e di scrittrice si concentra nel periodo cruciale tra le due guerre, quindi fra il 1918 e il 1938, un periodo storico che,

²⁶Ivi, pp. 7-8.

²⁷Canetti: *Veza*, p. 5.

²⁸Per ulteriori informazioni riguardo alla genesi, alla pubblicazione, in particolare al luogo e al modo di pubblicazione si rimanda all'introduzione ai singoli racconti.

²⁹Più che 'emarginata' Veza Canetti rappresenta, come verrà menzionato più avanti nel testo, una 'diversa', perché è una donna che precorre i tempi, senza esserne 'pronta', come verrà dimostrato dalla sua sottomissione al marito nell'attività letteraria, nel suo mettersi da parte, per sostenere quello che ai suoi occhi era uno dei più grandi geni del mondo.

soprattutto per l’Austria, si caratterizza per i profondi cambiamenti e fermenti socio-politici in atto. Considerando che Veza Canetti è una scrittrice che affronta nella sua opera tematiche sociali, configurandosi dunque come una scrittrice dal carattere ‘impegnato’, ritengo opportuno fornire un breve approfondimento riguardante gli avvenimenti storici più rilevanti di questo periodo.

Dopo la prima guerra mondiale l’Austria si trovò ad affrontare una diffusa crisi d’identità poiché dopo il crollo dell’impero asburgico si era ridotta a un piccolo Stato diviso e disomogeneo al suo interno. Un’analisi dettagliata di questa delicata fase storica in Austria è offerta dall’opera curata da Erika Weinzierl e Kurt Skalnik *Österreich 1918-1938 Geschichte der Ersten Republik I*³⁰. Durante quella che venne definita la ‘Prima Repubblica’ vi erano in Austria tre partiti politici principali: quello socialdemocratico, quello cristiano-sociale e quello tedesco-nazionale. Vienna si caratterizzava per essere un centro urbano, socialista e culturalmente avanzato, a differenza del resto del Paese, più arretrato da un punto di vista culturale, basato su un’economia agricola e con tendenze politiche reazionarie. Del resto furono proprio le province i centri dove si svilupparono le *Heimwehren*, vale a dire gli organi paramilitari di destra, mentre Vienna restava il polo socialdemocratico e operaio³¹. Come viene però messo in evidenza dall’intervento di Kurt Skalnik nello studio curato dallo stesso e Erika Weinzierl non era soltanto la contrapposizione tra province e campagne, da un lato, e città, dall’altro, a essere causa della crisi; essa aveva radici più profonde:

Es waren [...] nicht nur gesellschaftliche und wirtschaftliche Interessengegensätze zwischen Bürger- und Bauertum auf der einen und Arbeiterschaft auf der anderen Seite, welche [...] die Erste Republik in die Krise führen sollten; es war das Fehlen selbst des geringsten staatspolitischen Konsenses und der

³⁰Weinzierl, Erika, Skalnik, Kurt, *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik I*, Styria, Graz/Wien/Köln 1983.

³¹Cfr. AA.VV., *La Piccola Treccani – Dizionario Enciclopedico*, Vol I – A-Bars, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., Roma 1995, pp.865-866.

völlige Mangel an Konturen eines gemeinsamen Geschichtsbildes.³²

Inoltre, come viene spiegato dall'intervento di Karl R. Stadler *Die Gründung der Republik*³³, l'Austria post-asburgica non era pronta per una democrazia:

Die ökonomischen und gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen waren nicht grundsätzlich geändert worden, was nicht nur die innere Entwicklung der Republik entscheidend bestimmen, sondern auch zu verhängnisvollen Bindungen an die revisionistischen Staaten Ungarn und Italien führen sollte. Dazu kam, daß die relative politische Rückständigkeit im Habsburgerstaat die Herausbildung eines breiten demokratischen Grundkonsens verhinderte: Die kurzlebige Phase des Liberalismus hatte kein ausreichendes Erbe für die sie ablösenden Massenparteien hinterlassen. Während sich die Arbeiterbewegung auf die vordringlichsten sozialen und wirtschaftlichen Bedürfnisse ihrer Klasse konzentrierte, kam es unter konservativer Führung zu einer weitgehenden Identifizierung von Bürgertum und Bauernschaft mit dem Kaiserstaat, wobei Kirche, Schule und Militär als wichtigste Sozialisationsfaktoren wirkten.³⁴

Come già menzionato, ai partiti socialdemocratico e cristiano-sociale si affiancava anche quello tedesco-nazionale il quale, come commenta Stadler:

Das nationale Element hinwieder wurde durch das dritte Lager, den Deutschnationalismus, vertreten, der sowohl infolge seiner Orientierung auf das deutsche Reich einer österreichischen Staatsgesinnung entgegenwirkte, wie auch den nationalen Konflikt mit den nichtdeutschen Völkern verschärfte.³⁵

Come fa notare lo storico in un primo momento anche Otto Bauer, il maggior teorico dell'Austromarxismo³⁶, era favorevole ad un'annessione dell'Austria alla Germania, nazione in cui il

³²Skalnik, Kurt, *Auf der Suche nach der Identität*, in: Weinzierl/Skalnik: *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 1*, p. 14.

³³Weinzierl/Skalnik: *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 1*, pp. 55-84.

³⁴Stadler, Karl R., *Die Gründung der Republik*, in: Weinzierl/Skalnik, *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 1*, p. 55.

³⁵Ivi, p. 55.

³⁶Skalnik: *Auf der Suche nach der Identität*, p. 13.

movimento operaio aveva già acquisito una maggiore esperienza politica:

Für Otto Bauer im besonderen war der Anschluß die Verwirklichung des historischen Prinzips der bürgerlichen Revolution und zugleich die Einheit mit der ungleich stärkeren deutschen Arbeiterklasse auf dem Weg zum Sozialismus.³⁷

Il fatto che durante il periodo della Prima Repubblica si succedettero molti governi di diversi schieramenti politici, fra i quali nessuno seppe gestire la forte crisi finanziaria ed economica, dà ulteriore prova delle fragilità strutturali che la nazione si trovava ad affrontare. Inoltre con l'aggravarsi della situazione economica crescevano il malcontento e il diffondersi di posizioni reazionarie fra le file della politica: se nel primo periodo dal 1919 al 1929 prevalsero governi di tipo socialdemocratico e cristiano-sociale (fra i nomi dei più autorevoli esponenti dei governi di coalizione si ricordano i politici socialisti Otto Bauer e Karl Renner), nel 1929 con l'elezione di Johann Schober a capo dell'esecutivo si ebbe una svolta in senso autoritario. Questa fase si inasprì quando Dollfuss (1932-34) divenne capo del governo; il 25 luglio 1934, però, questi fu vittima di un attentato da parte di un gruppo di nazionalsocialisti che assalirono il palazzo della Cancelleria e lo assassinarono³⁸.

Come già accennato il periodo della *Zwischenkriegszeit* fu un momento storico di grandi tumulti e violenza, caratterizzato da costanti scontri di piazza e lotte fra bande armate. Citando solo i due avvenimenti più importanti si ricordano l'incendio del palazzo di giustizia del 15 luglio 1927 e la guerra civile durante gli avvenimenti del 12-15 febbraio del 1934.

L'incendio del palazzo giustizia, scoppiato a Vienna il 15 luglio del 1927, avvenne per mano di alcuni manifestanti e si caratterizzò per la

³⁷Stadler: *Die Gründung der Republik*, p. 56.

³⁸Per le notizie riguardo alla storia del periodo si rimanda a AA.VV., *La Piccola Treccani – Dizionario Enciclopedico*, Vol I – A-Bars, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., Roma 1995, pp.865-866, AA.VV., Salvadori, Massimo L., (a cura di), *Enciclopedia storica*, Zanichelli, Bologna 2000, pp.112-114.

violenta reazione della polizia il cui capo, Johann Schober³⁹, diede l'ordine di sparare indiscriminatamente sulla folla per sedare la rivolta, provocando così l'uccisione di molti civili tra i quali anche donne e bambini.

L'antefatto risale al 20 gennaio 1927 quando ebbero luogo degli scontri tra due organizzazioni armate di carattere regionale, il gruppo fascista *Heimwehr* e la lega di difesa della Repubblica austriaca, il *republikanischer Schutzbund* di orientamento socialista. La *Heimwehr* attaccò lo *Schutzbund* e uccise due persone. Durante il processo, svoltosi il 14 luglio dello stesso anno, i colpevoli vennero assolti, fatto che suscitò la rabbia della popolazione. Il giorno seguente, il 15 luglio, ebbe luogo la manifestazione di protesta sulla Ringstraße, di fronte al Palazzo di giustizia, che degenerò in rivolta⁴⁰.

Invece per quanto riguarda i fatti del febbraio 1934 si trattò di una guerra civile causata dalla svolta reazionaria del governo Dollfuss che fece chiudere la *Arbeiter-Zeitung* scatenando un'insurrezione operaia. Il *Putsch* del 1934 per opera dei nazionalsocialisti fallì; l'ultimo governo con a capo Kurt von Schuschnigg cercò di riagganciarsi al programma politico di Dollfuss, ma ebbe vita breve per via dell'invasione e la successiva occupazione dell'Austria da parte di Adolf Hitler nel marzo del 1938. Con la fine del socialismo ebbe fine anche l'attività della *Arbeiter-Zeitung* e la repressione di tutti movimenti di avanguardia di tipo politico e culturale⁴¹

Con l'occupazione tedesca dell'Austria Veza Canetti non ebbe più la possibilità di pubblicare i suoi scritti.

Nel novembre del 1938 Veza ed Elias Canetti riuscirono a fuggire in

³⁹Si vuole ricordare a tal proposito come il capo della polizia Schober venne attaccato in modo molto feroce da Karl Kraus e dalla sua critica. Cfr. Fischer, Jens Malte, *Karl Kraus, Realien zur Literatur*, Metzler, Stuttgart 1974, Kraus, Karl, *Die Fackel*, 1923-26, Kösel, München 1968, Zohn, Harry, *Karl Kraus*, Hain, Frankfurt am Main 1990.

⁴⁰Cfr. a tal proposito Herwig, Wolfram, *Österreichische Geschichte 1890-1990*, Ueberreuter, Wien 2005.

⁴¹Fröhlich, Sabine, *Die Wirklichkeit der Groteske – Eine Erinnerung an die Schriftstellerin Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, p. 153.

Inghilterra passando per Parigi. Veza Canetti condurrà in esilio una vita molto ritirata, quasi interamente dedicata alla promozione dell'attività letteraria del marito Elias e vi morirà nel 1963, senza mai tornare a Vienna, come si può leggere nell'articolo di Angelika Schedel ,*Buch ist von mir keines erschienen...*' - *Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben*:

«Am 2. März 1963, zwei Monate vor ihrem Tod, schrieb sie an Viktor Suchy: "Ich kann nicht nach Wien, so gern ich auch das Grab meiner Mutter besuchen würde, mein Herz ist schon einmal gebrochen, wie ich weg mußte, noch einmal hält es das nicht aus.»⁴²

1.4 Contesto letterario

Contesto letterario e caratteristiche storiche, sociali e politiche dell'epoca in questione sono strettamente connesse fra loro. Da un punto di vista letterario questo periodo storico risulta molto difficile da caratterizzare e quasi impossibile da definire in quanto vi sono ancora residui delle correnti di avanguardia della Vienna *fin de siècle*, quali la *Wiener Moderne*, lo *Jugendstil* e l'Espressionismo, la *Neue Sachlichkeit*, ci sono poi autori diventati dei classici come Robert Musil e Franz Kafka, Arthur Schnitzler e Hugo von Hofmannsthal che non si lasciano attribuire a una determinata corrente letteraria, nel frattempo andava affermandosi sulla scena letteraria la *Heimatliteratur* nutrita dai fermenti antisemitici e legata alle teorie della *Blut und Boden-Literatur*.

Come evidenziato dal grande critico letterario Wendelin Schmidt-Dengler, autori quali Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal e Robert Musil volgono il proprio sguardo verso l'Austria asburgica pre-bellica in un contesto storico-letterario che è stato definito da Claudio Magris come "mito asburgico"⁴³.

⁴²Schedel, Angelika, ,*Buch ist von mir keines erschienen...*' - *Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben*, p. 203.

⁴³Cfr. Schmidt-Dengler, Wendelin, *Literatur*, in: Weinzierl, Erika, Skalnik, Kurt, (a cura di), *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 2*, Styria, Graz 1983.

Come capita spesso ai grandi scrittori Veza Canetti non si lascia inquadrare in nessuna delle correnti letterarie del suo tempo. Nella sua opera si possono trovare delle tracce di vari filoni letterari, ad esempio si può affermare che per certi aspetti essa presenti elementi riconducibili a quella particolare forma di realismo⁴⁴ che negli anni '20 e '30 del XX secolo si presenta nella corrente letteraria della *Neue Sachlichkeit*, sebbene questa abbia poco a che vedere con la Vienna dei primi decenni del XX secolo, in quanto si tratta di una corrente che si sviluppa in Germania e ha come centro culturale Berlino⁴⁵. Da menzionare a tal proposito è l'articolo di Sabina Becker *Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren*⁴⁶, in cui vengono messe in evidenza in modo molto efficace le differenze tra i due poli principali culturali degli anni '20:

«Denke man an den Beginn des Jahrzehnts und an den nach 1920 wirkenden Berliner Dadaismus, so rücken andere Formen der Vermischung und Inszenierung in den Mittelpunkt: Straße und Kunst, Stadt und Literatur, städtische Öffentlichkeit und künstlerisches Artefakt gehen Verbindungen ein. In Wien geht es, so darf man mit Blick auf Österreich wohl festhalten, gesitteter und konventioneller, sprich innerliterarischer zu. Die Sprengung der Kunstgrenzen kennt die österreichische Literatur der 1920er Jahre auch, aber doch mehr im Rahmen der

⁴⁴Cfr. Fröhlich: *Die Wirklichkeit der Groteske – Eine Erinnerung an die Schriftstellerin Veza Canetti*, p. 152: “Diese dem Austromarxismus nahestehende Tageszeitung [die Arbeiter-Zeitung, Y. F.] bildete ein Forum für junge Autoren, die mit neuen Formen einer realistischen Prosa experimentierten.”

⁴⁵Vienna e Berlino sono negli anni '20 del XX secolo centri culturali fiorenti, ma profondamente diversi tra di loro. In realtà Vienna aveva visto il suo culmine nel periodo intorno alla *Jahrhundertwende* e Berlino era una città moderna, in ascesa, dove operava Brecht. Cfr. a tal proposito l'autobiografia di Elias Canetti *Die Fackel im Ohr – Lebensgeschichte 1921-1931*, in cui egli dà una testimonianza di questa diversità culturale, visitando Berlino in varie occasioni, e cfr. anche Becker, Sabine, *Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren*, in: “*baustelle kultur*”, *Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38*, Aisthesis, Bielefeld 2011, p. 40: “Die Städte Wien und Berlin werden von einem ganz anderen Rhythmus, das Tempo, die Mentalität, die Möglichkeit der Massenerfahrung eine je eigene Poetik festgelegt: Die Wiener Moderne der 1920er Jahre erweitert das Erzählen über einen ausgefeilten Essayismus [...]. Die Kultur von Weimar indes ist eine Kultur und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit, in der das antireflexive Element [...] sicherlich als ein poetologisches Resultat jener Dynamisierungs und Rationalisierungsprozesse zu bestimmen ist, die die Kommunikation und Erfahrung wesentlich verändern.”

⁴⁶ Becker, Sabine, *Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren*, in: “*baustelle kultur*”, *Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38*, Aisthesis, Bielefeld 2011.

einzelnen Medien und Gattungen, im Rahmen von Kunst und Literatur also.»⁴⁷

Laddove Berlino è il centro innovativo che trascende i limiti della letteratura aprendosi a forme nuove caratterizzate dall'intermedialità (si pensi per esempio all'influenza del cinema), Vienna rappresenta il polo più tradizionalistico. In realtà occorre precisare che quest'ultima non era scevra da fermenti innovativi, i quali però si manifestavano secondo modalità e tendenze diverse rispetto a quelle berlinesi: è a Vienna che con Sigmund Freud nasce la psicanalisi, che Ernst Mach concepisce le sue riflessioni filosofiche sulla crisi del soggetto e Ludwig Wittgenstein si sofferma sulla crisi del linguaggio, aspetto centrale anche nell'opera di Hugo von Hofmannsthal⁴⁸. In particolare in questa sede riveste fondamentale importanza la figura di Karl Kraus per via dell'influenza che la sua tecnica letteraria esercitò sullo stile di Veza ed Elias Canetti. Tale legame viene messo in luce nel capitolo *Karl Kraus und Veza in Die Fackel im Ohr*, in cui Elias Canetti mette in evidenza come, a differenza di quanto accadrà a lui, che rimarrà 'schiavo' per alcuni anni di Karl Kraus, la più matura Veza abbia saputo mantenere la propria indipendenza di pensiero:

Sie habe die höchste Verehrung für Karl Kraus, aber sie lasse sich von ihm nicht vorschreiben, was man lesen dürfe und was nicht. Sie zeigte mir Heines "Französische Zustände". Ob ich das kenne? Das sei eines der unterhaltsamsten und gescheitesten Bücher. [...] Ich weigerte mich, den Band in die Hand zu nehmen. Nichts hatte Karl Kraus so verpönt wie Heine.⁴⁹

Veza Canetti si muove in due direzioni riprendendo le forme tradizionali del romanzo e del racconto, modificandole allo stesso tempo in senso modernistico.

Comuni anche alla *Neue Sachlichkeit* sono le tematiche incentrate sulle problematiche sociali. Tra queste figurano il rapporto tra ambiente sociale e personalità individuale, il conflitto tra le classi

⁴⁷Ivi, p. 30.

⁴⁸Ivi, p. 31.

⁴⁹Canetti: *Die Fackel im Ohr - Lebensgeschichte 1921-1931*, pp. 152-154.

sociali, il tema dell'ascesa sociale o della perdita di prestigio dinanzi alla comunità, il materialismo che impronta e domina l'esistenza dei suoi personaggi i cui rapporti si stabiliscono sempre in base alla logica del denaro e dell'appartenenza a una determinata classe sociale.

Come mette in evidenza anche Becker:

«Solcher thematischen Festlegungen und Neuorientierungen gehen mit einem sich wandelnden Schriftstellerbild und mit der Etablierung eines neuen Autorentypus einher. Schriftsteller pochen in den 1920er Jahren auf ihre gesellschaftliche Verantwortung und auf eine konkrete gesellschaftliche Funktion von Literatur.»⁵⁰

È proprio in questo tipo di autore che si riconosce Veza Canetti. Questo realismo, che implica una responsabilità dell'autore nei confronti del suo pubblico, intende risvegliare e scuotere il lettore ad agire in maniera diversa dalle convenzioni dettate dalla società, incitando il singolo a riappropriarsi del proprio destino, interrompendo determinati meccanismi e invitandolo anche a riscattarsi come individuo, andando quindi oltre la sua semplice categorizzazione sociale. La modalità scelta da Veza Canetti per realizzare questo suo obiettivo è quello di far vedere gli individui e la società in cui essi vivono, inclusi i rapporti che stabiliscono fra di loro e che portati all'estremo in forma caricaturale, talvolta riducendo i personaggi a dei tipi, al loro ruolo, o alle loro azioni, senza offrire nessun tipo di giustificazione o abbellimento estetico. Ciò accade soprattutto per i personaggi secondari poiché in realtà, ad un'analisi più attenta, l'autrice dà uno spessore psicologico e individuale ai protagonisti, anche se in maniera molto concisa e velata. Si veda a tal proposito l'intervento di Renate Leidinger:

Wenn auch in der Forschung immer wieder betont wird, dass sie [Veza Canetti, Y. F.] nicht moralisierend oder psychologisierend schreibt, sondern die Wirklichkeit dem Leser in knappen Worten präsentiert, so liegt meines Erachtens trotz dieser Kürze zwar keine direkte Psychologisierung vor, eine

⁵⁰Becker: *Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren*, p. 33.

psychologische Zeichnung der Figuren ist aber intendiert. Die Wirkung und Entdeckung dieser bleibt dem Leser überlassen. [...] Damit ist gemeint, dass Veza Canetti ihre Figuren zwar auf psychologischer Ebene hinterfragt, aber nicht in ausführlicher Weise, sondern sie liefert nur Ansätze, die den Aufmerksamen oder geschulten Leser weiterführend assoziieren lassen.⁵¹

La volontà di Veza Canetti sembra essere quella di focalizzare l'attenzione sull'essenzialità delle azioni e le regole di base che muovono la società e che gli individui ad agire all'interno del loro identificarsi con una visione materialistica della società⁵². Fra le caratteristiche della *Neue Sachlichkeit* troviamo anche la prosa fredda e distaccata in cui il narratore si limita a registrare ciò che accade, senza commentare o offrire al lettore un modo per identificarsi con le figure ed entrare con queste in un rapporto empatico. Senza approfondimenti psicologici l'autrice si limita a lasciare che le situazioni parlino 'da sè' lasciando che esse si mostrino al lettore, piuttosto che essere spiegate dal narratore.

Occorre aggiungere che Becker vede come la letteratura viennese degli anni '20 abbia dato il suo contributo alla nascita di una nuova scrittura impegnata:

«Dieser Weg und diese Form der Realisierung einer zeitgebundenen Literatur, d.h. eines neuen Konzepts einer 'littérature engagée', gehen von Österreich aus, werden mithin in einem nationalen Kontext vorangetrieben: Zumindest sind die Autoren einer spezifischen Wiener Moderne einem Modell des essayistischen Schreibens und einer essayistischen Romanliteratur verpflichtet. Fast scheint es, als sei der im Roman geleistete Essayismus der gewichtigste Beitrag Österreichs zur Erneuerung und Modernisierung des Romans und damit letztlich auch zu einer literarischen Moderne.»⁵³

⁵¹Leidinger, Renate, *Der Blick in die Tiefe – Gesellschafts Darstellung im Wien der 20er und 30er Jahre; untersucht anhand zweier Romane der Zwischenkriegszeit: Veza Canetti ‚Die Gelbe Strasse‘ und Alja Rachmanowa ‚Milchfrau in Ottakring‘*, Dipl.-Arb., Univ. Salzburg 2004, p. 26.

⁵²Fröhlich: *Die Wirklichkeit der Grotteske – Eine Erinnerung an die Schriftstellerin Veza Canetti*, p.152: "Das Geld motiviert und durchdringt die Gedanken und Gefühle der Personen, es bestimmt ihre Beziehungen in der öffentlichen Sphäre der Straßen und Geschäfte wie auch im Privatleben hinter verschlossenen Türen. Das Geld färbt alles ein, alles ist vom Tausch bestimmt."

⁵³Becker: *Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren*, p. 35.

Un altro contributo offerto a proposito della tematizzazione della miseria, così come vediamo nell'opera di Veza Canetti, è dato da Sabine Zelger con il suo articolo *Verwaltung des Elends – Über politische Widerständigkeit österreichischer Literatur der 1920er Jahre*⁵⁴. Zelger apre così il suo articolo:

«Elend muss sichtbar gemacht werden, um es als gesellschaftliches Problem anzuerkennen. Ansonsten unterstreicht es die Hoheit des Schicksals oder gilt als selbstverschuldet und bleibt private Angelegenheit [...]. Wie diese Literatur dabei die großen zeitgenössischen Diskurse mitgestaltet und mitgetragen hat oder sich als widerständig erwies, ist Thema des Beitrags.»⁵⁵

L'intento di Zelger è quello di stabilire come le istituzioni si relazionino col problema della povertà negli anni '20 e allo stesso tempo analizzare come questo aspetto sia stato affrontato dalla letteratura contemporanea. A questo proposito è degno di nota che ella citi come prima opera il racconto *Geduld bringt Rosen* di Veza Canetti. Seppure non sia questa la sede adatta per fare considerazioni in merito, è importante notare a questo proposito come sussista una differenza fondamentale tra l'argomentazione di Zelger, che può valere per gli altri testi citati nell'articolo, e i testi di Veza Canetti. Stando all'argomentazione di Zelger la scrittrice attribuisce la colpa della condizione disagiata dei ceti più umili allo Stato; una tale esegesi dei testi di Veza Canetti non è però del tutto sostenibile considerando che, come vediamo nel caso della famiglia Mäusle nel racconto *Geduld bringt Rosen*, ella provoca il lettore mostrando come la responsabilità della situazione della famiglia Mäusle sia da attribuire ai meno abbienti stessi, che risultano troppo poco furbi e intelligenti per elaborare una strategia per sopravvivere, al contrario agiscono in modo autodistruttivo. Questo aspetto è decisivo ai fini dell'interpretazione del racconto, poiché è proprio questo il momento

⁵⁴Zelger, Sabine, *Verwaltung des Elends – Über politische Widerständigkeit österreichischer Literatur der 1920er Jahre*, in: "baustelle kultur", *Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38*, Aisthesis, Bielefeld 2011.

⁵⁵Ivi, p. 85.

in cui avviene la delusione dell'orizzonte di attesa del lettore, che si sente straniato di fronte a un narratore che dà la colpa ai poveri, invece che alla crisi socio-economica. Vi sono però, come osserva giustamente Zelger, anche casi in cui è lo Stato che viene criticato, come quando la domestica disoccupata Emilie decide di gettarsi nel Danubio, perché era risaputo che le ragazze che tentavano il suicidio venivano portate in ospedale dove venivano curate, ricevevano cibo in abbondanza e poi venivano ospitate in una casa per i senzatetto e infine veniva persino procurato loro un lavoro.

Da menzionare inoltre la contestualizzazione dell'opera letteraria della coppia Canetti. A questo proposito è interessante l'intervento di Sybille Mulot:

«Gemeinsam ist ihnen die unbedingte Verpflichtung auf die Moderne. Im Nachwort erwähnt Göbel die realistische Erzählweise eines Upton Sinclairs, den Elias Canetti ja übersetzte – wobei er feststellt, daß Veza Canetti eine viel komplexere Erzählschicht erreicht (“Es ist die besondere Figurengestaltung mit sarkastischen und grotesken Zügen in der Beschreibung des menschlichen Körpers – und in der Wiedergabe der gesprochenen Sprache”). [...] Das Ziel, den modernen Menschen “mit sich selbst zu konfrontieren, seine Unterwelt aufzudecken”, erreichen beide auf je eigenen Weg. Veza Canetti erfand dabei eine singulär knappe, komprimierte Erzählprosa; sie erfand für den Roman, was Horváth gleichzeitig (und Büchner vor ihnen) für das Theater erfunden hatte.»⁵⁶

La prosa di entrambi dunque è caratterizzata da tratti tipici del modernismo, come si può per esempio vedere in Veza Canetti dal frequente uso dello stile indiretto libero e del monologo interiore, oppure la tecnica, applicata soprattutto in *Die gelbe Straße*, di narrare gli stessi eventi da punti di vista diversi, e il prevalere dei dialoghi sulla narrazione, elemento che Henry James, insieme alle sue riflessioni sul punto di vista, riteneva un aspetto fondamentale della

⁵⁶Mulot, Sybille, *Das Leben vor der Haustür – Nach mehr als einem halben Jahrhundert erscheinen: der unbekannte Roman einer unbekanntes Dichterin – ‚Die gelbe Straße‘ der Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 157-158.

modernità⁵⁷. Inoltre sia Elias che Veza fanno uso del grottesco e della *akustische Maske*.

Attraverso Elias Canetti scopriamo anche quali erano le letture di Veza:

Sie öffnete die Tür eines Bücherschranks, der ihre eigene Bibliothek enthielt, "die Bücher, ohne die ich nicht leben möchte", sagte sie, und da stand, wenn auch nicht zuoberst, der komplette Heine. Nach diesem Hieb, den sie mir gern versetzte, zeigte sie mir, was ich erwartete, Goethe, Shakespeare, Molière, Byron's "Don Juan", Victor Hugos "Les Misérables", "Tom Jones", "Vanity Fair", "Anna Karenina", "Madame Bovary", "Der Idiot", "Die Brüder Karamasow", und als eine ihrer allerliebsten Lektüren die Tagebücher von Hebbel. [...] Die Bibel war das Buch, in dem sie am häufigsten las. Sie liebte darin die Geschichten, die Lobpreisungen, die Sprüche, die Propheten. Mehr als alles liebte sie das Hohelied.⁵⁸

Se si considerano quindi le letture preferite di Veza Canetti, si nota come queste consistano nei classici della letteratura europea, soprattutto del XIX secolo. Interessante è anche, come fa notare Sven Hanauschek nella sua biografia su Elias Canetti, che Veza Canetti avesse letto gli scritti di Johann Caspar Lavater sulla fisiognomica⁵⁹. Questo studioso sosteneva la tesi secondo la quale si poteva desumere il carattere di una persona dai lineamenti del viso⁶⁰. Se si considera l'autrice Veza Canetti, la sua provenienza sociale e la sua alta istruzione, è difficile credere che essa condividesse le idee di Lavater. È più probabile a tal proposito supporre che essa traesse ispirazione dalle sue osservazioni per metterle in discussione e utilizzarle all'interno delle sue opere, soprattutto attraverso la categoria estetica del grottesco, al fine di provocare il lettore.

⁵⁷Cfr. per approfondimenti Meneghelli, Donata (a cura di), *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

⁵⁸Cfr. Canetti: *Die Fackel im Ohr - Lebensgeschichte 1921-1931*, pp. 152-153.

⁵⁹Cfr. Hanauschek: *Elias Canetti, Biographie*, p. 110: "Physiognomik war ein Hauptinteresse von ihr" [dice Elias di Veza, Y.F.], und sie habe in der Universitätsbibliothek viel Lavater gelesen, den Canetti nicht ausstehen konnte." e Lavater, Johann C., *Von der Physiognomik*, Insel, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

⁶⁰Cfr. Lavater, Johann C., *Von der Physiognomik*, Insel, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

Un altro autore che sembra aver influenzato Veza Canetti è Adalbert Stifter. Vi sono molti elementi che essi hanno in comune, in particolare l'interesse per le piccole cose, per gli avvenimenti quotidiani, ma anche per i semplici e gli umili, aspetti che in Stifter vengono esplicitati nella sua teoria del *sanftes Gesetz*⁶¹. Oltre all'idillio si ritrova però in Stifter anche un'inclinazione verso l'abisso, verso la pazzia, verso i diversi della società che vivono ai margini di essa. Questa predilezione di Veza Canetti per Stifter è testimoniata nella biografia di Hanuschek in cui egli spiega come per molto tempo, alla stessa maniera di Strindberg per la madre di Elias, Stifter fu per così dire 'occupato' da Veza Canetti, come un territorio riservato soltanto a lei: "Strindberg ist für ihn dauerhaft okkupiert geblieben wie etwa Adalbert Stifter durch Veza Canetti."⁶²

1.4.1 L'estetica del brutto: tra grottesco e *Unheimliches*

Le riflessioni sull'estetica del brutto e dell'*Unheimliches* sono solo in apparenza delle divagazioni, infatti trovano la loro giustificazione nel fatto che si vuole inquadrare l'opera di Veza Cannetti in un contesto letterario più ampio, per definire meglio la categoria del grottesco e per questo motivo che nel seguente paragrafo si presenteranno e commenteranno alcune opere di autori come Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn. Per le riflessioni che intendo fare ora è necessario precisare che con estetica del brutto si intende una macrocategoria che

⁶¹Cfr. Stifter, Adalbert, *Vorrede*, in: *Bunte Steine*, Winkler, München 1951, p. 8: "Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß. Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau emporschwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt [...]. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist."

⁶²Hanuschek: *Elias Canetti, Biographie*, p. 65.

comprende in sè la categoria del grottesco, talvolta può assumere i tratti di quello che in tedesco viene definito *unheimlich*, parola quasi intraducibile se non attraverso perifrasi. Questo termine indica infatti una serie di emozioni⁶³ come la paura, l'angoscia, soprattutto in relazione alla morte, a certe credenze relative ai fantasmi e ai morti-in-vita, oppure può significare anche inquietante, lugubre o sinistro.

Per quanto riguarda il grottesco, anche nella sua accezione di *Unheimliches*, non si può non fare riferimento al romanzo di Rainer Maria Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, essendo lo scrittore sicuramente conosciuto a Veza Canetti ed essendoci frequenti elementi di contatto riguardo al grottesco nelle loro rispettive opere. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* è l'unico romanzo scritto da Rainer Maria Rilke, iniziato nel 1904 e portato a compimento nel 1910. Rilke nacque nel 1875. Baudelaire, come Rilke stesso afferma⁶⁴, ebbe una grande influenza su di lui e fu Rilke che contribuì a diffonderne la conoscenza in area tedesca. In particolare il romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* testimonia questa influenza in primo luogo perché cita esplicitamente la poesia *Une carogne* di Baudelaire e anche perché si caratterizza per la presenza di elementi riconducibili all'estetica del brutto. Si tratta di una sorta di monologo interiore in cui non vengono fornite spiegazioni e motivazioni, il romanzo, come indicato dal titolo, è composto solo da *Aufzeichnungen*, da annotazioni e appunti, che spesso restano oscuri al lettore e di conseguente difficile interpretazione. Il romanzo inoltre è connotato da una narrazione di tipo ellittico, caratteristica che si ritrova anche nell'opera di Veza Canetti. Per quanto riguarda il tema specifico di questa tesi, si vuole ora passare all'analisi di alcuni passaggi in cui compare l'estetica del brutto, che a volte si presenta sottoforma del grottesco, altre volte del *Unheimliches*. Un esempio per

⁶³Si rimanda a tal proposito al saggio di Sigmund Freud *Das Unheimliche*, in: *Psychologische Schriften*, Band IV, Mitscherlich, Alexander, Richards, Angela, Strachey, James e con la partecipazione di Grubrich-Simitis, Ilse, (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 1970, al quale il presente studio dedica un excursus.

⁶⁴Per dettagliate informazioni e fonti a riguardo si confronti lo studio di Ariane Wild *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 225-230.

quanto riguarda l'estetica del brutto la si riscontra quando Malte deve andare dal medico per sottoporsi a quella che si suppone essere una seduta di elettroshock:

Der Arzt hat mich nicht verstanden. Nichts. Es war ja auch schwer zu erzählen. Man wollte einen Versuch machen mit dem Elektrisieren. Gut. Ich bekam einen Zettel: ich sollte um ein Uhr in der Salpêtrière sein.⁶⁵

Mentre Malte aspetta il suo turno osserva gli altri pazienti nella sala d'attesa e le sue descrizioni rientrano nell'estetica del brutto:

Nicht weit von ihr hatte man ein Mädchen hingesezt mit rundem glatten Gesicht und herausgedrängten Augen, die ohne Ausdruck waren: sein Mund stand offen, so daß man das weiße, schleimige Zahnfleisch sah mit den alten, verkümmerten Zähnen. Und viele Verbände gab es. Verbände, die den ganzen Kopf Schichte um Schichte umzogen, bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemandem mehr gehörte. Verbände, die verbargen, und Verbände, die zeigten, was darunter war. Verbände, die man geöffnet hatte und in denen nun, wie in einem schmutzigen Bett, eine Hand lag, die keine mehr war; und ein eingebundenes Bein, das aus der Reihe herausstand, groß wie ein ganzer Mensch.⁶⁶

È necessario riportare per intero questa citazione, perché vi sono molti elementi rilevanti. Non solo si può leggere l'evidente estetica del brutto data dalla minuziosità con la quale il narratore descrive il corpo straziato della ragazza, ma espressioni come “[...] bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemandem mehr gehörte [...]”⁶⁷ ricorda la parte iniziale del romanzo *Die gelbe Straße* in cui subito dopo l'incidente, la figura della Runkel viene descritta come segue: “Die Runkel lag auf der Erde und konnte sich nicht rühren und nur das eine Auge sah starr mit an, was geschah.”⁶⁸. Questa riduzione del corpo ad un'unica sua parte è un elemento grottesco in quanto stravolge l'integrità del corpo umano portandolo ai confini del mostruoso,

⁶⁵Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Reclam, Stuttgart 1997, p. 49.

⁶⁶Ivi, p. 51.

⁶⁷Ibidem.

⁶⁸Canetti, Veza, *Die gelbe Straße*, Fischer, Frankfurt am Main 2009, p. 5.

caratteristica che viene riconosciuta come tipica del grottesco. La stessa cosa accade nel *Malte* anche per quanto riguarda le espressioni “[...] eine Hand lag, die keine mehr war;”⁶⁹ e “[...] ein eingebundenes Bein, das aus der Reihe herausstand, groß wie ein ganzer Mensch [...]”⁷⁰: Rilke va oltre l’estetica del brutto inserendo nelle sue descrizioni elementi come quello del corpo deforme e mostruoso, che sono tipici del grottesco. Ciò si può esemplificare anche portando un altro esempio dal romanzo di Rilke:

Es war eine ungeheure, unbewegliche Masse, die ein Gesicht hatte und eine große, schwere, reglose Hand. Die Seite des Gesichtes, die ich sah, war leer, ganz ohne Züge und ohne Erinnerungen, und es war unheimlich, daß der Anzug, wie der einer Leiche war, die man für den Sarg angekleidet hatte.⁷¹

Qui si fondono, sotto il comune denominatore dell’estetica del brutto, elementi appartenenti alla sfera del grottesco e altri che sono più propriamente da attribuire al *Unheimliches*. Da un lato, come già visto nell’esempio precedente, è grottesco il corpo della figura, che viene descritta come una “[...] ungeheure, unbewegliche Masse, die ein Gesicht hatte und eine große, schwere, reglose Hand [...]”⁷², ci viene quindi presentata solo parzialmente, non integra e associata al mondo degli oggetti attraverso l’uso del sostantivo “[...] Masse [...]”⁷³. Il viso di questa figura unisce però all’elemento del grottesco anche quello dell’*Unheimliches* poiché privo di lineamenti e, come aggiunge il narratore, di ricordi. La figura assume pertanto quasi le caratteristiche di un fantasma, di un essere al confine tra la morte e la vita, come viene anche detto in modo esplicito dal narratore: “[...] und es war unheimlich, daß der Anzug, wie der einer Leiche war, die man für den Sarg angekleidet hatte.”. Nella citazione precedente Rilke sottolinea gli “[...] herausgedrängten Augen, die ohne Ausdruck waren [...]” e nella seconda citazione il viso “[...] ganz ohne Züge und ohne

⁶⁹Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 51.

⁷⁰Ibidem.

⁷¹Ivi, p. 53.

⁷²Ibidem.

⁷³Ibidem.

Erinnerungen [...]”, questi elementi sono grotteschi nel senso in cui mettono in evidenza la presenza in un essere umano di un qualcosa di non vivo. Ritroviamo per esempio, come accade spesso anche in Veza Canetti⁷⁴, il riferimento agli occhi che nella tradizione letteraria sono specchio dell’anima, il fatto di descrivere dunque una figura con occhi “[...] die ohne Ausdruck waren [...]” equivale a togliere l’anima all’essere umano descritto. La stessa riflessione vale per un viso senza lineamenti, incapace di esprimere sentimenti ed emozioni e che si caratterizza per l’assenza di ricordi. Si tratta a tal proposito di elementi che tolgono umanità e avvicinano l’uomo a un automa e pertanto suscitano sentimenti d’inquietudine e angoscia.

Un altro autore contemporaneo a Veza Canetti che si caratterizza per la presenza di elementi riconducibili all’estetica del brutto è il poeta-medico Gottfried Benn, vissuto dal 1886 al 1956. Influenzato probabilmente dalla sua attività di medico, Benn si confronta spesso nella sua opera con corpi decomposti o in via di decomposizione. L’autore trasforma questi elementi macabri in lirica, attraverso un’elaborazione estetica. Ne è un esempio la poesia *Schöne Jugend*:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf
gelegen hatte
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre
so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch der Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnautzen quietschten!”⁷⁵.

Si nota in questa poesia una distanza tra l’osservatore e la scena rappresentata, è come se il narratore non partecipasse emotivamente a

⁷⁴Si veda per esempio la figura di Käthi nel racconto *Die Große* in: Canetti, Veza, *Geduld bringt Rosen: Erzählungen und Stücke*, Fischer, Frankfurt am Main, 2010.

⁷⁵Benn, Gottfried, *Gedichte*, Wellershoff, Dieter (a cura di), *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Dritter Band, Klett-Clotta, Stuttgart 1996, p. 8.

ciò che accade, ma come anzi provi quasi una sorta di compiacimento macabro. La poesia ricorda naturalmente *Une carogne* di Baudelaire, ma le due poesie si differenziano tra loro: mentre Benn adotta un tono più freddo e laconico, quasi sarcastico, Baudelaire crea un contrasto stridente, ma allo stesso tempo riesce a fondere la descrizione della bella giornata di sole, “[...] [c]e beau matin d’été si doux [...]”⁷⁶, in cui si trova in compagnia della sua amata, alla quale peraltro si rivolge, “[...] mon âme [...]”⁷⁷ e quella del corpo putrefatto:

Au détour d’sentier une carogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,
Les jambes en l’air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d’façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d’exalaisons.⁷⁸

Laddove Benn mantiene un tono molto più laconico, la poesia di Baudelaire focalizza l’attenzione sulla liricità dell’esperienza, fondendo il bello e il disgustoso, per esempio quando paragona la carcassa della donna morta al bocciolo di un fiore che si apre: “[...] [e]t le ciel regardait la carcasse superbe/Comme une fleur s’épanouir.”⁷⁹

Da rilevare come entrambe le poesie mettano in evidenza come i corpi descritti vengano divorati dagli animali, diventando quasi un tutt’uno con essi e con la natura circostante, e perdendo in tal modo la loro umanità. Nella poesia di Benn si fa riferimento ai ratti, che vengono antropomorfizzati, ciò si può notare dai termini come “[...] Schwesterchen [...]”⁸⁰ e espressioni come “[...] hatten hier eine schöne Jugend verlebt [...]”⁸¹, invece la ragazza morta viene oggettivata, ciò

⁷⁶Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen*, Französisch-Deutsch, Fahrenbach-Wachendorff, Monika (trad. da), Reclam, Stuttgart 1998, p. 61.

⁷⁷Ibidem.

⁷⁸Ibidem.

⁷⁹Ibidem.

⁸⁰Benn: *Gedichte*, Wellershoff, Dieter (a cura di), *Gesammelte Werke in vier Bänden*, p. 8.

⁸¹Ibidem.

si può desumere dal verbo “[...] angeknabbert [...]”⁸², che di solito viene usato in relazione ai cibi. Invece nella poesia di Baudelaire si parla di mosche e larve:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D’où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient come un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.⁸³

E per un breve momento sembra che il cadavere riprenda vita:

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s’élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d’un souffle vague,
Vivait en se multipliant.⁸⁴

A proposito di queste riflessioni è rilevante citare lo studio di Thomas Anz *Literatur des Expressionismus*⁸⁵. Egli infatti dedica un capitolo all’estetica del brutto e al grottesco come sua modalità rappresentativa e a tal riguardo cita tra i vari esempi sia il *Malte* di Rilke che la poesia *Schöne Jugend* di Benn.

Anz definisce la letteratura espressionista in opposizione al culto della bellezza della *Jahrhundertwende*:

Sie [la letteratura espressionista, Y.F.] ist, in Opposition auch zum ästhetizistischen Schönheitskult um 1900 [in grassetto nell’originale, Y.F.], eine Literatur der Disharmonien, des Hässlichen, Grotesken und Pathologischen, Darstellung einer als zerissen wahrgenommenen Außen- und Innenwelt sowie einer als brüchig empfundenen Sprachordnung.⁸⁶

Si ritrovano qui molti elementi che caratterizzano la prosa di Veza Canetti, l’estetica del brutto e del grottesco non comprendono infatti solo la deformazione fisica, ma anche quella mentale, che si manifesta in una deformata percezione del mondo interiore ed esteriore. Basti

⁸²Ibidem.

⁸³Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, p. 62.

⁸⁴Ibidem.

⁸⁵Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2010, pp.163-173.

⁸⁶Ivi, p. 164.

pensare a tal proposito alla figura di Pilatus Vlk e alla sua pazzia alla fine del romanzo *Die gelbe Straße*. Egli verrà colto dal bisogno compulsivo di vedere tutto del colore giallo e quando al manicomio gli verranno sottratti gli occhiali da sole con le lenti gialle e poi anche la vernice gialla con la quale voleva colorare la sua stanza, arriverà persino a usare al loro posto i suoi escrementi. Allo stesso modo il linguaggio si disgrega, non ha più la funzione di comunicare dei messaggi, ma si rivela strumento dietro cui nascondere le proprie vere intenzioni, come una maschera.

Se si considera l'opera di Veza Canetti e il suo costante sforzo di mostrare cosa si nasconde dietro alla facciata, spesso tramite la tecnica di mostrare l'ambiguità dei personaggi, si rivela interessante l'intervento di Anz:

Die negative Ästhetik des Hässlichen hat Anteil an den damals in Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Technik gemeinsam, doch auf unterschiedlichem Terrain und mit divergierenden Methoden betriebenen Versuchen, das unter einer Oberfläche verborgene zu entdecken, das unsichtbar sichtbar zu machen: die (>schmutzige<) Wahrheit des Unbewussten unter der Oberfläche des Bewusstseins (Psychoanalyse), das Verschüttete unter der Erdoberfläche (Archäologie), das >Wesen< hinter den Erscheinungen [...], das Innere des Körpers unter der äußeren Haut (Endoskopie und Röntgentechnik).⁸⁷

Si può vedere da questa citazione come Anz riconosca all'estetica del brutto la funzione di portare alla luce ciò che si nasconde dietro alla facciata e questo è esattamente l'intento di Veza Canetti. Infatti tramite l'uso del grottesco l'autrice vuole mostrare che cosa si nasconde dietro alle apparenze. Ciò lo si può vedere rappresentato in modo emblematico nella figura di Herr Iger, che verso l'esterno mostra il suo lato gentile, cordiale, e soprattutto generoso, mentre in famiglia egli si rivela violento, crudele, e avido di denaro. Non solo questo aspetto accomuna le riflessioni di Anz e l'opera di Veza Canetti. Nello studio di Anz sono presenti tutti gli elementi caratteristici della prosa dell'autrice:

⁸⁷Ivi, pp. 165-166.

Die Darstellung des Hässlichen in der expressionistischen Moderne ist die Konfrontation mit dem öffentlich Verworfenen, Verdrängten und Verfemten, eine Konfrontation, wie sie zur gleichen Zeit die Psychoanalyse forciert. Als hässlich gelten Ausdruck des Leidens, die Krankheit des Körpers und des Geistes, die Grimassen der Angst, die Entblößung der Triebphäre. Ekelerregend hässlich ist das Innere des Körpers, was von ihm plötzlich sichtbar oder ausgeschieden wird.⁸⁸

Anche la prosa di Veza Canetti si occupa di questi aspetti. I personaggi che lei descrive sono sempre ambigui, hanno sempre due volti, una facciata esteriore e il loro vero essere nascosto dietro a questa facciata. Inoltre Anz vede come ideale mezzo di rappresentazione di questa nuova estetica il grottesco:

Die provokative Destruktion etablierter Wahrnehmungs- und Sinngebungsmuster bedient sich in ihren Techniken der Emotionalisierung der Stilmittel des Grotesken [in grassetto nell'originale Y.F.]. Konstitutiv für das Groteske sind antimimetische Verstöße gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit. [...] Als >grotesk< gelten neben übertreibenden Zuspitzungen des >Wesentlichen< die Vermischungen dessen, was die symbolische Ordnung einer Kultur in einem Zeichensystem von Distinktionen voneinander abzugrenzen gewohnt ist: Mensch und Tier, Schönheit und Hässlichkeit, Gesundheit und Krankheit, Hohes und Niedriges, Wichtiges und Unwichtiges, Organisches und Anorganisches, Eckiges und Rundes, Großes und Kleines...[...].⁸⁹

Anz riconosce il grottesco come figura retorica adatta a rappresentare l'estetica del brutto. Quando parla di grottesco si può notare come egli si riferisca soprattutto alla definizione di Wolfgang Kayser:

Die dem Menschen vertraute Lebenswelt verliert ihre menschliche Prägung; sie ist zu einer rätselhaft-bedrohlichen Macht geworden, die den Menschen gegenüber der von ihm selbst geschaffenen Umwelt zu Ohnmacht und Angst verurteilt.⁹⁰

⁸⁸Ivi, p. 167.

⁸⁹Ivi, pp. 169-170.

⁹⁰Ivi, pp. 170-171.

In questa citazione si può ritrovare il concetto della *entfremdete Welt* di Kayser, del mondo straniato per l'uomo, in cui egli non è più in grado di orientarsi e sentirsi a proprio agio. Allo stesso tempo Anz riconosce al grottesco la capacità di provocare il riso:

Die grotesken Elemente in der Literatur des Expressionismus zeigen, dass solche Grenzziehungen zwischen vorromantischer und moderner, zwischen lachen- und angsterregender Grotteske fragwürdig sind. Sie evozieren oft nicht nur Angst oder Ekel, sondern ebenso Lachen. Auch was die Wirkung angeht, vermischt das Grotteske, was als unvereinbar gilt: bedrückenden Ernst und befreienden Witz.⁹¹

1.4.2 La coppia Canetti e Karl Kraus

Per quanto riguarda il contesto letterario in cui Veza Canetti produsse la sua opera, non si può non considerare il rapporto che la scrittura di Veza ed Elias ebbero con la figura di Karl Kraus e soprattutto il modo in cui lo stile di Kraus influì sulla produzione letteraria della coppia Canetti.

Come già menzionato Veza Canetti fu in grado di relazionarsi in maniera più critica e posata con il pensiero di Kraus, mentre Elias si fece trasportare dall'entusiasmo e per molto tempo Kraus esercitò su di lui una forza molto potente, a tratti coercitiva. Ciò si può leggere per esempio in *Das Augenspiel*, il terzo volume dell'autobiografia di Elias Canetti. Quando i Canetti si trasferirono a Grinzing, Elias un giorno venne a sapere per caso da Anna Mahler, che in quel momento gli stava facendo visita, che la villa in cui i Canetti erano andati a vivere si trovava nelle più prossime vicinanze della villa di Moritz Benedikt, uno dei soci della *Neue Freie Presse*, il giornale che Kraus attaccò in modo veemente durante tutto l'arco della sua attività di satirico. La reazione di Elias e quella di Veza vengono riportate da Elias in *Das Augenspiel*:

⁹¹Ivi, p. 171.

Ich hatte Veza noch während Annas Besuch davon erzählt, sie lachte über meinen Schrecken. Sie war der "Fackel" nicht weniger als ich verfallen gewesen, aber nur solange sie im Saal vor Karl Kraus saß, keinen Augenblick länger. Danach las sie, worauf sie Lust hatte, lernte unbefangen und von seinen Bannflüchen unbeirrt Menschen kennen, sah sie, wie sie ihr wirklich erschienen, als hätte Karl Kraus nie etwas über sie gesagt und hatte sich auch jetzt nicht im geringsten über die vermaledeite Nachbarschaft aufgehalten [...]⁹²

Per Kraus, così si esprime Edward Timms in *Karl Kraus – Satyriker der Apokalypse, Leben und Werk 1874-1936*, Benedikt era "[...] der personifizierte böse Geist des Ersten Weltkriegs [...]"⁹³. Elias Canetti si rifiutò per molto tempo anche di leggere Heinrich Heine, uno degli scrittori preferiti di Veza Canetti, solo perché Heine non godeva della stima di Karl Kraus.

La più matura Veza dunque, dal carattere più posato e riflessivo rispetto a Elias, riusciva a mantenere meglio le distanze da Karl Kraus, non permettendogli di invadere la sua sfera privata, delle sue letture e dei suoi interessi.

Per quanto riguarda i temi però, Kraus ebbe un influsso maggiore su Veza Canetti, poiché a entrambi stava molto a cuore il tema dell'ipocrisia della società del loro tempo.

Ciò si può vedere soprattutto per quanto riguarda il tema della sessualità. Sia nella produzione letteraria di Veza Canetti che in quella di Karl Kraus, anche se in modo diverso, viene criticata la falsa moralità della società. Kraus è indignato dal fatto che le leggi vietino consuetudini consolidate, critica il fatto che non vi sia una corrispondenza tra tipo di reato e ammontare della pena, oltre al fatto che vi siano molte ingiustizie e contraddizioni all'interno del sistema legislativo. Allo stesso modo Veza Canetti mette in evidenza, per esempio nel capitolo *Der Kanal* del romanzo *Die gelbe Straße*, come molte ragazze, anche molto giovani, quasi ancora bambine, vengano attratte nel giro della prostituzione. Oppure nel caso della signora Iger

⁹²Canetti, Elias, *Das Augenspiel – Lebensgeschichte 1931-1937*, Fischer, Frankfurt am Main 1988, p. 206.

⁹³Timms, Edward, *Karl Kraus – Satyriker der Apokalypse, Leben und Werk 1874-1936*, Deuticke, Wien 1995.

quando i funzionari addetti le dicono che: “Ja, das ist kein hinreichender Scheidungsgrund. Ein Vater hat Züchtigungsrechte. [...] Maja erfuhr zum ersten Mal, daß der Verstand denen fehlt, die ein Amt haben. Mutlos erhob sie sich.”⁹⁴

In generale si può dire che il tema della maschera gioca un ruolo centrale nell'opera di tutti e tre gli autori.

Si tratta innanzitutto della *akustische Maske*, usata per prima da Kraus, poi da Elias e Veza Canetti, fino a quando fu teorizzata dallo stesso Elias. Attraverso questo metodo della maschera acustica questi autori volevano far emergere le peculiarità delle figure presenti a Vienna nei primi decenni del XX secolo, con una forza e un'autenticità che altri mezzi espressivi non sarebbero stati in grado di creare. Si pensi per esempio alla caratteristica della *akustische Maske* di riprodurre il dialetto, la lingua della burocrazia e l'idioletto proprio di certi personaggi.

Non solo dal punto di vista formale, ma anche da quello tematico la maschera ha la sua rilevanza. Si pensi al personaggio di Herr Iger nel romanzo *Die gelbe Straße*, oppure alla figura di Tiger nel capitolo omonimo che parla per doppisensi e quindi indossa una maschera per nascondere il suo vero sè.

Per Kraus la maschera era soprattutto quella che il vecchio impero stava indossando per non mostrare le crepe che vi si celavano dietro, emblema ne sono gli edifici della Ringstraße.

1.5 Lo stato della ricerca su Veza Canetti

Lo stato della ricerca su Veza Canetti comprende alcuni lavori scientifici, come tesi di laurea, di dottorato e monografie, numerosi articoli, tra i quali recensioni e critiche e anche un certo numero di premesse e postfazioni alle sue opere.

⁹⁴Canetti: *Die gelbe Straße*, p. 75.

1.5.1 Monografie

Vorrei ora innanzitutto considerare le monografie scritte su Veza Canetti e la sua opera, con riferimento a cosa può essere rilevante al tema di questa tesi

Il lavoro di Julian Preece si occupa per lo più del ‘caso Veza Canetti’. Nella sua monografia *The Rediscovered Writings of Veza Canetti – Out of the Shadows of a Husband*⁹⁵ affronta vari aspetti relativi all’autrice. Partendo da alcune notizie biografiche, egli si dedica in prevalenza all’analisi del ‘Case of Veza Magd’, vale a dire la riscoperta di Veza Canetti come moglie-scrittrice di Elias Canetti. Preece menziona la probabile reciproca influenza che i coniugi Canetti abbiano avuto l’uno sull’opera dell’altro, almeno relativamente alle opere *Die gelbe Straße* e *Die Blendung* composte nello stesso periodo e riporta anche la collaborazione di Veza Canetti con la *Arbeiter-Zeitung* negli anni 1932-33. Per concludere, si può affermare che Preece focalizzi la sua attenzione soprattutto sulle condizioni di pubblicazione di Veza e Elias e della loro ‘relazione’ letteraria.

Ci sono poi alcuni lavori che non hanno come oggetto d’analisi solo Veza Canetti, ma lavorano in modo comparatistico, facendo dei confronti con altri autori/autrici della stessa epoca e non.

Sarah Sabine Painitz nel suo lavoro *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*⁹⁶ preferisce adottare un approccio comparatistico. È interessante constatare in Painitz il suo approccio al testo narratologico e più prettamente linguistico, in accordo con la tradizione anglosassone che, come si è potuto vedere, nel XX secolo ha visto nascere la corrente del New Criticism e ne è stata influenzata. Painitz inoltre dedica un capitolo dettagliato al grottesco, che sarà più volte oggetto di analisi e citazione nel corso del mio studio. Da

⁹⁵Preece, Julian, *The Rediscovered Writings of Veza Canetti – Out of the Shadows of a Husband*, in: “Studies in German Literature, Linguistics and Culture”, Camden House, Rochester, NY 2007.

⁹⁶Painitz, Sarah Sabine, *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, University of Virginia, Diss., Charlottesville, Va. 2007.

nominare anche il suo rigetto di un qualsiasi approccio biografico al testo, anche questo elemento riconducibile al movimento del New Criticism, che sta alla base della metodologia d'analisi dell'autrice.

Natalie Lorenz invece non analizza, come la maggior parte degli studiosi, le opere in prosa di Veza Canetti, ma si dedica esclusivamente all'analisi delle sue opere teatrali. Interessanti nel suo lavoro *Texte im Dialog: die frühen Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Veza Canetti*⁹⁷ sono, come nel caso di Painitz, gli aspetti relativi all'analisi degli elementi di teoria e strategia narrativa, che nel caso di Lorenz vengono applicati ai testi teatrali, ma che si ritrovano anche nei suoi romanzi e racconti, dato che Canetti predilige uno stile drammatico anche nei suoi testi in prosa.

Renate Leidinger esplora nel suo studio *Der Blick in die Tiefe – Gesellschafts Darstellung im Wien der 20er und 30er Jahre; untersucht anhand zweier Romane der Zwischenkriegszeit: Veza Canetti ‚Die gelbe Straße‘ und Alja Rachmanowa ‚Milchfrau in Ottakring‘*⁹⁸ vari aspetti dell'opera di Veza Canetti, come per esempio il genere, la lingua e lo stile per poi riprendere i temi tipici dell'opera di Canetti come appunto la condizione e la rappresentazione della donna nella società, il socialismo, la centralità del corpo, il patriarcato e la tematizzazione della figura dell'artista. Il suo lavoro termina con un excursus sul colore giallo e la sua relazione con l'ebraismo e l'antisemitismo.

1.5.2 Tesi di laurea e dottorato

Vorrei ora presentare brevemente come paradigma delle tesi di laurea e di dottorato che hanno come oggetto di ricerca l'opera letteraria di Veza Canetti la tesi scritta da Gudrun Leitzenberger.

⁹⁷Lorenz, Natalie, *Texte im Dialog: die frühen Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Veza Canetti*, Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 2006.

⁹⁸Leidinger: *Der Blick in die Tiefe – Gesellschafts Darstellung im Wien der 20er und 30er Jahre; untersucht anhand zweier Romane der Zwischenkriegszeit: Veza Canetti ‚Die gelbe Straße‘ und Alja Rachmanowa ‚Milchfrau in Ottakring‘*.

Gudrun Leitzenberger dedica la sua attenzione alle opere pubblicate da Veza Canetti tra il 1932 e il 1934: *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder*.⁹⁹ L'intenzione di Leitzenberger è quella di analizzare come Veza Canetti affronti le condizioni sociali, politiche ed economiche del suo tempo. Come si è già potuto constatare per le monografie e com'è tipico anche delle tesi di laurea e dottorato, anche in questo caso ci si concentra prevalentemente sugli aspetti tematici dell'opera, mentre gli aspetti formali e stilistici vengono menzionati solo brevemente. Da rilevare però c'è il capitolo dedicato al grottesco a conclusione della tesi di Leitzenberger, che affronta però solo in parte l'argomento e non lo approfondisce.

Comune a queste analisi è che concentrano la loro attenzione soprattutto sugli aspetti contenutistici dell'opera, mentre tralasciano di approfondire gli aspetti legati più specificatamente alla lingua e alla forma, aspetti che a volte vengono anche del tutto ignorati.

Esistono poi molti contributi su Veza Canetti, sotto forma di articoli di riviste specializzate, recensioni e critiche, che trattano dei più disparati aspetti della sua opera e della sua persona.

1.6 Lo stato della ricerca sulle categorie estetiche del grottesco e dell'ironia nell'opera di Veza Canetti

1.6.1 Lo stato della ricerca sulla categoria estetica del grottesco nell'opera di Veza Canetti

Ci sono studi all'interno della ricerca su Veza Canetti che si sono occupati in modo più approfondito della tematica del grottesco e che rappresentano il punto di partenza e di confronto con il contributo che intendo dare con la mia tesi.

Tra questi sono da menzionare Sarah Sabine Painitz, che nel suo lavoro *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela*

⁹⁹Leitzenberger, Gudrun, *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder*, Univ., Dipl.-Arb., Wien 2008.

Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti dedica un intero capitolo al tema del grottesco nell'opera di Veza Canetti. Painitz mette in evidenza come, in assenza di un narratore che commenta esplicitamente gli eventi e le figure, siano il linguaggio e lo stile adottato a far emergere le personalità dei personaggi e le loro interazioni. Come già menzionato nel paragrafo precedente, Painitz, di formazione anglosassone, presta molta più attenzione all'aspetto formale che al contenuto dei testi. Da qui deriva anche la particolare attenzione che dedica alla categoria del grottesco. Nella sua analisi, Painitz si basa su teorie del grottesco molto diverse tra loro, se non addirittura opposte, come per esempio quelle di Wolfgang Kayser e Mikail Bachtin, delle quali si tratterà in modo più approfondito nel capitolo seguente, dedicato esclusivamente alle teorie sul grottesco. Painitz parte dunque dalle posizioni fondamentalmente opposte di questi due studiosi:

Broadly speaking, two types of the grotesque can be identified: the comic grotesque, primarily associated with Bakhtin's writing on carnival in *Rabelais and his world*, and the grotesque as strange and uncanny as developed by Wolfgang Kayser in his *Das Grotteske-Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, which ties the grotesque to horror and Freud's 'Uncanny'.¹⁰⁰

Non essendo il grottesco parte fondante e centrale del suo lavoro, Painitz limita la sua discussione sulla teoria del grottesco a questi due studiosi e pochi altri contributi, rinunciando ad un approfondimento maggiore e più dettagliato, che risulta un po' riduttivo vista l'ampiezza di contributi teorici offerti sul grottesco che si possono riscontrare ad una più profonda analisi, ma in linea con il tema scelto da Painitz per il suo lavoro.

Per lo stesso motivo probabilmente, Painitz si sofferma soprattutto su quelle figure che portano il loro 'lato grottesco' nella maniera più evidente, come per esempio Tamara Prokop e la famiglia Mäusle protagonisti del racconto *Geduld bringt Rosen*, oppure la figura della

¹⁰⁰Painitz: *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, p. 163.

Runkel dal romanzo *Die gelbe Straße*. Scelgo a questo proposito di integrare l'analisi di Pianitz nel presente lavoro quando verrà il momento di analizzare nel dettaglio questi racconti e queste figure, perché lo ritengo più costruttivo e utile ai fini dell'analisi, invece che dare delle nozioni generali e fuori contesto.

Il mio intento in questo paragrafo è quello di dare una prima panoramica generale riguardo agli studi sul grottesco nell'opera di Veza Canetti, per poi approfondirli e confrontarmi con essi man mano, in maniera critica, al momento dell'analisi dei testi.

Ulteriori studi con i quali Painitz si confronta sono *The female grotesque* di Mary J. Russo, e l'articolo *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis* di Alexandra Strohmeier. Due studi che hanno per oggetto nello specifico l'analisi del 'corpo grottesco'. Painitz desidera con la sua analisi mettere in evidenza come le figure di Veza Canetti siano caratterizzate da una tale ambiguità tra interiorità ed exteriorità, tra apparenza fisica e carattere, da apparire ingannevoli, diventando in questo modo simbolo di una realtà sulla quale non si può fare affidamento.

Anche Gudrun Leitzenberger dedica nella sua tesi di laurea *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder* un breve excursus al grottesco. Essa stessa lo definisce *Bemerkungen zum grotesken Stil Veza Canettis*. La scelta di dedicare comunque un breve intervento al grottesco appare coerente con la sua tesi, che pone come centri focali della sua interpretazione alcuni temi tra i quali il modo in cui viene rappresentato il corpo nei testi di Veza Canetti e come esso interagisca con l'esterno oppure viceversa che rapporto ci sia tra il corpo e l'interiorità delle figure. Nella riflessione sul grottesco, Leitzenberger si appoggia allo studio di Barbara Sinic *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, riferendosi in particolare a quel lato del grottesco, il punto di vista sostenuto dallo studioso Kayser, che il grottesco si caratterizzi soprattutto per il suo effetto straniante e destabilizzante:

In den vielen von Sinic zusammengefassten Theorien zeichnet sich zumindest eine Gemeinsamkeit ab, nämlich die, dass Groteskes befremdend und verstörend wirke und sich den Ordnungen unserer Wirklichkeit nicht unterwerfe. [...] Vielmehr zählt man den Bezug zur Realität als notwendigen Bestandteil des Grotesken. [...] Anders verhält es sich mit realistischer Literatur wie der Veza Canettis. Grotesk ist dabei, was nicht den Erwartungen entspricht.¹⁰¹

Leitzenberger riassume qui alcuni aspetti relativi al grottesco che condivido essere rilevanti anche al fine dell'analisi dell'opera di Veza Canetti: il riferimento alla realtà, nato da un dibattito se il grottesco sia da ascrivere alla sfera del fantastico o del reale, poiché esso riunisce in sé elementi di entrambi gli ambiti, e l'aspetto riguardante l'orizzonte d'attesa del lettore e la sua delusione, altro fattore costitutivo delle teorie sul grottesco. Anche Leitzenberger si sofferma sull'analisi di alcuni dei personaggi maggiormente discussi dalla critica come le già menzionate Frieda Runkel, la famiglia Mäusle e Tamara Prokop, aggiungendovi la figura di Pilatus Vlk dal romanzo *Die gelbe Straße*. Leitzenberger, in accordo con la tesi di Sinic, vede espressa nell'utilizzo del grottesco da parte di Canetti la volontà di una critica sociale dell'autrice, notando però come attraverso l'utilizzo di tale modalità si evita di moralizzare, ma come allo stesso tempo non vengano proposte soluzioni alternative:

Das Groteske widersetzt sich dem was die gesellschaftlichen Normen vorschreiben und bewirkt eine unterschwellige Kritik. [...] Die Kritik provoziert also, ohne jedoch direkt zu moralisieren oder Gegenentwürfe zu liefern.¹⁰²

Infine Leitzenberger mette in rilievo un aspetto del grottesco, che reputo importante, e cioè che il suo impiego avvenga in particolar modo durante periodi storici caratterizzati da forti cambiamenti e instabilità sociali e politiche. A questo proposito Leitzenberger cita Pietzker, che vogliamo qui citare dall'originale:

¹⁰¹Leitzenberger: *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder*, p. 81.

¹⁰²Ivi, p. 84.

«Das Grotteske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne daß eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht.»¹⁰³

In generale Pietzcker mette in evidenza come il grottesco sussista ogniqualevolta lo stato delle cose sia in crisi, nel senso che non corrisponde più alle aspettative del lettore o dello spettatore, ma allo stesso tempo non offra nessuna soluzione alternativa. Questo riflette in maniera puntuale il momento storico particolarmente critico in cui vive Veza Canetti: la vita dell'autrice infatti inizia nel mondo dell'impero asburgico in disfacimento, passa attraverso la prima guerra mondiale, il periodo turbolento dal 1919 al 1938, per poi finire sotto la dittatura nazista. Questa condizione di transito si può rendere molto bene con le parole di Ernst Fischer, che caratterizza e influisce molto sulla narrativa di Veza Canetti:

«[...] dieses provisorische Leben zwischen zwei Fragezeichen, zwischen dem Nichtmehrgeltenden und Nochnichtgültigem, zwischen Revolution und Revolution [...]»¹⁰⁴

Interessante è anche l'intervento di Brigitte Spreitzer a proposito del grottesco nel suo articolo *Veza Canettis Roman Die gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*¹⁰⁵. Spreitzer vede il grottesco in Veza Canetti nel fatto che essa anche quando descrive corpi deformati o comportamenti patologici, non si lasci prendere dal sentimentalismo o da un qualsiasi sentimento di compassione o empatia con le figure che rappresenta:

¹⁰³Pietzcker, Carl, *Das Grotteske*, in: "Deutsche Vierteljahresschrift", 1971, Juni, Jg 45, Heft 2, p. 199.

¹⁰⁴Pfoser, Alfred, *Austromarxistische Literaturtheorie*, in: Amann, Klaus, Berger, Albert (a cura di), *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*, Böhlau, Graz/Wien 1985, p. 55.

¹⁰⁵Spreitzer, Brigitte, *Veza Canettis Roman Die gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005.

«Das Häßliche, Elende läßt die Autorin in seiner grotesken Dimension erscheinen, indem sie die menschliche Gestalt durch deren Vermischung mit dem Anorganischen und Monströsen in ihren Deformationen zeigt, ohne die solchermaßen erzeugte Beunruhigung durch Mitleid weichzuzeichnen.»¹⁰⁶

Spreitzer nota un elemento importante del grottesco in Veza Canetti, che è quello della discrepanza tra forma e contenuto. Spreitzer mostra come questo aspetto trovi la sua espressione nella non coincidenza tra il socioletto dei personaggi, che provoca effetti comici, e l'effettivo contenuto delle loro affermazioni, che sono invece crudeli e brutali:

«Auch in dieser bis zur Karikatur gehenden Übersteigerung der Sprechweisen einzelner Romanfiguren spielt die Autorin mit dem Effekt des Grotesken: Der Lachreiz, den die von den sinnentleerten Phrasen und deren stereotyper Wiedergabe, von der mißlingenden Imitation des selbst schon deformierten Bildungsjargons und von unverhüllt geifernden, haßerfüllten Beschimpfungsfloskeln geprägten Idiotismen evozieren, wird im Schauer angesichts der Brutalität des Sprechens und Handelns erstickt.»¹⁰⁷

Anche nell'articolo di Alexandra Strohmeier *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*¹⁰⁸ si trovano riferimenti interessanti riguardo al grottesco. Essa vede il corpo come una rappresentazione semiotica, cioè come portatore di segni, che si materializzano nella fisionomia dei personaggi:

«Die Körper der Figuren in den Texten Veza Canettis sind durch eine augenfällige Zeichenhaftigkeit charakterisiert, an ihnen scheint sich eine semiotische Vorstellung vom Körper als Träger von Zeichen zu materialisieren, wie sie im physiognomischen Diskurs der 20er Jahre dominiert und im Stummfilmkino mit seinen (historisch und medial bedingten) diskursiven Beziehungen zur Tradition der Groteske performativ inszeniert wird.»¹⁰⁹

¹⁰⁶Ivi, p. 16.

¹⁰⁷Ivi, p. 26.

¹⁰⁸Strohmeier, Alexandra, *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005.

¹⁰⁹Ivi, p. 121.

Nella caricatura della rappresentazione dei corpi e nell'atto di associarli a figure animali avviene poi la connessione con il grottesco:

«Wie auch Huntemann festhält, lassen sich in dieser durch Hyperbolik (in der Häßlichkeit) gekennzeichneten Gesichtsschilderung charakteristische Merkmale grotesker (Körper-)Inszenierungen erkennen. Das strukturelle Merkmal des chimärischen wird durch die Assoziation des menschlichen Körper(teils) mit dem tierischen indiziert, der für das Monströse determinative Mechanismus der Verzerrung wird explizit angeführt.»¹¹⁰

Anche Irmela von der Lühe dà il suo contributo all'analisi del romanzo *Die Schildkröten*, in particolare nel suo articolo *Zum Andenken an die fröhlichste Stadt Zentraleuropas'. Veza Canettis ,Die Schildkröten' im Kontext der deutschen Exilliteratur*¹¹¹ si sofferma sugli elementi grotteschi presenti nel testo.

Von der Lühe, diversamente dalla maggior parte degli studiosi che si sono occupati del tema, vede il grottesco all'interno di questo romanzo più nel senso di Bachtin che di Kayser. Infatti essa vede il grottesco in *Die Schildkröten* come una sorta di metodo per esorcizzare il male attraverso la messa in luce dell'assurdità insita nel male stesso, simboleggiato nel romanzo dal Nazionalsocialismo:

«Der Text des Romans enthält zahlreiche Stellen, in denen die gleichsam emblematische Gestaltung der Angst ins Groteske umschlägt, das heißt eine solche Steigerung erfährt, dass plötzlich Bewältigungsmöglichkeiten oder zumindest Versuche der Angstabwehr aufscheinen.»¹¹²

Come scena emblematica della rappresentazione grottesca come metodo per reagire alla paura ed esorcizzarla, Von der Lühe analizza il capitolo intitolato 'Das Gastmahl', facendo un paragone tra la cena che Eva, Kain e Hilde organizzano per il nazista Pilz e il simposio platonico, mostra come in Canetti questo venga ribaltato nei suoi

¹¹⁰Ivi, p. 127.

¹¹¹Lühe, Irmela von der, *„Zum Andenken an die fröhlichste Stadt Zentraleuropas'.* Veza Canettis *„Die Schildkröten' im Kontext der deutschen Exilliteratur*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti, „Text + Kritik“*, H. 156, München 2002.

¹¹²Ivi, pp. 74-75.

valori e nel suo significato e di come quindi venga a rappresentare una sorta di *mundus perversus*¹¹³:

«Als Beispiel dafür [der Grotteske, Y.F.] und zugleich als Beispiel für die literarische Inszenierung der Angstabwehr, wenn nicht gar des Triumphs über den Unterdrücker, kann das vierte Kapitel mit dem bezeichnenden Titel ‚Das Gastmahl‘ gelten. [...]. Auf zweifache Weise inszeniert Veza Canetti mit dieser Szene den *mundus perversus*, die verkehrte Welt: Zum einen weil die antike Tradition des Gastmahls unter Freunden beziehungsweise Lehrern und Schülern die Vorlage für eine Mahlzeit abgibt, bei der der Drache besiegt und seine politische Überlegenheit in geistige Erniedrigung verwandelt werden soll. Zum anderen weil die zum antiken Symposion gehörenden philosophischen Erörterungen in dümmlich-derbe Äußerungen des Gastes einerseits und in subversiv-kluge Bemerkungen der Gastgeber, insbesondere Andreas Kains, andererseits transponiert werden. [...] Dennoch erlaubt der Darstellungsmodus der Grotteske, das karnevaleske Gastmahltheater den Bedrängten und „Geächteten“ eine lebensnotwendige Erfahrung [...].»¹¹⁴

Von der Lühe vuole mettere in evidenza come Veza Canetti desideri far scendere dal piedistallo il fenomeno storico del Nazionalsocialismo, togliendogli quella rilevanza storica di cui si è impadronito e di come desideri metterne in evidenza l'aspetto ridicolo, di profonda ignoranza e stupidità. Il mezzo con il quale raggiungere questo obiettivo è secondo Von der Lühe proprio il grottesco:

«Auch sie [Veza Canetti, Y.F.] will dem Nationalsozialismus die von ihm selbst beanspruchte historische Größe streitig machen [...]. Das Mittel dafür ist die Grotteske, die literarische Inszenierung der verkehrten Welt, die indes immer an einer „richtigen“, einer humanen Welt orientiert bleibt.»¹¹⁵

Emerge qui un ulteriore aspetto che caratterizza il grottesco, come si vedrà in modo più dettagliato nel capitolo dedicato alle teorie sul grottesco. Allo stesso modo della satira, esso presuppone un ideale di riferimento, fatto di un insieme di valori positivi, che possono variare di epoca in epoca, ma che creano una contrapposizione.

¹¹³Ibidem.

¹¹⁴Ibidem.

¹¹⁵Ivi, p. 80.

Von der Lühe dunque si concentra sull'aspetto politico del grottesco come mezzo sovversivo di contrapposizione al potere allora vigente, in quanto con il grottesco, che viene definito da Von der Lühe una modalità avanguardistica di rappresentazione, viene rivendicata una superiorità culturale e civile, che fa riferimento anche alla specificità culturale ebraica del gioco, nel senso di 'Witz', di gioco di parole, di scherzo e ironia, e del raccontare:

«Sie [die Grotteske, Y.F.] ist der poetische Versuch, dem wuchernden, giftigen Pilz des Bösen entgegenzuwirken, indem sie seinen Anspruch, mit allen Traditionen von Kultur und Zivilisation zu brechen, mit traditionellen, gleichwohl avantgardistisch genutzten Formen des Spiels und der Erzählung unterläuft.»¹¹⁶

Infine resta da menzionare il contributo di Willi Huntemann con il suo articolo *Nicht versöhnt. Veza Canettis Erzählung, Geduld bringt Rosen' als antihumanistische Grotteske*.

Come già menzionato, la tesi principale di Huntemann è che l'intento di critica sociale che appare a prima vista dominante nel racconto *Geduld bringt Rosen* venga in realtà ostacolato dall'utilizzo del grottesco come categoria estetica¹¹⁷.

Nel presente studio si vorrà approfondire l'analisi per vedere se questa tesi si può estendere all'intera opera di Veza Canetti.

Fondamentale in Huntemann è la ripresa della differenziazione tra il grottesco come elemento stilistico e il grottesco come categoria estetica. In quanto categoria estetica, per Huntemann esso contiene già in sé un significato intrinseco dal quale qualsiasi sovrastruttura del testo non può prescindere e ne viene inevitabilmente determinata:

«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, ohne zwar an bestimmte literarische Gattungen gebunden zu sein, in konsequenter Ausführung an sich schon eine bestimmte Weltdeutung

¹¹⁶Ibidem.

¹¹⁷Cfr. Huntemann: *Nicht versöhnt. Veza Canettis Erzählung ,Geduld bringt Rosen' als antihumanistische Grotteske*, p. 179.

impliziert und eine Grundaussage enthält, welche ihre formale Gestaltung erzwingt.»¹¹⁸

Huntemann come lettore del testo si sente in un certo qual modo tradito e irritato dall'opera di Veza Canetti che lui interpreta come un'apparente critica sociale, ma che di fatto viene minata alla base dalla presenza della categoria del grottesco, che ne contraddice i presupposti, la finalità e l'efficacia. Huntemann si riferisce qui in particolare al modo in cui vengono rappresentati i bambini della famiglia Mäusle e al modo in cui Veza Canetti piloti l'attribuzione di sentimenti di simpatia e antipatia nei confronti dei due gruppi di personaggi antitetici tra di loro, la famiglia Mäusle e quella dei Prokop:

«Die Stilisierung dient somit nicht der erwartungskonformen Sympathie- oder vielmehr Antipathielenkung des Lesers [...]. Gerade diejenigen, die Sympathieträger sein könnten, wenn man eine sozialkritische Intention unterstellt, sind als besonders deformiert und natürlich benachteiligt dargestellt: die Mäusle-Kinder [...].»¹¹⁹

Un altro aspetto molto importante rilevato da Huntemann, e, come si è già potuto constatare, la stessa riflessione è condivisa anche da altri studiosi, è la modalità spesso usata da Canetti di creare una corrispondenza tra aspetto fisico e interiorità delle figure, oppure talvolta, come accade in modo molto marcato nel romanzo *Die Schildkröten*, di giocare con l'opposizione e la non-corrispondenza tra aspetto fisico e interiorità:

«[...] einerseits sind diese Merkmale [die körperlichen Eigenschaften, Y.F.] als unabänderliche, naturbedingte anzusehen, für die ihre Träger nicht verantwortlich gemacht werden können, andererseits enthalten sie zum Teil aber auch etwas, das als Ausdruck von Charaktereigenschaften anzusehen ist, die als sozialisationsbedingt gelten können.»¹²⁰

¹¹⁸Ivi, p. 183.

¹¹⁹Ivi, p. 184.

¹²⁰Ibidem.

1.6.2 Lo stato della ricerca sulla categoria estetica dell'ironia nell'opera di Veza Canetti

A differenza di quanto accade per il grottesco, al quale vengono dedicati anche interi capitoli di alcuni studi su Veza Canetti, sull'ironia si trovano soltanto alcuni riferimenti sparsi.

Viene per esempio messa in evidenza la tendenza di Veza Canetti di usare determinate espressioni idiomatiche svuotandole del loro significato o trasformandole nel loro contrario. A tal proposito si può portare come esempio l'espressione *Geduld bringt Rosen*: essa viene negata nel suo senso lato, poiché la pazienza della famiglia Mäusle porta loro tutt'altro che rose, intendendo con 'rose' felicità, ricompensa per le fatiche che hanno dovuto sostenere, e allo stesso tempo viene caricata di ironia nel momento in cui Tamara appoggia le rose del suo bouquet da sposa sulla bara della figlia dei Mäusle e l'espressione viene in tal modo ridotta alla sua letterarietà. Eva Meidl menziona questo aspetto con il suo commento: "Die Geduld der Mäusle bringt ihnen am Ende doch noch Rosen"¹²¹, ma non approfondisce la tematica dell'ironia. Meidl mette in relazione anche la mancanza di compassione che Veza Canetti dimostra nei confronti delle sue figure e l'ironia che utilizza per descriverle:

Veza Canetti bemitleidet die ausgebeuteten Mädchen nicht, ja sie beschreibt ihr Mißgeschick manchmal mit schwarzem Humor und bitterer Ironie.¹²²

Come già accennato sopra, si vedrà dall'analisi dettagliata del grottesco e dell'ironia nell'opera di Veza Canetti, come spesso essa impieghi queste categorie estetiche per impedire al lettore un'identificazione con il mondo della finzione letteraria, e provocare invece in esso un effetto di straniamento per mantenerne sveglia la sua razionalità e il suo senso critico nei confronti del reale. Come accade

¹²¹Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti*, p. 41.

¹²²Ivi, p. 45.

in Bertolt Brecht nell'ambito del teatro¹²³, Veza Canetti non vede nell'arte una fuga dalla realtà, un'esperienza estetica e, attraverso l'identificazione con gli avvenimenti narrati, il fine dell'opera d'arte nella catarsi del lettore, ma al contrario il suo scopo sembra essere proprio quello di non rassicurare il lettore, di porlo in una relazione critica e problematica con la realtà.

Un altro esempio riguardo all'uso dell'ironia da parte di Veza Canetti è dato da Brigitte Spreitzer in *Veza Canettis Roman Die gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*:

«Die Bemerkung der Sangerin, die Frau Andrea die Stelle vermittelt, da Arbeit nicht schandet [...], erhält in diesem Kontext [...] eine mehrfach ironische Bedeutung: Das von der fast ausschließlich (sprichwörtliche) Redensarten reproduzierenden Sängerin zunächst gedankenlos geäußerte und als solches bereits ironisierte Stereotyp erfährt seine parodistische Entsprechung im impliziten Ehrenkodex des bürgerlichen Mannes, der nach der Demonstration onomischer Prosperität durch die (scheinbare) Untätigkeit der Ehefrau verlangt und daher die Maxime ‚weibliche Arbeit schändet den Mann beinhaltet‘. Und schließlich wird die hohle Phrase zum für die Autorin typischen Vehikel der Satire, indem sie sie wörtlich und konkret nimmt und damit wieder ins sinnvolle Sprechen zurückholt: Arbeit schändet die Lina der ersten Erzählsequenz, die dieselbe verliert, weil sie dem sexuellen bergreif eines Kunden nicht willfahrig ist. Arbeit schandet die Dienstmadchen [...] und Arbeit schandet die Frau Andrea [...].»¹²⁴

Da un lato quindi l'affermazione che il lavoro non nuoce alle donne viene ironizzata dall'uso che ne fa la cantante Pasta, in quanto essa viene usata come espressione stereotipizzata e quindi svuotata di un contenuto reale, dall'altro Veza Canetti fa qui uso dell'ironia in quanto *permutatio ex contrario*¹²⁵, poiché viene detto il contrario di ciò che si intende: il lavoro nuoce alle donne essendo il luogo dove esse vengono molestate e esposte a molti rischi, soprattutto allo

¹²³Per un approfondimento su Bertolt Brecht e l'effetto di straniamento si rimanda al capitolo dedicato.

¹²⁴Spreitzer: *Veza Canettis Roman Die gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*, p. 24.

¹²⁵Cfr. Müller, Marika, *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1995.

sfruttamento sessuale.

Alexandra Strohmeier sottolinea nel suo articolo *Groteske Physiognomien* come già l'eccessiva ostentatezza del corpo, come portatore di segni, sia ironizzazione:

«„Es muß unbedingt gesagt werden, daß das Ehepaar Mäusle eine ganz hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm... [Veza Canetti, *Geduld bringt Rosen*, Y.F.] [...]”. In diesem Kommentar der Erzählinstanz artikuliert sich einerseits die Gewißheit über die Evidenz der Körperzeichen, andererseits scheint diese aber gerade durch die ostentative Souveränität, mit der die symbolische Bedeutung der – vornehmlich in der populärwissenschaftlichen Physiognomik bzw. der Phrenologie in den Blick genommenen – Schädelform erfaßt wird, ironisiert zu werden.»¹²⁶

Tramite l'uso dell'ironia il corpo viene visto da un lato come portatore di segni, quindi come portatore di informazioni, ma allo stesso tempo viene messo in evidenza come questi segni possano ingannare, quindi negare la loro stessa 'informatività':

«Diese Körper aber – und damit scheint eine ironische Dekonstruktion des Sichtbarkeitsparadigmas zu erfolgen – sind in der erzählten Welt im Unterschied zum herrschenden Volksglauben im Wien des Jahres 1938 nicht in allen Fällen durch hermeneutische Lesbarkeit ausgezeichnet, es sind vielmehr auch lügende Körper, die sich einer eindeutigen Lektüre und Identifizierung widersetzen.»¹²⁷

Ciò che Strohmeier definisce “[...] ironische Dekonstruktion des Sichtbarkeitsparadigmas [...]” si può vedere anche nel romanzo *Die Schildkröten*, dove Veza Canetti ironizza gli stereotipi, descrivendo la giovane ragazza Hilde, che vuole comprare l'aereo dal nazista Pilz e aiutare la coppia Kain e Eva a fuggire, come alta e bionda e dunque come non corrispondente in nessun modo allo stereotipo dell'ebreo basso, scuro di capelli e dal naso adunco dell'immaginario popolare. Infine vorrei riportare le riflessioni della studiosa Dagmar Lorenz che nel suo lavoro *War Crimes, Terror and the Madness of War: The*

¹²⁶Strohmeier: *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*, pp. 126-127.

¹²⁷Ivi, pp. 127-128.

*Representation of Madness and Criminality in Texts by Elias and Veza Canetti in the Context of their Experiences in Vienna and London*¹²⁸

parla di una distanza emotiva che si viene a creare tramite l'uso della satira e del black humor nelle opere di Veza e Elias Canetti:

«The Canettis availed themselves of these techniques [satire and black humor, Y.F.] to establish an emotional distance as they analysed the changes in cultural values and the social fabric.»¹²⁹

La volontà è quella menzionata sopra di impedire un'identificazione del lettore con i fatti rappresentati e contrastare lo svilupparsi di sentimenti di compassione e di empatia nei confronti delle figure.

2. RIFLESSIONI TEORICHE

2.1 Il grottesco

Per quanto riguarda l'origine e l'evoluzione storica del concetto di grottesco si ritiene opportuno dare solo delle indicazioni bibliografiche in merito, dato che l'argomento è già stato trattato in maniera esaustiva da vari studiosi. Si rimanda dunque a questo proposito agli interventi di Geoffrey Galt Harpham *On the Grotesque*¹³⁰, Philip Thomson *The Grotesque*¹³¹ e l'intervento di Sven Hanschek nel volume a cura di Dieter Lamping *Handbuch der literarischen Gattungen*¹³². In particolare Hanschek offre un quadro cronologicamente ordinato e suddivide il suo intervento tra *Begriffsbestimmung*, un tentativo di definire il concetto di grottesco,

¹²⁸Lorenz, Dagmar, *War Crimes, Terror and the Madness of War: The Representation of Madness and Criminality in Texts by Elias and Veza Canetti in the Context of their Experiences in Vienna and London*, in: Thomas, Rebecca S. (a cura di), *Madness and Crime in Modern Austria – Myth, Metaphor and Cultural Realities*, Cambridge Scholars, Newcastle 2008.

¹²⁹Ivi, p. 372.

¹³⁰Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982.

¹³¹Thomson, Philip, *The Grotesque*, The Critical Idiom, Methuen, London 1972.

¹³²Lamping, Dieter, (a cura di), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Alfred Körner, Stuttgart 2009.

Begriffsgeschichte, una breve introduzione all'evoluzione storica, *Gattungstheorie*, in cui introduce i principali teorici del grottesco e *Gattungsgeschichte*, in cui introduce i principali autori di 'grottesche' o che si caratterizzano per aver fatto uso della categoria del grottesco. Nel presente studio il grottesco viene visto come principio estetico adatto a esprimere gli aspetti tipici della modernità. Questo perché anche se il grottesco esiste, soprattutto nella sua accezione di forma d'arte ornamentale, fin dall'antichità, è solo a partire dal Romanticismo che esso dispiega tutto il suo valore critico nei confronti del reale e inizia a essere visto anche come elemento dell'*Unheimliches*, riflettendo l'inquietudine dell'uomo di fronte alle forze dell'irrazionale, all'interno e al di fuori di sé.

Facendo riferimento a Schiller e in particolare alla sua opera *Über naive und sentimentale Dichtung*¹³³, l'uomo dell'antichità vive in armonia con la natura, non è pervaso dalla disgregazione e dalla contraddizione interiore. Diversa si mostra la condizione dell'uomo moderno, che a partire soprattutto dall'età romantica, va incontro a una sempre più forte insicurezza esistenziale, per usare le parole di Schiller, egli diventa da ingenuo, sentimentale. L'uomo moderno non ha un rapporto diretto e non-problematico con se stesso e il mondo che lo circonda, al contrario egli vive una crisi, una frammentazione dell'essere, che a partire dall'inizio del Novecento diventa sempre più forte, provocata a livello storico dai grandi rivolgimenti politici e sociali, le guerre mondiali, la tecnicizzazione sempre più spinta della realtà quotidiana. Questo si riflette anche nel clima culturale dell'epoca: ci sono per esempio gli studi sulla psicanalisi di Sigmund Freud, che con la scoperta dell'inconscio, mostra come ci siano delle forze e delle pulsioni all'interno della psiche umana che governano l'uomo senza che egli ne sia del tutto consapevole. Si può in tal senso pensare in campo letterario anche alle opere di Franz Kafka, in cui l'uomo si trova completamente in balia di un mondo assurdo, che non

¹³³Von Wiese, Benno, (a cura di), con la collaborazione di Koopmann, Helmut, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, 20. Voll., *Philosophische Schriften*, Parte prima, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1962, pp. 413-503.

può comprendere e nel quale non può in nessun modo intervenire. Da menzionare a tal proposito anche il movimento delle avanguardie del cinema tedesco degli anni '20 del XX secolo. Le figure del Dr. Caligari, del Dr. Mabuse, del Golem¹³⁴, di Nosferatu, sono tutte creature riconducibili all'irrazionalità, alla malvagità irrazionale e incomprensibile, la riduzione dell'essere umano ad automa o marionetta, tutti elementi che vanno al di là della capacità della ragione umana di dare unità e fondamento alla realtà.

In questa profonda crisi dell'identità dell'uomo e della sua capacità di interagire con il mondo esterno, il grottesco trova terreno fertile per dispiegarsi.

Come già accennato, durante il periodo del Romanticismo la percezione e la concettualizzazione della categoria del grottesco subisce delle variazioni notevoli. Hanuschek è dell'opinione che è durante il periodo del Romanticismo tedesco che si forma il concetto di grottesco che abbiamo noi contemporanei¹³⁵. Innanzitutto il grottesco entra a pieno diritto nell'ambito della letteratura. Da un lato permane il carattere fantastico, che viene pure enfatizzato, basti pensare per esempio al significato e all'importanza attribuita nel periodo del Romanticismo all'ambito del fantastico come ampliamento delle facoltà percettive del poeta. Dall'altro lato però il grottesco inizia anche a caratterizzarsi sempre più per la relazione che instaura con la realtà¹³⁶. Come mette in evidenza Arnold Heidsieck nel

¹³⁴Cfr. a tal proposito Unterman, Alan, *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, Thames and Hudson, London 1991, trad. it. a cura di Manuela Consonni e Simona Foà, *Dizionario di usi e leggende ebraiche*, Laterza, Roma/Bari 1994, pp. 129-130: "golem (ebraico per 'informe') Uomo artificiale creato per mezzo della magia cabbalistica. Nell'uso yiddish il termine è un insulto e significa uno 'zombie'. Si modellava dalla terra presa da un terreno vergine nella forma di un uomo [...]. Una volta creato il golem, esso veniva animato scrivendo il tetragramma [...]. È interessante notare come il golem abbia degli elementi in comune con il grottesco: l'uomo artificiale, che unisce in sé elementi vivi e meccanici e il fatto che significhi informe, 'zombie'.

¹³⁵Hanuschek, Sven, *Groteske*, in: Lamping, Dieter, (a cura di), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Alfred Körner, Stuttgart 2009, p. 348.

¹³⁶Ibidem: "F. Schlegel [in maiuscolo nell'originale, Y. F.] sieht im Grotesken einen wütenden Realismus am Werk, er interpretiert die Groteske als ein Naturprodukt, das gegen kleinliche ästhetische Anwürfe gefeit sei."

suo studio *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*¹³⁷ il grottesco si caratterizza proprio per il suo rapporto con la realtà:

Das Phantastische ist wesentlich nicht grotesk. [...] Grotesk ist immer nur das bekannte Fremde, die Verkehrung des Menschen, nicht ein Alogisch-Irreales, sondern ein logischer, in der Wirklichkeit anzutreffender Widerspruch.¹³⁸

Della stessa opinione è Thomas Cramer che in *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*¹³⁹ si esprime così:

Vielfach wird erst die Darstellung durch die nicht angemessene Form grotesk. Wenn wir zum Beispiel die Vermischung von Tierischem und Menschlichem häufig als Gegenstand der Grotteske antreffen, so wirkt etwa dieser Tatbestand in einem Märchen [...] nicht grotesk [...] Erzählte man nun dasselbe Geschehen im Stil der wissenschaftlichen Abhandlung [...] ergäbe sich sogleich ein grotesker Kontrast [...].¹⁴⁰

Dunque il grottesco si può interpretare anche come l'espressione di una sorta di *mundus perversus* che affida al lettore il compito di riconoscere e identificare la critica e, facendogli balzare agli occhi l'ingiustizia, l'orrore e la perversità, condurlo all'elaborazione di una nuova società, un nuovo modo di essere e di stare al mondo, diventa dunque una forma di critica sociale. Per un'analisi del grottesco in età moderna e postmoderna, dove con 'moderna' si intende il periodo a partire dal 1890, con la *Jahrhundertwende*, fino al 1945, è necessario partire innanzitutto dallo studio di Wolfgang Kayser, *Das Grotteske-Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*¹⁴¹ e quello di Michail Bachtin *Literatur und Karnival*¹⁴².

¹³⁷Heidsieck, Arnold, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1969.

¹³⁸Ivi, p. 31.

¹³⁹Cramer, Thomas, *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*, Wilhelm Fink, München 1966.

¹⁴⁰Ivi, p. 20.

¹⁴¹Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, mit einem Vorwort von Günter Oesterle, Stauffenburg, Tübingen 2004.

¹⁴²Bachtin, Michail M., *Literatur und Karnival*, Fischer, Frankfurt am Main 1990.

Il grottesco viene visto e analizzato da questi studiosi in modo molto diverso¹⁴³.

Kayser differenzia il grottesco come *die Grotteske*, al femminile, e la definisce come *bildungskünstlerische Ornamentgrotteske*, quindi la pone in relazione all'ambito delle arti figurative, mentre per il grottesco inteso come categoria estetica in generale, applicabile dunque in forma teorica a tutte le arti, sceglie il termine al neutro *das Grotteske*¹⁴⁴. Nel presente lavoro si farà riferimento al grottesco nel suo significato di categoria estetica, applicata all'ambito della letteratura.

Bachtin considera il grottesco come la forma espressiva dell'arcaica cultura del riso. Egli focalizza la sua analisi sul valore antropologico del concetto di grottesco, ponendolo in uno stretto legame con l'atto del ridere e il corpo, considerandoli componenti fondamentali del carnevale arcaico. Il grottesco diviene così a far parte della forza rinnovatrice e antropologicamente liberatrice del carnevale. Attraverso il ribaltamento dei valori e della gerarchia sociale, il carnevale, e il grottesco come una delle sue espressioni, offrono la possibilità agli uomini di liberarsi dalla sottomissione e dalle costrizioni sociali. Il carnevale ha per Bachtin un senso 'vero' solo in quelle forme di società, come per esempio quella medievale, rigidamente strutturate e gerarchizzate¹⁴⁵. Nella modernità invece, venendo a mancare questa struttura fortemente gerarchica della società, il grottesco perde secondo Bachtin la sua originaria forza, spontaneità e autenticità.

Per Kayser invece il grottesco è il modo ottimale per la rappresentazione della modernità, in quanto 'entfremdete Welt'¹⁴⁶, un mondo straniato, diventato ostile e incomprensibile all'umanità.

Per quanto riguarda la destabilizzazione del lettore, teorie più recenti mettono in rilievo l'allontanamento dalla norma e la rottura

¹⁴³Si rimanda a questo proposito anche a Hanuschek: *Grotteske*, p. 349-350.

¹⁴⁴Kayser: *Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, S.IX.

¹⁴⁵Quella che Douglas Colin Muecke in *The Compass of Irony* definisce in riferimento all'ironia, ma si può applicare anche al grottesco, una "closed ideology", p. 125.

¹⁴⁶Cfr. Kayser: *Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, p.198.

dell'orizzonte d'attesa piuttosto che l'irrompere dell'elemento fantastico, come rilevato da Carl Pietzcker nel suo articolo *Das Grotteske* del 1971:

«Im Grottesken versagt ein als selbstverständlich geltender Sinn- bzw. vor etwas, das ihm nicht entspricht und deshalb widersteht; [...] Grotteske ist nicht die Vermischung von Stilen, Ordnungen, Bereichen, das bloße Nebeneinander des Heterogenen; das Grotteske verlangt vielmehr, daß erstens eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch ist, erwartet wird, und daß zweitens diese Erwartung scheitert, so daß die Weltorientierung versagt und die Welt unheimlich wird.»¹⁴⁷

A tal proposito è interessante fare riferimento al saggio di Freud sul perturbante, *Das Unheimliche*¹⁴⁸, al quale verrà dedicato un paragrafo a parte, poiché anch'egli mette in evidenza come alcuni elementi che possono di per sè essere grotteschi, se compaiono per esempio all'interno di una fiaba, perdono il loro effetto 'unheimlich' perché l'orizzonte d'attesa del lettore di fiabe comprende che succedano fatti o che ci siano personaggi non reali e quindi non ne viene scosso o destabilizzato.

Paradossalmente il grottesco, che mette il mondo a soqqadro, straniando il lettore e allontanandolo da ciò a cui è abituato, gli restituisce una visione più consapevole del mondo, dato che l'abitudine spesso tende a dare per scontato, a non vedere.

Il grottesco viene impiegato per lo più durante epoche storiche di profonda trasformazione sociale-politica. Questo vale per esempio, come messo in rilievo da Thomson¹⁴⁹, per il periodo del Rinascimento, del Romanticismo, e della svolta in senso modernistico delle correnti letterarie a inizio del XX secolo.

A questo proposito è interessante riportare come si esprime Schlegel a proposito della rivoluzione francese:

¹⁴⁷Pietzcker: *Das Grotteske*, p. 199.

¹⁴⁸Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, in: *Psychologische Schriften*, Band IV, Mitscherlich, Alexander, Richards, Angela, Strachey, James e con la partecipazione di Grubrich-Simitis, Ilse, (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 1970.

¹⁴⁹Thomson, Philip: *The Grottesque*, p. 11.

Man kann die französische Revolution als das größte und merkwürdigste Phänomen der Staatengeschichte betrachten, als ein fast universelles Erdbeben, eine unermeßliche Überschwemmung in der politischen Welt; oder als ein Urbild der Revolutionen, als die Revolution schlechthin. Das sind die gewöhnlichen Gesichtspunkte. Man kann sie aber auch betrachten als den Mittelpunkt und den Gipfel des französischen Nationalcharakters, wo alle Paradoxien desselben zusammengedrängt sind; als die furchtbarste Grotteske des Zeitalters, wo die tiefsinnigsten Vorurteile und die gewaltsamsten Ahnungen desselben in ein graues Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind. [...]¹⁵⁰

Egli vede il grottesco nella contraddittorietà e paradossalità degli avvenimenti della rivoluzione francese, nel caotico corso degli eventi, che ha un effetto straniante sull'individuo, ma vi vede anche l'aspetto tragicomico e bizzarro.

Wilson G. Knight nel suo saggio su *King Lear*¹⁵¹ mette in evidenza come il grottesco scuota il lettore per allontanarlo dalla sua visione abituale delle cose e renderlo più consapevole e come il riso scaturito dal grottesco non sia liberatorio. A proposito della commistione di ridicolo e tragico nel *King Lear* di Shakespeare¹⁵², così si esprime Knight:

This incongruity is Lear's madness; it is also the demonic laughter that echoes in the Lear universe. In pure tragedy the dualism of experience is continually being dissolved in the masterful beauty of passion, merged in the sunset of emotion. But in comedy it is not so softly resolved – incompatibilities stand out till the sudden relief of laughter or its equivalent of humour: therefore incongruity is the special mark of comedy. Thence arises its peculiar tension of pain [...].¹⁵³

Anche Heidsieck mette in evidenza la natura del riso grottesco:

¹⁵⁰Schlegel, Friedrich, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Eichner, Hans, (a cura di), in: Behler, Ernst, (a cura di), con la collaborazione di Anstett, Jean-Jaques e Eichner, Hans, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 2. Voll., Schöningh, Paderborn 1967, pp. 247-248, frammento 424.

¹⁵¹Knight, Wilson G., *King Lear and the Comedy of Grottesque*, in: *The Wheel of Fire*, University Paperback, London 1961.

¹⁵²In particolare il riferimento è alla scena trattata da Knight nel suo saggio quando Gloucester in preda alla disperazione vuole lanciarsi dalle rocce, ma, poiché è cieco, cade solo di pochi centimetri.

¹⁵³Knight: *King Lear and the Comedy of Grottesque*, p. 161.

Das Lachen, das sich aus der logischen Struktur des Grotesken ergibt, befreit nicht, es bleibt "im Halse stecken", da es sich der restlosen Perversion menschlicher Freiheit gegenüber sieht.¹⁵⁴

Nel saggio di Knight inoltre il grottesco viene caratterizzato come uno stato di tensione tra tragicità e riso. Lo stesso aspetto viene messo in evidenza da Cramer:

Es besteht kein Zweifel, daß das der rationalen Beherrschung Entglittene Grauen erregt, doch ist, wie sich die Groteske niemals nur mit einem Begriff, sondern immer nur oxymorisch beschreiben läßt, das Grauen nicht allein konstitutiv, sondern dem Grotesken wesentlich ist der *Spannungszustand zwischen Komik und Grauen*.¹⁵⁵

Barbara Sinic, come anche Hans Ternes nel suo studio *Das Groteske in den Werken Thomas Manns*¹⁵⁶, che si avrà modo di approfondire più avanti, mette in evidenza due problematiche nella definizione del grottesco: da un lato la difficoltà nel definirlo come categoria autonoma a sè stante, data la sua affinità con molte altre categorie come l'ironia, l'assurdo, la satira, la parodia, la caricatura, per citarne solo alcune. Dall'altro si aggiunge anche la questione riguardante l'effetto grottesco, in quanto quest'ultimo non sempre coincide con il fine che si vuole ottenere con l'impiego del grottesco.

Nella maggior parte degli studi sul grottesco viene menzionato il suo carattere eterogeneo. Si tratta qui dell'unione di elementi umani, e dunque animati/non-animati, e vivi/non-vivi, che in tal caso possono essere di natura animale, vegetale o oggettuale-meccanica. È proprio la commistione di questi elementi a creare l'effetto grottesco-destabilizzante sul lettore.

Nella prima parte del suo studio *Das Groteske bei Franz Kafka*¹⁵⁷ Norbert Kassel, nel tentativo di dare una definizione del grottesco,

¹⁵⁴Heidsieck: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, p. 18.

¹⁵⁵Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*, p. 25.

¹⁵⁶Ternes, Hans, *Das Groteske in den Werken Thomas Manns*, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1975.

¹⁵⁷Kassel, Norbert, *Das Groteske bei Franz Kafka*, Wilhelm Fink, München 1969, pp. 11-26.

inizia con una riflessione su una lettera che Georg Büchner scrive alla sua fidanzata, nella quale si ritrovano molti elementi evidenziati come tipici del grottesco dalla maggior parte degli studiosi e molti fattori, presenti anche nella prosa di Veza Canetti.

Kassel nel commento alla lettera nota per esempio la commistione tra l'elemento umano-vivo e quello non-umano/morto:

Die Rede von den verglasten Augen, den Wangen wie Wachs und der mit den Gelenken zuckenden Maschinerie verdeutlicht ein bestimmtes Motiv der Vermischung des Menschlich-Lebendigen mit der Vorstellung des Un-Menschlich-Toten.¹⁵⁸

Non a caso Kassel pone questo aspetto in relazione al *Puppenhaften*¹⁵⁹, alla bambola, che ricorda la descrizione che Canetti dà di Käthi nel racconto *Die Große*, in cui la bambina viene descritta proprio come una bambola.

Riassumendo Kassel evidenzia i seguenti motivi come caratterizzanti il grottesco:

Die Vermischung des Menschlich-Lebendigen mit Unmenschlich-Totem in der Vorstellung von Wachspuppen; die Vorstellung des Mechanisch-Maschinellen, die auf Lebendig-Menschliches übertragen wird [...]; [...] das Motiv konkreter, körperlicher Selbstentfremdung in Stimme und Spiegel; die Selbst-Ironie eines sarkastischen Sich-lustig-Machens über den eigenen unglücklichen Zustand.¹⁶⁰

Di rilevanza ai fini dell'analisi della narrativa di Veza Canetti si trovano qui due ulteriori elementi: l'ironia e l'io straniato a se stesso. Come scrive Kassel *das Ich ist sich selbst fremd geworden*¹⁶¹, l'io è diventato estraneo a se stesso. Kassel riscontra in Büchner un atteggiamento autoironico che gli permette di distanziarsi da se stesso compiendo in tal modo anche una forma di estetizzazione del proprio stato:

¹⁵⁸Ivi, p.12.

¹⁵⁹Ibidem.

¹⁶⁰Ivi, p. 13.

¹⁶¹Ibidem.

In dieser selbstspöttelnden Ironie verdeutlicht sich die Neigung Büchners, den unglücklichen, in solchen Vorstellungsbildern veranschaulichten Zustand zu ästhetisieren und sich durch das Mittel ironischer Witzelei von ihm zu distanzieren.¹⁶²

Un altro approccio al grottesco da considerare è quello fornito dallo studio pubblicato da Hans Ternes *Das Grotteske in den Werken Thomas Manns*. Egli riconosce, come si è già potuto constatare in altri studi, la caratteristica principale del grottesco nell'incongruenza e nel contrasto¹⁶³. Il grottesco non è dunque secondo Ternes uno stile, ma si manifesta nella struttura e nella rappresentazione¹⁶⁴. Facendo riferimento alla scena iniziale della *Verwandlung* di Franz Kafka mette in evidenza come non sia soltanto il fatto che Gregor Samsa si sia trasformato in un insetto a essere grottesco, ma è il tono freddo e laconico del narratore che creano l'effetto grottesco:

Der Katalysator des Grottesken ist die kalte, objektive Geisteshaltung Kafkas, die sich in der minutiösen Zeichnung nebensächlicher Details ausdrückt. Die mit äusserster Sachlichkeit dargestellte Unbeholfenheit des Käfers, vor allem die fruchtlose Emsigkeit der vielen Gliederchen, erregen ein befreiendes Überlegenheitsgefühl, eine zeitweilige Entspannung durch eine Art übermütiger, gemeiner Lustigkeit.¹⁶⁵

La superiorità del narratore che narra la vicenda di per sé tragica con oggettività e quasi con “divertita cattiveria”, come si esprime Ternes, viene trasmessa al lettore nel quale, secondo l'autore, dovrebbe suscitare un “[...] befreiendes Überlegenheitsgefühl [...]”. Se in generale le considerazioni di Ternes sono da ritenere valide e ben argomentate, su quest'ultimo punto in questo studio si è più propensi a dire che piuttosto di suscitare un sentimento liberatorio di superiorità, il grottesco proprio per la sua caratteristica intrinseca per la quale ‘si ride di ciò di cui non si dovrebbe ridere’ impedisce questa forma di liberazione e ha un effetto straniante sul lettore.

¹⁶²Ibidem.

¹⁶³Ternes: *Das Grotteske in den Werken Thomas Manns*, p. 11.

¹⁶⁴Ivi, p. 11 e 13.

¹⁶⁵Ivi, p. 11.

Secondo Ternes, come già accennato, il grottesco non è uno stile, ma un modo di rappresentare determinati personaggi o situazioni, necessita dunque di uno stile attraverso il quale esprimersi. Ternes individua il linguaggio adatto per rappresentare il grottesco nello stile comico o ironico:

Wir kommen nun zum wichtigsten Element des Grotesken, nämlich seiner sprachlichen Gestaltung. [...]. Da es keinen grotesken Stil an sich gibt, müssen die Mittel des komischen und ironischen Stils herangezogen werden. Das wichtigste Merkmal des ironischen Stils (die Kontrastierung von Stil und Stoff, von Begriffen, und von völlig heterogenen Elementen) findet daher auch in der Groteske Verwendung.¹⁶⁶

Al fine del presente studio è interessante notare come Ternes ponga in stretta relazione il grottesco e l'ironia. Egli individua infatti due modalità di rappresentazione del grottesco:

Im Grunde fallen die die Groteske konstituierenden Mittel in zwei Kategorien: in einen aus der ironischen Sprachgebung abgeleiteten Stil, der auf der überlegenen mit allen Sprachmitteln bewusst handhabenden, spielerischen Haltung des Dichters basiert, und in einen der nüchternen Sachlichkeit unterworfenen Stil, der eine kältere Einstellung voraussetzt.¹⁶⁷

Egli vede come autore esemplare della prima modalità Thomas Mann, della seconda Franz Kafka e ritiene molto raro l'uso di entrambe le modalità da uno stesso autore, come sarà invece il caso nell'opera di Veza Canetti, dove in alcune opere prevarrà il tono freddo, laconico, tendente al sarcasmo, ad altre dove il tono sarà più leggero e ironico. Da notare anche come Ternes, facendo riferimento allo studio di Cramer ritenga che il grottesco e l'ironico si differenzino proprio nella loro essenza, si vuole qui citare direttamente da Cramer:

[D]ie Ironie ist eine Haltung, die Groteske hingegen eine Erscheinungsform. Man kann eine ironische Einstellung zur Welt haben, nicht aber eine groteske.¹⁶⁸

¹⁶⁶Ivi, p. 13.

¹⁶⁷Ibidem.

¹⁶⁸Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*, p. 24.

Tale definizione si può ritenere valida con la precisazione che l'ironia oltre a palesarsi attraverso il tono o il punto di vista del narratore, può anch'essa manifestarsi da un punto di vista linguistico, per esempio attraverso la scelta di un determinato lessico o sintassi.

Concludendo si deve ammettere che è difficile, se non impossibile dare una definizione del grottesco. Ciononostante è necessario in questa sede tentare di darne una definizione, soprattutto in relazione alla prosa di Veza Canetti.

Il grottesco si manifesta ogniqualvolta il deforme, il disumano, il "mostruoso", l'incomprensibile, l'ambivalenza e l'ambiguità si calano nella quotidianità, quella che si può definire, con le dovute cautele, come "normalità". Ciò può dar luogo a effetti comici, ma anche tragici, o ad una commistione di entrambi ed è proprio questa a rappresentare la vera essenza del grottesco. Il grottesco strania la realtà, mostra al lettore un mondo alla rovescia e gli affida il compito di riconoscerne l'assurdità e la mostruosità, nella speranza di risvegliare nel lettore il suo spirito critico.

2.2 L'ironia

Allo stesso modo del grottesco, anche l'ironia ha come obiettivo quello di destabilizzare ed impedire un'identificazione del lettore con il mondo della finzione letteraria.

Dagli studi presi in considerazione emerge una grande varietà di interpretazioni e definizioni dell'ironia, spesso anche molto contrastanti tra loro. Una premessa che va fatta è che essa non è una semplice figura retorica, si tratta piuttosto di un complesso di figure retoriche, o, elementi della narrazione in genere, che se utilizzati in un certo modo, in un dato contesto, con un determinato tono possono risultare ironiche. In ultima analisi va aggiunto, e questo vale anche per il grottesco, che si riscontra un alto grado di ineffabilità in queste categorie estetiche, poiché affinché si compia l'effetto grottesco o

ironico molto dipende dall'intenzione di chi mette in atto l'ironia o il grottesco, ma anche dalla capacità o meno di saper coglierle da parte del destinatario. Si riscontra dunque un'elevata percentuale di soggettività sia nella produzione, che nella ricezione di queste categorie estetiche.

Un elemento che differenzia gli studi esaminati in questa sede è che alcuni si soffermano maggiormente sull'aspetto formale-linguistico, come per esempio quello di Marika Müller¹⁶⁹ e Anna Sergienko¹⁷⁰, mentre altri, come gli studi di D.C. Muecke¹⁷¹ e Claire Colebrook¹⁷², citano anche autori letterari e filosofi e si soffermano pertanto sull'ironia come concetto filosofico, anzi come categoria estetica in generale, altri ancora, come per esempio Linda Hutcheon, si concentrano sull'aspetto 'politico' dell'ironia.

Nel presente lavoro verrà fatta una selezione delle idee e delle informazioni riguardo al concetto di ironia così come è stato teorizzato dai vari autori presi in considerazione in vista dell'analisi delle opere di Veza Canetti.

Nell'uso comune si è soliti definire l'ironia come una figura retorica in cui si nega ciò che viene asserito, ma, come si può leggere nel capitolo introduttivo, non solo ciò è vero solo in parte, ma a volte non risulta affatto vero. Come si può leggere in Muecke il concetto di ironia è molto più complesso e va oltre il semplice "[...] the art of irony is the art of saying something without really saying it"¹⁷³.

Tra gli studiosi che si sono occupati di ironia, nel tentativo di tracciare una storia dell'evoluzione, si sono spinti fin nell'antichità greca. Marika Müller nel suo studio *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*, così come anche Claire Colebrook in *Irony* e altri, fanno

¹⁶⁹Müller, Marika, *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1995.

¹⁷⁰Sergienko, Anna, *Ironie als kulturspezifisches sprachliches Phaenomen*, ibidem, Stuttgart 2000.

¹⁷¹Muecke, Douglas Colin, *Irony and the Ironic*, The Critical Idiom, Methuen, London 1982 e *The Compass of Irony*.

¹⁷²Colebrook, Claire, *Irony*, The New Critical Idiom, Routledge, London 2004.

¹⁷³Muecke: *The Compass of Irony*, p. 5.

risalire la nascita del concetto di ironia ad Aristofane, i dialoghi di Platone con riferimento a Socrate e ad Aristotele:

The first significant instances of the Greek word *eironeia* occur in the dialogues of Plato (428-347 BC), with reference to Socrates. It is here that *eironeia* no longer meant straightforward lying, as it did for Aristophanes, but an intended simulation which the audience or hearer was meant to recognise. [...] Aristotle (384-322 BC) also referred to irony, most notably in *Ethics* and *Rhetoric*, but it was in the Platonic and Socratic use that became definitive for later thought. Aristotle's ironist was, like Plato's Socrates, one who played down or concealed his virtues and intelligence.¹⁷⁴

Come Colebrook e Müller mettono in evidenza è da ascrivere a Socrate la vera origine dell'ironia, non solo come figura retorica, ma come metodo di conoscenza. Bisogna anche esplicitare che ci si riferisce ai dialoghi di Platone perché Socrate stesso non scrisse mai nulla, dato che la sua filosofia della conoscenza consisteva proprio nel dialogo, e la sua ironia nel porsi come colui che *non sa nulla*. A questo proposito si vuole aggiungere come D.C. Muecke in *The Compass of Irony* non vede Socrate presentarsi quale non è perché *non sa nulla*, ma come colui che si presenta quale non è per imparare qualcosa: "His [di Socrate, Y. F.] ironic naïvity is not that he presents himself falsely as knowing nothing but falsely as supposing he will learn something."¹⁷⁵. Da questa posizione egli poneva domande ai suoi allievi mettendone in evidenza l'ignoranza, come sostiene Muecke:

The function of Socrates's pretended admiration for and eagerness to learn from these clever men is to flatter them into thinking they have an opportunity for displaying their knowledge. The function of his pretended simplicity is to force them into positions where they can only answer 'Yes' or 'No' until they discover they have contradicted themselves.¹⁷⁶

¹⁷⁴Colebrook: *Irony*, p. 6.

¹⁷⁵Muecke: *The Compass of Irony*, pp. 87-88.

¹⁷⁶Ivi, pp.88-89.

Socrate non si pone dunque come colui che vuole istruire i suoi ascoltatori, ma piuttosto come colui che cerca di estrarre da essi la conoscenza, una tecnica che venne chiamata ‘maieutica’:

Die sokratische Methode, Erkenntnis nicht einfach zu lehren, sondern diese durch *Befragen* anderer zur Sprache zu bringen, bedient sich nun der *eironeia*.

Sokrates verstellt sich zum Geringeren hin, wenn er vorgibt, weniger als sein Gesprächspartner zu wissen, da er über das Ergebnis der Befragung schon im voraus Bescheid weiß. Die Befragten erscheinen dadurch als “Großtuer”, die lediglich die Attitude des Wissenden wählen. Sokrates hingegen tritt als ein “Kleintuer” auf, als ein Unwissender und Wißbegieriger zugleich, der so lange Fragen stellt, bis auch der “Großtuer” erkennen muß, daß er nichts weiß.

Eironeia läßt sich also als “Kleintun” oder “Tiefstapeln” bezeichnen.¹⁷⁷

Si può qui già intravedere come il meccanismo dell’ironia, come si può riscontrare anche nella poetica di Veza Canetti, coerentemente con i fini etici della sua opera letteraria, non sia quello di voler istruire i propri lettori, ma di volerli portare attraverso le loro capacità cognitive alla conoscenza e a una maggiore consapevolezza attraverso la provocazione e lo straniamento. La volontà dell’autrice, ponendo il lettore in un atteggiamento critico, è quella di cambiare l’atteggiamento dei lettori nei confronti della società in cui vivono. Ciò che distingue dunque l’ironia di Socrate da quella puramente retorica dei sofisti e da quell’idea di ironia che è poi passata al medioevo, è proprio il suo fine etico:

Socrates’ verbal ironies are therefore more than rhetorical ornaments. They have an ethical purpose, and possibly an ethical form. They place the reader and interlocutor in a position of not knowing, of having to decide just what value to place on words like ‘clever’.¹⁷⁸

Ponendo domande circa determinati valori come l’amicizia, l’amore, la giustizia, per citarne solo alcuni, che vengono normalmente dati per scontati, attraverso il suo metodo Socrate diffonde incertezza nel suo

¹⁷⁷Müller: *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*, pp. 8-9.

¹⁷⁸Colebrook: *Irony*, p. 25.

interlocutore, lo porta a mettere in discussione e rivedere la sua posizione nei confronti delle norme e dei valori comunemente accettati. A tal proposito si vuole far notare che, così come accade per il grottesco, la norma deve essere ben presente al lettore, dato che ironia e grottesco si caratterizzano proprio per la loro deviazione dalla norma e non potrebbero altrimenti essere efficaci. Come rilevato da Colebrook, i lettori devono essere accomunati da un background culturale, costituito da norme e regole comuni, per poter essere in grado di cogliere l'ironia:

In the twentieth century most of the material on irony in philosophy and literary theory argued that irony reveals and reinforces shared human assumptions. We recognise irony, it is argued, because we have fixed conventions. Irony is possible when language is used in ways that run *against* our norm; it thereby brings our norms into focus.¹⁷⁹

Per quanto riguarda l'ironia di Socrate è da sottolineare, come mette in evidenza Colebrook¹⁸⁰, come essa operi tramite l'ellissi, il non-detto o non-esplicitato, e di come questo richieda l'attiva partecipazione del lettore al momento della decodifica del messaggio ironico.

Così come si era dunque potuto constatare per il grottesco, anche l'ironia rientra in una forma estetica aperta che si presta a prendere le distanze dalla realtà e dunque a porsi in maniera critica nei confronti di essa, a renderne evidenti le contraddizioni e le situazioni paradossali.

La polisemanticità che caratterizza l'ironia destabilizza il lettore. Linda Hutcheon per esempio sottolinea questo potere destabilizzante dell'ironia, poiché “[i]rony removes the security that words mean only

¹⁷⁹Ivi, p. 41.

¹⁸⁰Ivi, p. 25: “The difference between irony, say, and metaphor is that others figures of speech make a comparison, contrast or likeness while irony invokes an absent or hidden sense.”.

what they say”¹⁸¹, di conseguenza non ci si può fidare dell’ironia e di chi ne fa uso:

This is why irony cannot be trusted (Kenner 1986: 1152): it undermines stated meaning by removing the semantic security of ‘one signifier: one signified’ and by revealing the complex inclusive, relational and differential nature of ironic meaning-making. If you will pardon the inelegant terms, irony can only ‘complexify’; it can never ‘disambiguate’ [...].¹⁸²

Hutcheon mette in evidenza la polisemanticità dell’ironia, sottolineando come non si possa parlare di due significati, uno ‘vero’ e uno ‘falso’, cioè ironico, ma di come “[i]rony needs both the stated and the unstated, for it is a form of what has been called ‘polysemia [...]’¹⁸³. Per quanto riguarda lo studio di Hutcheon è interessante notare come essa ponga l’accento sul fatto che l’ironia ha luogo solo nel momento in cui c’è qualcuno che la interpreta, così si esprime Hutcheon:

It has been said [...] that there are books about irony [...] and books about interpretation [...], but for me the two cannot be separated: irony isn’t irony until it is interpreted as such [...].¹⁸⁴

Hutcheon si spinge ancora un po’ oltre nel suo ragionamento, arrivando a dire che è l’interprete che crea l’ironia, che la rende possibile:

The interpreter may - or may not – be the intended addressee of the ironist’s utterance, but s/he (by definition) is the one who attributes irony and then interprets it: in other words, the one who decides whether the utterance is ironic (or not), and then what *particular* ironic meaning it might have. [...] This is why irony is risky business [...]: there is no guarantee that the interpreter will ‘get’ the irony in the same way as it was intended. In fact, ‘get’ may be an inaccurate and even inappropriate verb: ‘make’ would be much more precise.¹⁸⁵

¹⁸¹Hutcheon, Linda, *Irony’s Edge-The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London/New York 1995, p. 14.

¹⁸²Ivi, p. 13.

¹⁸³Ivi, p. 61.

¹⁸⁴Ivi, p. 6.

¹⁸⁵Ivi, p. 11.

Allo stesso modo di quanto affermava Wilde nel suo saggio *The Critic as Artist* per l'opera d'arte nella sua interezza, secondo Hutcheon anche per l'ironia è colui che interpreta che attribuisce i significati, creandola egli stesso¹⁸⁶.

Ai fini della presente analisi è anche da notare come Colebrook e Muecke parlino di un'ironia esistenziale o tragica¹⁸⁷ facendo riferimento per esempio alla tragica ironia del fato di Edipo o più in generale a una situazione in cui avvengono ironici capovolgimenti nei destini dei personaggi. Si riscontra questo tipo di ironia anche in alcuni racconti di Veza Canetti, come per esempio *Der Dichter* della raccolta *Der Fund*, in cui il destino capovolge le gerarchie sociali dei protagonisti, facendo diventare il protagonista che da bambino era povero e veniva emarginato dai suoi amici, un affermato scrittore, mentre invece gli altri, che si vantavano tutti di diventare ricchi e socialmente riconosciuti vanno incontro a destini miserabili, di povertà ed emarginazione. Allo stesso modo nel romanzo *Die gelbe Straße* la figura della Runkel, che odia la vita e non desidera altro che morire sopravvive all'incidente grazie al fatto che la giovane ragazza che si prendeva cura di lei la protegge letteralmente con il proprio corpo: l'ironia si manifesta qui nel fatto che la Runkel, che viene descritta come un essere mostruoso che si "merita" solo di morire, e che oltretutto lo desidera, sopravvive, mentre la ragazza, che con il suo giovane corpo sano emana vita e giovinezza va incontro alla morte. Un altro esempio lo si può trovare nel romanzo *Die Schildkröten*, infatti come fa notare Dieter Borchmeyer, c'è dell'ironia tragica nello scambio che avviene tra i due fratelli:

«Kain ist der Name der beiden Brüder, nicht Abel, so viel besser er zu ihnen passen würde, doch sie, die Friedfertigen, sind nun die Gezeichneten. Eva nennt ihren Mann merkwürdigerweise immer mit seinem Nachnamen, dem

¹⁸⁶Per quanto riguarda l'estetica della ricezione e del ruolo del lettore nella decodifica del testo si rimanda agli studi di Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e per quanto riguarda l'Italia Umberto Eco.

¹⁸⁷Colebrook: *Irony*, p. 14, Muecke: *The Compass of Irony*, pp. 99-115.

Namen des biblischen Brudermörders. darin liegt eine tragische Ironie, denn sein Bruder fällt an seiner Stelle den Nazischergen zum Opfer. In dieser Welt ist alles verkehrt. Abel trägt das Kainszeichen, der Brudermörder wird ins Recht gesetzt.»¹⁸⁸

Come già stato messo in evidenza a proposito del grottesco, è interessante notare come fa notare Muecke che anche l'ironia è tipica di quelle epoche storiche caratterizzate da una "open ideology":

It [Specific Irony, Y. F.] is characteristic of, though by no means confined to, a society which a more or less 'closed ideology', that is a society whose values are more or less established, whose members, as a body, are 'assured of certain certainties'. But what I call General Irony is life itself or any general aspect of life seen as fundamentally and inescapably an ironic state of affairs.¹⁸⁹

Dove con "General Irony" egli intende:

[...] General Irony lies in those contradictions, apparently fundamental and irremediable, that confront men when they speculate upon such topics as the origin and purpose of the universe, free will and determinism, reason and instinct, [...].¹⁹⁰

Dato l'impegno etico-sociale che caratterizza le opere di Veza Canetti si vuole ora approfondire lo studio di Linda Hutcheon *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, in cui l'ironia viene analizzata nel suo aspetto più propriamente 'politico', nel suo significato più ampio come 'riguardante la sfera pubblica':

Given that vast amount of previous work on the general topic of irony, my choice has been to look at what might be called the 'scene' of irony: that is, to treat it not as an isolated trope to be analyzed by formalist means but as a political issue, in the broadest sense of the word.¹⁹¹

¹⁸⁸Borchmeyer, Dieter, *Es gibt einen Kummer, der nie vergeht...*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, p. 179.

¹⁸⁹Muecke: *The Compass of Irony*, p. 120, e più avanti egli aggiunge, p. 123: "Historically, General Irony characterizes (though it is not confined to) the modern period and more particularly the last two hundred years. It emerges, as I have said, from an awareness of life as being fundamentally and inescapably at odds with itself or with the world at large".

¹⁹⁰Ivi, p. 121.

¹⁹¹Hutcheon: *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, p. 2.

Hutcheon sottolinea quella che lei chiama la natura “transideological” dell’ironia, vale a dire la caratteristica dell’ironia di non appartenere esclusivamente a una data ideologia, ma di poter essere usata con efficacia sia dall’ideologia al potere, sia dalle opposizioni, quindi sia da regimi totalitaristi che da quelli rivoluzionari¹⁹². In tal modo essa pone l’accento sulla profonda natura destabilizzante dell’ironia. A questo proposito però vorrei aggiungere che l’ironia, proprio per la sua natura destabilizzante e plurisemantica, capace di generare una molteplicità di significati, non si presta ad essere manifestazione di regimi di tipo totalitario, di destra o sinistra che siano. Anche Hutcheon riconosce questa funzione dell’ironia:

This [facendo riferimento alle prime opere di Milan Kundera, Y. F.] is the function of irony that has specifically been called ‘counter-discursive’ in its ability to contest dominant habits of mind and expression (Terdiman 1985: 12). For those positioned *within* a dominant ideology, such a contesting might be seen as abusive or threatening; for those marginalized and working to undo that dominance, it might be subversive or transgressive [in grassetto nell’originale, Y. F.] [...].

Come si può leggere nella citazione l’ironia può essere usata come mezzo di critica socio-politica, ma allo stesso tempo mantiene la sua natura polivalente e inafferrabile, cambiando a seconda del punto di vista dal quale viene interpretata.

Per quanto riguarda la relazione tra politica e ironia si è preso in considerazione anche il breve saggio *Ironie und Radikalismus* contenuto in *Betrachtungen eines Unpolitischen*¹⁹³ di Thomas Mann. Egli non considera l’ironia come un’aperta ed esplicita forma di critica sociale e politica ma definisce l’ironia come “[...] Bescheidenheit, als rückwärts gewandte Skepsis, [...] persönliche Ethik, [...] ‘innere Politik’. Aber alle Politik im bürgerlichen Sinne sowohl wie in dem

¹⁹²Ivi, p. 29: “Such a shift is only possible because of irony’s transideological nature: while irony can be used to reinforce authority, it can also be used to oppositional and subversive ends – and it can become suspect for that very reason.”

¹⁹³Mann, Thomas, *Ironie und Radikalismus*, in: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Kurzke, Hermann (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 2009.

des Geisttätlers, des Aktivisten, ist äußere Politik.”¹⁹⁴ Mann vede un contrasto insanabile tra l’attività del politico e quella dell’artista, definendo il politico come “Schreihals”¹⁹⁵ e invece l’artista come colui che si caratterizza attraverso la “Bescheidenheit”¹⁹⁶ e il suo lavoro come “die höchste, feinste, verantwortungsvollste und verzehrendste Arbeit, die es gibt.”¹⁹⁷ Mann riprende in questo saggio la dicotomia tra *Leben* und *Geist*, un’antitesi che caratterizza tutta la sua opera, basti pensare per esempio al *Tonio Kröger* o ai *Buddenbrooks*: l’artista non può essere:

[...] so gewissenruhig, so bar aller Ironie, mit seiner Menschlichkeit so einverstanden, von seiner Arbeit so männlich befriedigt, im Ganzen so bürgerlich standfest [...], daß er die Gangart fände, in welcher der Biedermann, seiner Sache gewiß, zur Urne schreitet, um sein Wahlrecht, womöglich das neue preußische, auszuüben, - ein solcher Künstler ist schwer vorstellbar.¹⁹⁸

L’ironia significa per Thomas Mann prendere le distanze dagli avvenimenti del mondo per guardarli con sguardo critico, ed un artista che non compie questa azione, non può definirsi tale. Inoltre egli considera l’ironia strettamente correlata al conservativismo e non come un mezzo sovversivo: “Ironie und Konservatismus sind nahe verwandte Stimmungen. Man könnte sagen, daß Ironie der Geist des Konservatismus sei [...]”¹⁹⁹ Si rende necessario specificare che Thomas Mann scrisse questo saggio nel 1918 e che negli anni a seguire rivide le posizioni prese, distanziandosene.

¹⁹⁴Ivi, p. 626.

¹⁹⁵Ibidem.

¹⁹⁶Ibidem.

¹⁹⁷Ibidem.

¹⁹⁸Ibidem.

¹⁹⁹Ivi, p. 634.

2.3 Grottesco e ironia a confronto

In questo paragrafo si intende analizzare il rapporto tra il grottesco e l'ironia.

Un elemento che spesso si ritiene ironia e grottesco abbiano in comune è, per usare i termini di Muecke, la “confrontation or juxtaposition of incompatibles”²⁰⁰, secondo questa teoria sia l'ironia che il grottesco si basano sulla compresenza di elementi contrastanti tra loro, dove le differenze sono da ricercare nelle peculiarità e finalità di tali mezzi espressivi. Ci sono però anche studiosi, tra i quali Linda Hutcheon che, in riferimento all'ironia, non la intendono come un insieme di elementi in contrasto tra loro, ma piuttosto come un insieme di elementi diversi tra loro che venendo a contatto creano un terzo significato che è quello propriamente ironico: “[...] [t]his either/or theory does not account for the inclusive and simultaneous nature of ironic meaning as that third semantic note [...]”²⁰¹.

L'ironia ha un forte potere demistificatorio e in tal senso può andare a minare l'efficacia dell'effetto che il grottesco può avere sul lettore, anche perché interviene con commenti e toglie in questo modo quel ‘potere’ destabilizzante da un punto di vista emotivo che invece è la forza del grottesco. Partendo dal presupposto che entrambe le categorie estetiche del grottesco e dell'ironia destabilizzano il lettore perché ambivalenti, anzi polivalenti²⁰², ambigue e stranianti, esse sono però anche in contrapposizione tra loro. Vorrei a tal proposito appoggiarmi allo studio sull'ironia di D.C. Muecke *The Compass of Irony*, menzionato sopra: egli mette infatti in evidenza l'aspetto che grottesco e ironia hanno in comune, ma soprattutto la loro differenza basilare:

The same is true of the grotesque [Muecke si riferisce al fatto che ironia e grottesco operano entrambi su due livelli, che

²⁰⁰Muecke: *The Compass of Irony*, p. 42.

²⁰¹Hutcheon: *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, p. 61.

²⁰²Come mettono in evidenza gli studi sull'ironia nell'epoca del postmodernismo da Derrida in poi: cfr. Colebrook: *Irony*.

coesistono, ma che allo stesso tempo sono inconciliabili, Y.F.]; but whereas it is part of the definition of the grotesque that the terms of the opposition – the organic and the inorganic, the ridiculous and the frightening, the meaningful and the meaningless, the beautiful and the hideous, the orderly and the violent – remain disturbingly irrelatable, in irony the tension, if not relieved by the recognition that one of the ‘realities’ is only an appearance, is at least transcended by an ironic acceptance of contradiction as normal.²⁰³

Muecke è dunque del parere che, mentre l’ironia è leggerezza e ‘toglie peso’ alle situazioni e agli enunciati ai quali viene applicata, il grottesco è per così dire ‘pesante’, perché invece che alleggerire, lascia un vuoto, ciò viene esemplificato da Muecke in relazione al riso scaturito dall’ironia:

[...] the laughter that tends to arise at the spectacle of insignificance, wretchedness, vanity, stupidity, or littleness is fundamentally the laughter of freedom of enslavement.²⁰⁴

Il riso provocato dall’ironia è secondo Muecke di natura diversa da quello del grottesco. Si tratta infatti di un riso liberatorio, mentre invece il riso grottesco, come menzionato nei paragrafi ad esso dedicati, è un riso più complesso, difficile. Se si esclude dunque la visione del carnevale grottesco di Bachtin, l’unico ad essere liberatorio, poiché permette di invertire le gerarchie all’interno di una società, per usare le parole di Muecke, a ‘ideologia chiusa’²⁰⁵, in tutti gli altri casi il riso grottesco rimane di natura ambigua, sospeso tra il tragico e il comico.

Sempre secondo Muecke il grottesco fa appello alle emozioni, mentre l’ironia gioca con l’intelletto²⁰⁶, con l’abilità razionale e intellettuale del lettore nel saper cogliere e sciogliere l’enigma ironico, che spesso si risolve in un abile gioco di parole: “One might add that the grotesque is usually, perhaps essentially, more emotional and irony

²⁰³Muecke: *The Compass of Irony*, p. 29.

²⁰⁴Ivi, p. 227.

²⁰⁵Ivi, p. 125.

²⁰⁶Ivi, p. 6: “And yet one must also say of irony that it is an art closely related to wit; it is intellectual rather than musical, nearer to the mind than to the senses, reflective and self-conscious rather than lyrical and self-absorbed.”.

usually, perhaps essentially, more intellectual.”²⁰⁷. Teorie di questo tipo portano a pensare che il grottesco si riferisca perlopiù a strutture profonde, istintuali ed emozionali della psiche, mentre l’ironia, pur essendo anch’essa ambigua, è spesso risolvibile con la prontezza di spirito, con l’intelligenza e la razionalità.

Vi sono però studiosi come Linda Hutcheon per i quali non necessariamente l’ironia si limita a coinvolgere la sfera intellettuale dell’essere umano, risparmiando quella emotiva, così infatti si esprime Hutcheon:

In other words, this study argues that there is an affective ‘charge’ to irony that cannot be ignored and that cannot be separated from its politics of use if it is to account for the range of emotional response [...]. Sometimes irony can indeed be interpreted as a withdrawal of affect; sometimes, however, there is a deliberate engaging of emotion.²⁰⁸

Al di là delle numerose differenze che si possono riscontrare tra grottesco e ironia, va ricordato però anche un altro elemento che essi hanno in comune, in particolare per quanto riguarda l’uso che ne fa Veza Canetti. Esso consiste nel loro valore di critica sociale, presente in entrambe le modalità espressive, dato dal loro potere straniante, che porta a gettare una nuova luce, uno sguardo diverso sulla realtà e a considerarla da un nuovo punto di vista, per metterla in discussione.

Tutte le teorie prese in considerazione in questo studio sull’ironia sono d’accordo nel sottolineare proprio il carattere destabilizzante, demistificatorio e straniante²⁰⁹. Grottesco e ironia si trovano dunque ad operare in funzione di scopi comuni, anche se con modalità a volte profondamente diverse.

Non va dimenticato che anche l’ironia con il suo operare tramite ellissi e doppi sensi risulta a sua volta enigmatica e non sempre è riconducibile alla sfera razionale e spesso, proprio per il suo carattere

²⁰⁷Ivi, p. 29.

²⁰⁸Hutcheon: *Irony’s Edge-The Theory and Politics of Irony*, p. 15.

²⁰⁹Vd. testi in bibliografia riguardo all’ironia.

aperto e polivalente, può avere effetti destabilizzanti allo stesso modo del grottesco.

Un'ulteriore differenza è che mentre il grottesco mette il lettore a diretto confronto con la mostruosità del reale, con le sue figure al limite tra umano e disumano, animale o oggetto che sia, diventando dunque mezzo generatore di angoscia, stupore e suscitando a volte anche quel riso 'colpevole', di cui si è già parlato, l'ironia invece opera in modo più sottile, meno diretto. Il suo effetto destabilizzante, non solo non provoca angoscia, ma dove l'angoscia si crea, l'ironia la smorza, la fa svanire. L'ironia, pur destabilizzando, allo stesso tempo fa sorridere.

In maniera ancora più radicale, il grottesco non nega né afferma nulla, si caratterizza per il fatto di lasciare in sospeso, non dare spiegazioni ed evade da qualsiasi forma di razionalizzazione. Il grottesco ancor più dell'ironia, che facendo leva sulle capacità intellettuali dell'essere umano è riconoscibile e interpretabile, anche se, come appunto dimostrano gli studi approfonditi menzionati a riguardo, non sempre in maniera univoca, lascia aperta ogni interpretazione e in questo modo le nega e le afferma tutte allo stesso modo.

La difficoltà principale di uno studio che si prefigge di analizzare l'elemento grottesco e ironico presente in un'opera o definire se un'opera è grottesca e ironica o meno è la soggettività della percezione del lettore stesso a riguardo. A tal proposito si esprime anche Sinic, riguardo al grottesco:

Es muß hier zunächst gesagt werden, daß die Auswahl der Beispiele meinem Erwartungshorizont entspricht. Ich habe zwar versucht, so objektiv wie möglich vorzugehen, es kann aber nicht ausgeschlossen werden, daß gewisse Dinge mein Orientierungssystem nicht berühren, die das eines anderen Lesers sehr wohl ins Schwanken bringen und umgekehrt. Wie zu sehen war, ist das Grotteske eben insofern ein subjektiv empfundenen Phänomen, als es Vorstellungen und Erwartungen enttäuscht. Man kann in bestimmten Bereichen von einer allgemeinen Norm oder Vorstellung sprechen, doch wie tief diese im Orientierungssystem des einzelnen Lesers verankert

ist, bleibt eben von der individuellen Sensibilität des Lesers abhängig.²¹⁰

E Muecke riguardo all'ironia:

[...] in ordinary discourse [...] we talk of irony, as we do of beauty, as if it were an objective quality or phenomenon, and generally we may rely upon having enough in common, a sufficient intersubjectivity, to be able to talk meaningfully of heavy or subtle, tragic or comic, bitter or playful or striking irony. While irony and beauty resemble one another in that both need to be subjectively vouched for, they bear to one another a closer relationship than resemblance.²¹¹

Muecke sottolinea come nel parlare di ironia si debba tener conto dell'aspetto formale, ma anche di quello estetico e soggettivo.

Partendo dunque dal presupposto che per avere validità scientifica ci si basa sempre su studi teorici, in questo caso riferiti all'ironia e al grottesco, sul piano interpretativo gioca in ogni caso un ruolo importante la soggettività del lettore e la sua percezione.

Da un punto di vista storico è necessario riprendere il discorso riguardo a ciò che Muecke definisce epoche storiche caratterizzate da una ideologia chiusa e quella definite da un'ideologia aperta. Grottesco e ironia sono per la loro natura ambigua e ambivalente tipiche delle epoche storiche e delle società a ideologia aperta:

What is to be understood here by a 'closed ideology' is a way of thinking governed by the (Christian) concept of a world that is [...] temporally and spatially limited, [...] hierarchically and statically ordered [...] change being either cyclic [...] and therefore not really change, or deplored as aberration or degeneration. [...] In an 'open ideology' all this changes.²¹²

Concludendo si può dunque affermare che nonostante grottesco e ironia appaiano come categorie estetiche molto diverse e presentino

²¹⁰Sinic: *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, p.147.

²¹¹Muecke: *The Compass of Irony*, pp. 14-15, e anche a pp. 28-29: "Since in this section I am speaking only of the formal characteristics of irony, I cannot dwell upon what is none the less of the highest importance – the observer's sense of intellectual and emotional, or quasi-emotional, shock at the incongruity or disparity between the two levels of irony."

²¹²Muecke: *The Compass of Irony*, p. 125.

indubbiamente molte diversità tra loro, esse hanno anche degli elementi in comune, non solo per quanto riguarda i loro scopi, ma anche per altri motivi. A tal proposito si può considerare per esempio il loro carattere ‘doppio’, ambivalente e ambiguo.

2.4 Straniamento

La tecnica adottata da Veza Canetti per raggiungere lo scopo di intervenire nella realtà sociale dell'epoca per migliorarla è lo straniamento del lettore. Questo straniamento viene raggiunto da un punto di vista sia formale che tematico dall'impiego del grottesco e dell'ironia, che portano il lettore a uscire dall'automatismo della loro visione del mondo per mostrarglielo da un nuovo punto di vista, con le parole di Eugenio Spedicato: “Lo straniamento è una sorta di operazione di chirurgia estetica che serve a rinfrescare l'aspetto del segno, a toglierlo dal suo automatismo.”²¹³

Già nelle *Lyrical Ballads* di Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth, poeti del primo Romanticismo inglese, si sottolinea la necessità, concetto ispirato loro da Jean Jacques Rousseau, di guardare il mondo con lo sguardo del bambino, che equivale all'averne uno sguardo “straniato” perché non ancora contaminato dalle esperienze e le conoscenze che influenzano il pensiero nell'età adulta. Nelle *Lyrical Ballads* i personaggi principali però non sono solo i bambini, ma anche i vagabondi, i disabili, i folli²¹⁴, e questo ha molto in comune con la prosa e la poetica di Veza Canetti. Anche nelle sue opere sono spesso i bambini, i pazzi, gli emarginati o persone che soffrono di deformazioni fisiche a essere protagonisti, Si ricorda a tal proposito il passaggio emblematico nel romanzo *Die gelbe Straße*:

²¹³Spedicato, Eugenio [a cura di], *Letteratura tedesca-Manuale per l'università*, Edizioni ETS, Pisa 2005, p. 10.

²¹⁴Cfr. Wordsworth, William, Coleridge, Samuel, *Lyrical Ballads 1798 and 1800*, Gamer, Michael, Porter, Dahlia, (a cura di), broadview editions, Toronto 2008: Alcune poesie significative a riguardo: *The Female Vagrant, The Mad Mother, The Idiot Boy, The Convict, There was a Boy, Lucy Gray, Poor Susan, Ruth, The Old Cumberland Beggar, a Description, Goody Blake, and Harry Gill, A True Story, Simon Lee, the Old Huntsman, We Are Seven*.

“Es ist eine merkwürdige Straße, die Gelbe Straße. Es wohnen da Krüppel, Mondsüchtige, Verrückte, Verzweifelte und Satte.”²¹⁵. A parte la necessità nel presente studio di dare una panoramica del concetto di straniamento, non è azzardato supporre che Veza Canetti conoscesse molto bene le *Lyrical Ballads*. Infatti Canetti, oltre a essere conosciuta nel suo ambiente come grande lettrice e critica della letteratura mondiale, era quasi bilingue, aveva parenti in Inghilterra, paese che visitava spesso durante le vacanze estive da ragazza²¹⁶. Si può quindi avanzare l’ipotesi che queste poesie abbiano esercitato un particolare fascino su di lei, poiché in esse si esprime una poetica che rivolge la propria attenzione nei confronti degli emarginati dalla società e da un punto di vista linguistico scelgono una lingua umile, come si può leggere nella *Preface* alle *Lyrical Ballads* del 1800²¹⁷. La teorizzazione del concetto di straniamento da un punto di vista linguistico-formale va invece ricondotta allo studioso russo Viktor Šklovskij, come riportato da Halfmann:

Ausgehend von der Überzeugung der Formalisten, daß Kunst nicht einfach als “Denken in Bildern” [...] definiert werden kann, sondern “Sprache in ihrer ästhetischen Funktion” Dichtung ausmache, unternimmt Šklovskij 1916 in seinem Aufsatz “Die Kunst als Verfahren”²¹⁸ [...] den Versuch, die vielfachen Ausprägungen dichterisch-sprachlichen Verfahrens, auf ihr gemeinsames Prinzip zurückzuführen. Šklovskij findet dieses Urprinzip in dem Kunstmittel der Verfremdung (“priëm ostranennija”), der Ostranenie. Die “Literaturhaftigkeit” des Dichtwerks, definiert er, beruht auf dem “Verfahren der erschwerten Form” (“zatrudnennaja forma”), d.h. einer durch ein bewußtes Abweichen von der Norm der prosaischen Alltagssprache geleisteten Verfremdung, die den Leser befremdet und dadurch statt der praktischen seine ästhetische, kontemplative Intelligenz erregt.²¹⁹

²¹⁵GS, p. 71.

²¹⁶Cfr. Arnold, Fritz, *Lebenschronik*, p. 281.

²¹⁷Cfr. Wordsworth, William, *The Prelude, with a selection from the shorter poems and the sonnets and the 1800 preface to lyrical ballads*, Rinehart, New York 1948.

²¹⁸Qui Halfmann inserisce una nota che rimanda al testo originale di Šklovskij *Die Kunst als Verfahren* nell’edizione curata da Striedter Jurij, *Texte der russischen Formalisten, Band I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Wilhelm Fink, München 1969.

²¹⁹Halfmann, Ulrich, *Der amerikanische „New Criticism“, Ein Überblick über seine geistesgeschichtlichen und dichtungstheoretischen Grundlagen mit einer ausführlichen Bibliographie*, Athenäum, Frankfurt am Main 1971, p. 37.

In tal modo si possono mettere dunque in evidenza aspetti della realtà che altrimenti rischiano di essere dati per scontati, “non visti”. Così infatti cita Halfmann Šklovskij:

Šklovskij versteht seine Ostranenie nicht als sprachlich-formale Deformation um ihrer selbst Willen, sondern final als Mittel zum Zwecke der Erkenntnis (des “Sehens”) des Gegenstandes: der Überführung dieses Gegenstandes aus dem Nexus alltäglicher automatisierter Sprache und Wahrnehmung [...] in die Sphäre wacher, freier ästhetischer Sensibilität [...].²²⁰

Šklovskij parte da considerazioni generali sulla percezione umana, instaurando una prima relazione tra queste percezioni e la lingua:

Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; [...] Durch den Prozeß der Automatisierung erklären sich die Gesetze unserer prosaischen Sprache mit ihrem unvollständigen Satz und ihrem halbausgesprochenen Wort.²²¹

Egli passa poi a definire lo straniamento a livello formale, mettendo in rilievo come la lingua letteraria rappresenti una deviazione dalla norma, dalla lingua quotidiana:

Untersuchen wir die dichterische Sprache sowohl in ihrem Laut und Wortbestand als auch in ihrem Charakter der Anordnung der Worte und der Sinnstrukturen, [...], so treffen wir überall auf dasselbe Merkmal des Künstlerischen: daß es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist und daß das Ziel des Schöpfers das Sehen dieses Künstlerischen ist [...].²²²

²²⁰Ivi, p. 38.

²²¹Šklovskij, Viktor, *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter Jurij, *Texte der russischen Formalisten, Band I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Wilhelm Fink, München 1969, pp. 12-13.

²²²Ivi, p. 31.

Allo stesso tempo anche i temi e le strategie narrative possono essere stranianti.

La strategia dello straniamento, così come fu per esempio teorizzata da Bertolt Brecht, impedendo un'identificazione del lettore con gli eventi narrati, siano essi nel testo scritto o rappresentati su una scena teatrale, mantiene sveglia la sfera razionale della psiche umana e costringe il lettore a una costante lettura, nel caso del testo scritto, e visione, nel caso della rappresentazione scenica, critica del narrato.

Già Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx e Johann Wolfgang von Goethe si erano confrontati in ambito filosofico con il concetto della *Entfremdung*²²³, ma è con Brecht che esso viene trasposto in quello dell'arte:

Der Zweck dieser Technik des Verfremdungseffekts war es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen. Die Mittel waren künstlerische.

Voraussetzung für die Anwendung des V-Effekts zu dem angeführten Zweck ist, daß Bühne und Zuschauerraum von allem "Magischem" gesäubert werden und keine "hypnotischen Felder" entstehen.²²⁴

Negli scritti di Brecht sul teatro²²⁵, egli parla di *Einführung*²²⁶ e di come questa sia da evitare nel teatro epico che egli teorizza:

Der Kontrast zwischen Publikum und Bühne kommt für gewöhnlich bekanntlich auf der Basis der *Einführung* [corsivo nel testo originale] zustande. Auf die Herbeiführung dieses psychischen Aktes konzentriert sich die Bemühung des konventionellen Schauspielers so vollständig, daß man sagen kann, er erblicke das Hauptziel seiner Kunst nur darin [...]. Schon unsere einleitende Bemerkungen zeigen, daß die Technik, die den V-Effekt hervorbringt, der Technik, die die Einführung bezweckt, diametral entgegengesetzt ist.²²⁷

²²³Per approfondimenti si rimanda a Hecht, Werner, (a cura di), *Brechts Theorie des Theaters*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, p. 93-94.

²²⁴Brecht, Bertolt, *Neue Technik der Schauspielkunst*, in: *Schriften zum Theater 3 1933-1947, Über eine nichtaristotelische Dramatik, Neue Technik der Schauspielkunst, Der Bühnenbau des epischen Theaters, Über Bühnen und Filmmusik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, p. 155.

²²⁵Ivi, pp. 155-156.

²²⁶Ivi, p. 156.

²²⁷Ibidem.

La stessa cosa avviene nella prosa di Veza Canetti: essa impedisce al lettore una qualsiasi immedesimazione con i sentimenti dei personaggi. Veza Canetti porta questo straniamento a un tale eccesso, come accade per esempio nel caso della famiglia Mäusele nel racconto *Geduld bringt Rosen*, che esso risulta funzionale all'interno dell'orizzonte della letteratura intesa come mezzo 'sociale', come pura provocazione.

2.5 Excursus: Freud e il suo saggio *Das Unheimliche*

Nel presente lavoro si vuole prendere in considerazione anche il saggio di Freud *Das Unheimliche*²²⁸ del 1919, che è stato tradotto in italiano in modo infelice con il termine "perturbante", Freud stesso commenta: "Das Italienische und Portugiesische scheinen sich mit Worten zu begnügen, die wir als Umschreibungen bezeichnen würden."²²⁹, a quali "parafrasi" si riferisca, Freud però non lo specifica.

Così si esprime Freud nei confronti dell'*Unheimliches* che mostra non pochi tratti in comune con la categoria del grottesco, così come essa fu teorizzata da Kayser:

Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt.²³⁰

Nello stesso modo in cui Kayser caratterizza il grottesco, Freud riconosce che il perturbante può aver luogo solo nel momento in cui

²²⁸Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, in: *Psychologische Schriften*, Band IV, Mitscherlich, Alexander, Richards, Angela, Strachey, James e con la partecipazione di Grubrich-Simitis, Ilse, (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 1970.

²²⁹Ivi, p. 245.

²³⁰Ivi, p. 243.

qualcosa di estraneo si inserisce in ciò che ci è familiare, quando l'ignoto irrompe in un mondo a noi noto e usuale:

[...] das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.²³¹

Interessante da notare è anche come Freud riconosca la natura fortemente soggettiva, dal punto di vista della ricezione, del perturbante:

Als Schwierigkeit beim Studium des Unheimlichen betont Jentsch mit vollem Recht, daß die Empfindlichkeit für diese Gefühlsqualität bei verschiedenen Menschen so sehr verschieden angetroffen wird.²³²

Freud parte da una riflessione linguistica, spiegando che il termine tedesco *unheimlich* è composto dal prefisso 'un-' e l'aggettivo 'heimlich', dove il prefisso 'un-' nega e trasforma nel contrario il significato dell'aggettivo:

Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut, und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es *nicht* bekannt und vertraut ist.²³³

La quasi totale impossibilità di tradurre in modo adeguato questo termine è reso evidente già dal fatto che la parola tedesca *Heim* e il termine *Haus* abbiano entrambi il loro corrispettivo in italiano nel termine 'casa', solo che *Heim* sottolinea il significato di casa nella sua accezione di 'luogo degli affetti, del calore familiare'²³⁴. Allo stesso tempo Freud mette in evidenza come l'aggettivo *heimlich* possa avere anche il significato di 'nascosto', 'segreto' e a questo proposito cita Schelling che dà la seguente definizione: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten

²³¹Ivi, p. 244.

²³²Ivi, p. 243-244.

²³³Ivi, p. 244.

²³⁴Ciò accade anche nella lingua inglese con i termini *house* e *home*.

ist.”²³⁵. Facendo riferimento al *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Jakob e Wilhelm Grimm, Freud sottolinea come a un certo punto i termini contrapposti *unheimlich* e *heimlich* vadano a confluire nella stessa area semantica:

[...] die Bedeutung des Versteckten, Gefährlichen, [...], entwickelt sich noch weiter, so dass heimlich den Sinn empfängt, den sonst unheimlich hat [...]. Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.²³⁶

Interessante notare come anche Freud ritenga rilevante l'affermazione di Jentsch riguardo all'effetto grottesco suscitato dagli oggetti in cui confluiscono elementi animati e inanimati:

[...] Jentsch hat als ausgezeichneten Fall den „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ hervorgehoben und sich dabei auf den Eindruck von Wachfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten berufen. Er reiht dem das Unheimliche des epileptischen Anfalls und der Äußerungen des Wahnsinnes an, weil durch sie im Zuschauer Ahnungen von automatischen - mechanischen - Prozessen geweckt werden, die hinter dem gewohnten Bilde der Beseelung verborgen sein mögen.²³⁷

In riferimento al racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, Freud muove una critica a Jentsch, poiché Freud non vede l'*Unheimliches* nella bambola Olimpia che sembra prendere vita, ma soprattutto nel motivo del *Sandmann* che strappa gli occhi ai bambini²³⁸. Da notare anche come Freud metta in discussione la tesi di Jentsch secondo la quale sia una “intellektuelle Unsicherheit”, vale a dire l'insicurezza “intellettuale”, e quindi razionale, del lettore che non sa se si trova in un mondo fantastico o reale, a creare l'effetto grottesco. Freud avvale la sua tesi sostenendo che anche *dopo* che il lettore ha constatato che

²³⁵Freud: *Das Unheimliche*, p. 249.

²³⁶Ivi, p. 250.

²³⁷Ibidem.

²³⁸Ivi, p. 251.

non si trova davanti alle farneticazioni di un pazzo, la sensazione dell'*Unheimliches* continua a sortire il suo effetto²³⁹. L'*Unheimliches* dunque non è un qualcosa di riconducibile alla sfera razionale e oggettiva, ma irrazionale e soggettiva della personalità umana.

Freud annovera nel suo saggio come appartenente alla sfera dell'*Unheimliches* anche il motivo del doppio:

Man muß sich damit begnügen, die hervorstechendsten unter jenen unheimlich wirkenden Motiven herauszuheben, um zu untersuchen, ob auch für sie eine Ableitung aus infantilen Quellen zulässig ist. Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen [...].²⁴⁰

Freud inserisce una riflessione sull'animismo, di come cioè l'uomo visse in passato in un mondo animato, nel senso che anche gli oggetti erano dotati di anima, e di come l'*Unheimliches* non sia altro che il ritornare di questo mondo animato all'interno di una realtà che però non lo è più, come appunto la realtà contemporanea a Freud:

Die Analyse der Fälle des Unheimlichen hat uns zur alten Weltauffassung des *Animismus* zurückgeführt die ausgezeichnet war durch die Erfüllung der Welt mit Menschengestalten, durch die narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute Technik der Magie, die Zuteilung von sorgfältig abgestuften Zauberkräften an fremde Personen und Dinge (*Mana*), sowie durch alle die Schöpfungen, mit denen sich der uneingeschränkte Narzißmus jener Entwicklungsperiode gegen den unverkennbaren Einspruch der Realität zur Wehr setzte. [...] alles, was uns heute als „unheimlich“ erscheint, die Bedingung erfüllt, daß es an Reste animistischer Seelentätigkeit rührt und sie zur Äußerung anregt.²⁴¹

Freud dimostra in tal modo come *unheimlich* sia da un lato un qualcosa che scaturisce da un processo di rimozione e che, in quanto tale, secondo la teoria psicanalistica, incute paura, e come pertanto *unheimlich* non sia un qualcosa di estraneo, ma un qualcosa di

²³⁹Ivi, p. 254.

²⁴⁰Ivi, p. 257.

²⁴¹Ivi, p. 263.

conosciuto che si era però rimosso e che quindi *appare* come un qualcosa di nuovo, di sconosciuto²⁴².

Freud riconosce come facente parte della sfera dell'*Unheimliches* anche tutto ciò che si riferisce alla morte, ai cadaveri e al ritornare dei morti nel mondo dei vivi²⁴³. A tal proposito egli fa riferimento al fenomeno dello spiritismo e delle figure di cera, elementi che compaiono spesso nella prosa di Veza Canetti, fenomeni tipici dell'epoca della *Jahrhundertwende* fino agli anni '20 del secolo scorso:

[...] auf den Anschlagssäulen unserer Großstädte werden Vorträge angekündigt, welche Belehrungen spenden wollen, wie man sich mit den Seelen der Verstorbenen in Verbindung setzen kann [...]²⁴⁴

Freud riconosce a questi elementi una forza perturbante:

Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand [...] Füße, die für sich allein tanzen [...], haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen wie im letzten Beispiel noch eine selbstständige Tätigkeit zugestanden wird.²⁴⁵

Freud sottolinea anche come ci si senta in presenza dell'*Unheimliches* quando i confini tra realtà e fantasia vengono meno:

[...] daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.²⁴⁶

Per Freud, come è già stato menzionato, l'*Unheimliches* è il risultato di un processo di rimozione. Allo stesso tempo però egli riconosce che

²⁴²Ivi, pp. 263-264.

²⁴³Ivi, p. 264.

²⁴⁴Ivi, p. 265.

²⁴⁵Ivi, p. 266.

²⁴⁶Ivi, p. 267.

ciò non è sufficiente per rendere una situazione *unheimlich*²⁴⁷. Egli interviene con una riflessione sull'effetto perturbante che è identica a quella che si può fare con l'effetto grottesco. Freud parla infatti di una "unheimliche Wirkung"²⁴⁸, sottolineando come lo stesso oggetto, nel suo esempio le mani mozzate, possano in un contesto provocare un effetto *unheimlich* e in un altro no.

È proprio a questo riguardo che, come anche menzionato da Sinic, Freud riconosce che, nel contesto della fiaba il perturbante non può sortire i suoi effetti perché è un luogo dove ci si aspetta che determinate cose fantastiche accadano:

Die Welt des Märchens z. B. hat den Boden der Realität von vornherein verlassen, und sich offen zur Annahme der animistischen Überzeugungen bekannt. Wunscherfüllungen, geheime Kräfte, Allmacht der Gedanken, Belebung des Leblosen, die im Märchen ganz gewöhnlich sind, können hier keine unheimliche Wirkung äußern, denn für die Entstehung des unheimlichen Gefühls ist, wie wir gehört haben, der Urteilsstreit erforderlich, ob das überwundene Unglaubliche nicht doch real möglich ist, eine Frage, die durch die Voraussetzungen der Märchenwelt überhaupt aus dem Wege geräumt ist.²⁴⁹

Fin dall'inizio del saggio Freud dice che l'analisi che effettuerà si situa nell'ambito dell'estetica, quindi anche in quello della percezione artistica. Ma è solo nell'ultimo paragrafo che egli menziona in modo esplicito di come operi una differenza tra l'"Unheimliche des Erlebens" e l'"Unheimliche der Fiktion"²⁵⁰, dove appunto il secondo aspetto è riferito al mondo della finzione letteraria.

Freud mette in luce come il lettore possa provare il sentimento del perturbante solo se l'autore ambienta il narrato nel contesto della realtà:

Anders nun, wenn der Dichter sich dem Anscheine nach auf den Boden der gemeinen Realität gestellt hat. Dann übernimmt er auch alle Bedingungen, die im Erleben für die Entstehung des

²⁴⁷Ivi, p. 268.

²⁴⁸Ibidem.

²⁴⁹Ivi, p. 272.

²⁵⁰Ivi, p. 271.

unheimlichen Gefühls gelten, und alles was im Leben unheimlich wirkt, wirkt auch so in der Dichtung.²⁵¹

L'autore però ha la capacità e la possibilità di andare ben oltre i confini della realtà, egli può per esempio non dire in modo esplicito se il lettore si trovi in un contesto fantastico o realistico, può guidare il lettore, che diventa per lui "lenkbar", come scrive Freud:

Für den Dichter sind wir aber in besonderer Weise lenkbar; durch die Stimmung, in die er uns versetzt, durch die Erwartungen, die er in uns erregt, kann er unsere Gefühlsprozesse von dem einen Erfolg ablenken und auf einen anderen einstellen und kann aus demselben Stoff oft sehr verschiedenartige Wirkungen gewinnen.²⁵²

Interessante ai fini della presente analisi è come Freud concluda il suo saggio. Egli fa dipendere l'effetto perturbante dal grado in cui il lettore si identifica con il personaggio e dall'approccio dell'autore nei confronti della narrazione. Se infatti il lettore non si immedesima nel personaggio, secondo Freud, egli non può provare il sentimento del perturbante che sta vivendo tale personaggio. Allo stesso tempo se l'autore si pone in un atteggiamento ironico nei confronti della vicenda²⁵³, il perturbante non può aver luogo.

Si è scelto di inserire nel presente studio un excursus su questo saggio di Sigmund Freud, perché ciò che egli definisce come *Unheimliches* ha molti tratti in comune con il grottesco: la particolare soggettività della percezione da parte del destinatario di queste categorie estetiche; il fatto che entrambe si riferiscano a un qualcosa di conosciuto che tramite un processo di rimozione risulta nuovo, "strano"; entrambe possono aver luogo in un contesto "realistico" e non nella fiaba, e questo aspetto riconduce anche al fatto che sia per l'*Unheimliches* che per il grottesco giocano un ruolo importante le aspettative che si creano nel lettore, il suo orizzonte di attesa; la presenza di bambole, figure di cera o automi, quindi oggetti inanimati, che sembrano vivi; il

²⁵¹Ivi, p. 272.

²⁵²Ivi, p. 273.

²⁵³Ivi, p. 274: Freud adduce l'esempio del narratore di *The Canterville Ghost* di Oscar Wilde.

riferirsi alla sfera irrazionale ed emotiva della personalità umana; il motivo del doppio; il tema della morte, dei cadaveri, dei morti-in-vita; il venir meno dei confini tra realtà e fantasia, ma solo se ciò avviene in un contesto “realistico”; per entrambe si sottolinea che pur essendo in presenza di elementi potenzialmente grotteschi/*unheimlich* non è garantito anche un effetto di tale tipo.

3. ANALISI DEI TESTI

3.1 Introduzione

Questa analisi parte dall'idea che i testi di Veza Canetti si caratterizzino per la presenza di elementi grotteschi e per una narrazione di tipo ironico. Si cercherà pertanto attraverso l'analisi di ritrovare nei testi queste due categorie estetiche, cercando di stabilire di volta in volta come vengono utilizzate e la funzione che svolgono all'interno del testo.

Dalle poche notizie che abbiamo su Veza Canetti e dall'analisi dei testi si può desumere che la scrittrice applicasse grottesco e ironia per effettuare una critica sociale. Se da un lato il grottesco tocca la sfera emotiva del lettore, l'ironia persegue il fine opposto e complementare, cioè quello di mantenere la distanza e il distacco tra lettore ed eventi narrati. A questo intento contribuiscono anche i frequenti cambi del punto di vista, l'alternarsi continuo di dialoghi, stile indiretto libero, monologhi interiori e interventi del narratore.

Per quanto riguarda il grottesco, che si caratterizza soprattutto per il suo essere eterogeneo e ambivalente, si ritrovano nell'opera di Veza Canetti elementi che rimandano da un punto di vista tematico alla sfera del demoniaco, della rappresentazione dell'essere umano come marionetta o automa, dell'uso costante di metafore con il mondo animale, oggettuale e il passaggio senza soluzione di continuità tra mondo degli esseri animati, siano essi umani o animali e quello degli esseri inanimati.

Ogni analisi partirà da un inquadramento generale del testo, che, quando note, includerà indicazioni sulla genesi del testo e sulla sua pubblicazione, un breve riassunto del contenuto dell'opera, l'enucleazione dei temi, la presentazione dei personaggi, l'analisi di soggetti, motivi e simbolismi, la costruzione narrativa, l'analisi del punto di vista adottato per la narrazione, il tipo di narratore, la ricezione del testo e il paratesto. A tal proposito va specificato che ognuno di questi aspetti verrà trattato solo quando si rivelerà significativo ai fini dell'analisi, altrimenti verrà tralasciato.

Come si potrà vedere, la rappresentazione dell'umanità nei testi di Veza Canetti rivestirà un ruolo preponderante, poiché spesso portatrice dei valori che si vogliono mettere in luce e criticare. Si tratta di un'umanità caratterizzata da una profonda e insolubile incomunicabilità, gli esseri umani che vi compaiono sono ostili gli uni agli altri, non riescono a entrare in contatto tra di loro e a creare vera solidarietà. Veza Canetti usa il grottesco e l'ironia come mezzi per mettere in evidenza l'ambiguità di certi personaggi, di come essi proiettino verso l'esterno un'immagine di sé, mentre invece tengono nascosta la propria interiorità, che rivelerebbe la loro vera essenza. Ciò accade, per citarne solo alcuni, per i personaggi di Tamara Prokop, di Herr Iger, del 'Tiger' proprietario del locale dove la signora Sandoval, di origini alto-borghesi, si trova costretta a dover suonare il piano per sostenere il marito in difficoltà economiche.

Veza Canetti caratterizza spesso i suoi personaggi come tipi, tratteggiandoli con tinte forti e concise, conferendo loro anche nomi 'parlanti', come si può vedere nei casi di 'Iger', 'Tiger', 'Pudika', 'Seidler', 'Topf', ect.

Vi è una riflessione da fare anche sul linguaggio adottato da Veza Canetti, che, soprattutto nei dialoghi, molto ha in comune con il concetto di *akustische Maske*²⁵⁴ di Karl Kraus e Elias Canetti. L'uso

²⁵⁴Così si esprime Elias Canetti in *Die Fackel im Ohr – Lebensgeschichte 1921-1931* a proposito della *akustische Maske*, p. 208: "Viel wichtiger war, daß man gleichzeitig das *Hören* erlernte. Alles, was gesprochen wurde, überall, jederzeit, von wem immer, bot sich zum Hören an, eine Dimension der Welt, von der man bis dahin nichts gehnt hatte, und da es um die Verbindung von Sprache und Menschen

che l'autrice fa del linguaggio è infatti quello di mostrare come il comportamento delle persone e il loro linguaggio siano ingannevoli e di come pertanto si renda necessario un maggiore spirito critico del lettore nei confronti di ciò che legge. Spesso il linguaggio si caratterizza per l'ambiguità o lo svuotamento di significato degli enunciati a causa delle frasi stereotipate di cui i personaggi fanno uso, come per esempio la Frau Hatvany o la cantante Pasta Pudika.

Per quanto riguarda i temi, invece, ben si adatta a descrivere alcuni elementi della narrativa di Veza Canetti un commento di Wendelin Schmidt-Dengler a proposito di *Geschichten aus dem Wiener Wald* di Ödön von Horváth (autore spesso accostato alla scrittrice²⁵⁵):

Aus solch einer resignierend disparaten Bestimmung der eigenen Identität sind auch die Figuren des Stückes zu erklären, in denen zugleich die Summe jener Themen zu erblicken ist, die die populäre Erzählliteratur der zwanziger Jahre bestimmten: wirtschaftlicher Ruin und Arbeitslosigkeit, Scheitern des Emanzipationsversuches und Verdinglichung der Erotik [...], Gefahr des aufkommenden Nationalsozialismus [...], der Hochstapler als Leitfigur der Epoche [...], die überholte und sich stets quälend erneuernde väterliche Gewalt [...], kleinbürgerliches Machtstreben [...] und Bankrotterklärung der Erben der Donaumonarchie [...].²⁵⁶

La crisi economica e la disoccupazione sono un tema importante all'interno del romanzo *Die gelbe Straße*, soprattutto nel capitolo *Der Kanal*, dove sono protagoniste le domestiche e i loro destini, ma anche

ging, in all ihren Varianten, war es vielleicht die bedeutendste, jedenfalls die reichste. Diese Art des Hörens war nicht möglich ohne Verzicht auf eigene Regungen.

Sobald man in Gang gebracht hatte, was sich hören lies, trat man zurück und nahm nur noch auf und durfte sich darin durch kein Urteil, keine Empörung, kein Entzücken hindern lassen. Wichtig daran war die unverfälschte, reine Gestalt, daß sich keine dieser akustischen Masken (wie ich sie später nannte) mit der anderen vermischte.”

²⁵⁵Cfr. Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti*, p. 43: “Ihre Erzählweise erinnert Erich Hackl an Veza Canettis Zeitgenossen Ödön von Horváth, der in seinen Dramen und Erzählungen auch die Seite der Opfer ergreift. Horváths Sentimentalität verklärt jedoch seine literarischen Figuren, während Veza Canettis Erzählstil Mut zur Drastik beweist.”

²⁵⁶Schmidt-Dengler, Wendelin, *Literatur*, in: Weinzierl, Erika, Skalnik, Kurt, (a cura di), *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 2*, Styria, Graz 1983, p. 640.

in altri racconti, si veda per esempio *Der Sieger*, *Geduld bringt Rosen*, *Die Große* e *Der Neue*. Un esempio invece di ciò che Schmidt-Dengler chiama “fallimento del processo emancipatorio” si può vedere ben rappresentato nella figura della moglie di Herr Iger, che si chiama Maja, ma che nel romanzo viene chiamata soprattutto *die junge Frau* o *Frau Iger*, elemento che già di per sé indica la totale sottomissione e dipendenza della donna dal marito e in parte indica addirittura la cancellazione dell’identità, per non parlare delle domestiche del capitolo *Der Kanal*, per le quali la cancellazione dell’identità è pressoché totale. Così commenta Elfriede Czurda:

«Ein Dienstmädchen hat keinen *Eigennamen*, es geht auf in der *anonymen* Masse – wie Soldaten, deren Rekrutierung sich formal der *Namenslöschung* und somit der Löschung der bürgerlichen Rechte bedient. Diese Löschungen benutzt die Gesellschaft zur Herstellung und Aufrechterhaltung von hierarchischen, autoritären Strukturen.[corsivi nell’originale, Y.F.]»²⁵⁷

Maja passa dalla tutela del padre a quella del marito, per tornare dopo la morte del padre di nuovo sotto la tutela dello stesso grazie all’eredità che le lascia. Sarà in ultima istanza solo la pazzia che, facendole dimenticare la parola chiave del libretto di deposito, la salverà paradossalmente dal controllo e dal possesso del marito, impedendo a quest’ultimo di mettere le mani sull’eredità della moglie. Il pericolo dell’ascesa del Nazionalsocialismo di cui parla Schmidt-Dengler, oltre a essere il tema centrale del romanzo *Die Schildkröten*, viene tematizzato anche nel racconto *Der Neue*. Infine, la violenza paterna e l’ambizione al potere della piccola borghesia sono elementi tipici di Herr Iger, ma si possono trovare anche in altre figure dei racconti come per esempio il patrigno di *Geld Geld Geld*.

²⁵⁷Czurda, Elfriede, *Veza Canetti – Zwischen Dichtung und Wahrheit*, in: “Manuskripte 117”, 1992, p. 115.

3.1.1 Alcune riflessioni sui generi letterari adottati da Veza Canetti

Prima di passare all'analisi delle opere, si vuole dare una panoramica e una caratterizzazione dei generi letterari adottati da Veza Canetti.

Die gelbe Straße e *Die Schildkröten* sono gli unici romanzi noti di Veza Canetti. Vi sono degli indizi che fanno pensare che la scrittrice ne scrisse almeno altri due, i quali però non sono giunti fino a noi, non essendo mai stati pubblicati e non essendone stati trovati nemmeno i manoscritti. Angelika Schedel riporta a questo proposito nel suo articolo *Vita Veza Canetti* un'informazione che l'autrice dà di se stessa:

«Mein erstes Buch war ein Kaspar-Hauser-Roman, und ich schickte ihn begeistert einem großem Schriftsteller. Der war so klug, mich so lange auf eine Antwort warten zu lassen, bis ich sie mir selber gab. Seitdem veröffentlichte ich Erzählungen und den Roman *Die Genießer* in der deutschen und österreichischen Arbeiterpresse.»²⁵⁸

Da questa affermazione si può dedurre che forse l'autrice aveva in mente di pubblicare alcuni dei racconti usciti in rivista sotto forma di un romanzo con il titolo *Die Genießer*, ma non si hanno prove di un tale progetto.

Oltre ai romanzi, Canetti scrisse vari racconti e tre drammi. Non sarà però oggetto del presente studio l'analisi dei suoi lavori teatrali, trattandosi di un genere del tutto diverso che richiederebbe un'attenzione e un'analisi a se stanti.

L'uso che l'autrice fa dei generi letterari in prosa si caratterizza soprattutto per la presenza di elementi di continuità e di rottura con la tradizione. Ciò avviene sia per il romanzo, ma anche per i generi che vi si possono trovare all'interno, come accade per esempio con la *Fabel* e il *Märchen* (la favola esopica e la fiaba fantastica di matrice folclorica).

Il caso della favola/fiaba è un tipico esempio di come Canetti ironizzi, inverta, giochi e capovolga questo genere sia da un punto di vista

²⁵⁸Schedel: *Vita Veza Canetti*, p. 98.

formale che tematico. Per esempio, come menziona Painitz, le figure della Runkel e di Lina nel romanzo *Die gelbe Straße*, sembrano personaggi di una fiaba, dove la Runkel assume il ruolo della “strega cattiva” e Lina quello della “bella principessa”, ma i destini ai quali queste figure vanno incontro non rientrano nei canoni del *Märchen*, infatti per nessuna delle due è previsto un “happy end”, dato che una perde il lavoro e l’altra muore²⁵⁹.

Per quanto riguarda invece la favola²⁶⁰, Canetti ne assume l’aspetto pedagogico/didattico²⁶¹, ma lo ironizza. Ciò avviene spesso per quanto riguarda la morale, componente imprescindibile della favola. Come si può vedere per esempio nel caso di *Geduld bringt Rosen*, l’espressione idiomatica “la pazienza porta rose”, posta in fondo al racconto come una morale, ne capovolge la funzione, poiché intende il contrario di ciò che significa, la pazienza non porta alla famiglia Mäusle rose, ma distruzione e morte.

Un’altra riflessione può essere fatta in riferimento all’uso che Canetti fa delle metafore animali e vegetali, tipiche del genere della favola, dove animali e piante compaiono in uno schema fisso²⁶² dotati di aspetti del carattere umano. Questo schema fisso manca in Veza Canetti, che utilizza invece gli elementi del mondo animale e vegetale (e a tal proposito si può aggiungere oggettuale) per creare effetti grotteschi della realtà.

Anche per quanto riguarda i due romanzi *Die gelbe Straße* e *Die Schildkröten* vi sono delle considerazioni e distinzioni da fare.

²⁵⁹Cfr. Painitz: *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, pp. 152-153.

²⁶⁰Cfr. Von Borries, Erika e Ernst, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 2, dtv, München 1990, p. 132.

²⁶¹Ibidem: “Luther empfahl sie als hervorragendes Mittel, Kinder und ungebildete Leute wie Knechte und Mägde zu belehren und zu erziehen.”. Pubblicando Veza Canetti i suoi racconti soprattutto sulla *Arbeiter-Zeitung*, ma anche su altri quotidiani/riviste socialiste, è lecito supporre che tra i suoi lettori, oltre ai letterati e alle persone colte (si vuole ricordare a tal proposito come il *Feuilleton* della *Arbeiter-Zeitung* godesse di grande apprezzamento da parte dei letterati) vi fossero anche persone povere o disagiate, che non avevano potuto usufruire di un’istruzione adeguata.

²⁶²Ibidem: “Die kleine lehrhafte Erzählung [die Fabel, Y. F.], in der Tiere, seltener auch Pflanzen, wie Menschen mit traditionell festgelegten Eigenschaften auftreten und die stets am Ende eine leicht faßliche Moral verkündet.”.

Nel caso di *Die gelbe Straße* è necessario dire innanzitutto che il romanzo, anche se costituito da vari capitoli che vennero pubblicati negli anni '30 come racconti a loro stanti, era già voluto come tale dall'autrice. Anche *Die Schildkröten* era stato progettato da Canetti come romanzo, nonostante, come accadde pure per la forma finale di *Die gelbe Straße*, non riuscì a pubblicarlo in vita.

Rispetto a *Die gelbe Straße*, caratterizzato dall'aver i capitoli che si possono leggere anche come racconti a sé stanti, *Die Schildkröten* ha una struttura più omogenea e tradizionale, pur presentando alcune anomalie²⁶³. Si nota chiaramente che si tratta ancora di una bozza in attesa di una redazione finale per la pubblicazione. Nel presente studio si è dell'opinione che in generale *Die Schildkröten* si caratterizzi per il maggiore coinvolgimento emotivo dell'autrice nei confronti degli eventi narrati: l'occupazione nazista dell'Austria nel marzo del 1938 e la successiva fuga dal paese di Elias e Veza Canetti nel novembre dello stesso anno.

Per quanto riguarda *Die gelbe Straße* le varie storie sono legate tra loro da elementi comuni che pur essendo presenti non costituiscono un sistema di causa-effetto, ma piuttosto un gioco di rimandi e associazioni. L'effetto che ne scaturisce è che i vari capitoli che costituiscono il romanzo sembrano più singoli racconti accomunati dagli stessi elementi, che una materia omogenea e coerente, in cui le parti, se prese singolarmente, non possono sussistere da sole. I fattori ricorrenti all'interno del romanzo si manifestano sotto forma di personaggi che compaiono, a volte come protagonisti, altre volte come figure secondarie; il luogo, la "strada gialla" appunto, dove si svolgono gli eventi narrati; i temi, che trattano sempre di problematiche sociali, siano esse riferite alla vita coniugale, lavorativa o sociale in genere.

Allo stesso tempo però il romanzo di Veza Canetti ironizza certe figure tipiche del romanzo borghese: Herr Iger vorrebbe essere l'uomo che si fa da sé, che manda avanti la famiglia e le dà prosperità grazie

²⁶³Per esempio nella seconda parte del romanzo vi è il capitolo VIII intitolato *Der Einzug* seguito dal capitolo VIIa, il che suggerisce una sorta di incompiutezza.

alle sue doti commerciali. In realtà egli dipende in tutto e per tutto dalla dote della moglie, ed è costretto a “mettersi in scena”, a crearsi un “io pubblico” per mostrarsi quale vorrebbe essere, un uomo benestante e di successo, mentre all’interno delle mura domestiche è costretto a ricorrere alla violenza per ottenere ciò che vuole.

Veza Canetti allo stesso tempo continua e critica la tradizione del romanzo, all’interno di un determinato contesto letterario e sociale, prendendone forme e figure e modificandole soprattutto attraverso l’uso dell’ironia e del grottesco.

I protagonisti della sua opera provengono dal ceto medio, a volte medio-alto, ma spesso l’autrice narra anche del destino delle povere domestiche ridotte ancora in uno stato di quasi schiavitù, dipendendo dai loro datori di lavoro non solo per quanto riguarda il lavoro, ma anche per l’alloggio e la gestione della vita privata²⁶⁴.

3.2 La raccolta *Geduld bringt Rosen*

Per quanto riguarda la genesi dei testi di Veza Canetti non si hanno purtroppo notizie precise, poiché mancano sia testimonianze dirette da parte dell’autrice che indirette sulla loro composizione. Le uniche informazioni certe si hanno riguardo alla loro pubblicazione. *Geduld bringt Rosen* apparve dapprima a puntate sulla «Arbeiter-Zeitung» sotto lo pseudonimo di Veza Magd dal 14 agosto al 22 agosto 1932²⁶⁵ e poi nell’antologia *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschlands* edita dal Malik-Verlag di Wieland Herzfelde, con il quale Elias Canetti aveva stretto amicizia già nel 1928 durante i suoi soggiorni a

²⁶⁴Si rimanda a questo riferimento alle opere di Casutt, Marcus, *Häusliches Dienstpersonal (insbesondere Dienstmädchen) im Wien des 19. Jahrhunderts*, Wien, Univ., Diss., 1995, Orth, Karin, *'Nur weiblichen Besuch' – Dienstbotinnen in Berlin 1890-1914*, Campus, Frankfurt am Main/New York 1993, Rigler, Edith, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1976. Un altro esempio, tratto questa volta dall’ambito letterario, è offerto dal breve romanzo di Arthur Schnitzler *Therese*, che narra proprio della vita di una domestica in quest’epoca.

²⁶⁵Cfr. Leitzenberger: *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder*.

Berlino²⁶⁶; infine, come tutti gli altri racconti della raccolta, in volume nel 1992 dall'editore Hanser.

Der Kanal, che diventerà un capitolo del romanzo *Die gelbe Straße*, uscì sulla «Arbeiter-Zeitung» il 29 giugno del 1932²⁶⁷. Anche il racconto *Der Verbrecher* fu pubblicato sulla «Arbeiter-Zeitung» il 31 agosto 1933 e il 23 novembre dello stesso anno fu pubblicato, sempre sullo stesso quotidiano, *Der Neue*.

3.2.1 *Geduld bringt Rosen*

In questo racconto si narra la storia di due famiglie, caratterizzate l'una da ricchezza e l'altra da estrema povertà. La famiglia Prokop, in fuga dalla Russia, si stabilisce a Vienna, dove conduce una vita agiata. La famiglia Mäusle non solo è povera, ma i suoi componenti vengono descritti dal narratore come stupidi, poco furbi e dunque facile preda dei più forti. Oltre a ciò il figlio soffre di una malattia spastica²⁶⁸ mentre la figlia si caratterizza per la sua bruttezza e si ammalerà a causa della malnutrizione. L'ordine del racconto, la fabula, si svolge in maniera abbastanza lineare. Vi si possono riconoscere infatti un esordio in cui viene presentata la famiglia Prokop, una parte centrale, caratterizzata dall'avvenimento principale che porterà alla rovina della famiglia Mäusle, e una conclusione che mette in evidenza come lo status quo non sia affatto cambiato, e che quindi i poveri continueranno a soccombere e i ricchi benestanti a vincere. L'intreccio si caratterizza per la continua alternanza tra la storia della famiglia Prokop e quella della famiglia Mäusle.

²⁶⁶Cfr. Canetti: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*.

²⁶⁷Cfr. Schedel: *Vita Veza Canetti*, p. 98.

²⁶⁸Canetti: *Geduld bringt Rosen, Erzählungen und Stücke*, p. 16: "Er hat "Little", pflegte Herr Mäusle den Ärzten zu sagen, wenn er den Buben auf die Klinik brachte. Die machten sofort ein Kreuz darüber, ließen aber den schwächlichen Mann das schwere Kind täglich auf die Klinik tragen und demonstrierten seine Unheilbarkeit."

Il racconto inizia in medias res e vi si possono individuare in totale nove macrosequenze. Le prime tre si possono definire l'esordio della storia- Nella prima viene descritta la famiglia Prokop, che si trova in treno in fuga dalla Russia e ha nascosto tutti i suoi gioielli negli oggetti più impensabili per attraversare il confine; persino all'interno del pane la signora Prokop ha nascosto dei diamanti.

Nella seconda viene rappresentata la loro "difficile" situazione economica a causa dell'inflazione e la conseguente costrizione di Bobby a trovarsi un "lavoro". Questa sequenza funge da anello di congiunzione con la famiglia Mäusle, poiché Bobby userà il signor Mäusle come corriere per la vendita dei suoi gioielli. La terza sequenza infine è la descrizione della famiglia Mäusle.

La quarta, quinta e sesta sequenza costituiscono la parte centrale del racconto, in cui avviene il punto di svolta che porterà alla rovina della famiglia Mäusle. Interessante a questo proposito è da notare, come avviene anche in altre parti del racconto, come esso proceda per antitesi: nella quarta sequenza Bobby si fa prestare dal signor Mäusle i soldi che avrebbe dovuto tenere in custodia per l'azienda. Nella quinta sequenza si passa subito al mondo di Bobby che si reca al casinò, gioca, festeggia, per poi risvegliarsi in un elegante appartamento a lui sconosciuto e andare con i suoi amici alle terme per rilassarsi e infine a cena. Da questa sequenza si passa alla successiva, in cui invece viene descritta la preoccupazione del signor Mäusle che rischia di perdere il posto di lavoro.

Infine la settima, ottava e nona sequenza descrivono la decadenza e infine la totale rovina della famiglia Mäusle. Nella settima sequenza Mäusle viene licenziato, nell'ottava tenta il suicidio e viene ricoverato in ospedale dove morirà e infine nell'ultima sequenza, di nuovo attraverso un'antitesi, avverrà da un lato la morte di Steffi, la figlia dei Mäusle, a causa della malnutrizione, e dall'altro il matrimonio di Tamara.

La famiglia Prokop è composta dalla madre, una donna ricca e viziosa, che soffre di ipocondria e si interessa solamente del suo benessere e del denaro; poi troviamo Tamara, la figlia, una figura disegnata con tratti grotteschi. In un contesto, in cui la madre soffre di ipocondria, il padre è morto e il fratello è un vizioso buono a nulla, Tamara ricopre il ruolo paterno all'interno della famiglia. Il fratello di Tamara, Bobby, è colui che provocherà la svolta nella dinamica del racconto; si tratta di un uomo dedito al gioco d'azzardo, pigro e vizioso. Infine c'è l'orfana Ljubka che vive con la famiglia Prokop, che l'ha adottata, ma funge da domestica ed è anche l'unica figura nel racconto, compresi i personaggi secondari, che prova compassione nei confronti dei Mäusle e che si può considerare portatrice di valori positivi. Trovandosi anch'essa però in una posizione d'indigenza, marginale e sottomessa, non è in grado di prestare veramente aiuto, un fatto che mette ancora una volta volutamente in risalto l'impotenza di coloro che si trovano ai margini della società.

La famiglia Mäusle, invece, si caratterizza per la stupidità, la ingenuità, l'ignoranza e la bruttezza. I tratti grotteschi sono qui particolarmente evidenti. Ciò pone molte questioni interpretative. Perché infatti il narratore si accanisce sui deboli, mentre sembra quasi lodare la furbizia e la crudeltà dei ricchi e potenti? Sembra quasi che il narratore voglia far intendere al lettore, irritandolo e provocandolo, che è la famiglia Mäusle a essere colpevole della situazione in cui si trova. Ci sono però degli elementi all'interno del testo, come la malattia del figlio e la bruttezza della figlia, che vanno al di là della semplice forza di volontà che la famiglia Mäusle potrebbe avere per cambiare la sua situazione: perché sui Mäusle si abbatte così tanta sfortuna? E perché il narratore non ha pietà per loro, impedendo in questo modo al lettore una qualsiasi identificazione, anzi portandolo quasi a ritenere giusto che soccombano?

Si vuole a tal proposito ricordare la tesi di Willi Huntemann, menzionata all'inizio del presente studio, che mette in discussione la funzione di critica sociale del grottesco, così come viene impiegato in

questo racconto. Inoltre si rimanda alle riflessioni di Ritchie Robertson riguardo al signor Iger del romanzo *Die gelbe Straße*, in cui Robertson paragona Herr Iger alla figura di Benedikt Pfaff del romanzo di Elias Canetti *Die Blendung*. Pfaff è infatti una persona sadica che prova soddisfazione nell'usare violenza nei confronti dei senzatetto e anche nei confronti della moglie e della figlia, che moriranno a causa delle sue angherie:

«Canettis Benedikt Pfaff hat vieles gemeinsam mit Veza Canettis Oger. Was sie unterscheidet, ist nicht nur die Klassenzugehörigkeit, sondern auch die Darstellungsweise. Erstens erzählt Elias Canetti hauptsächlich aus der Perspektive Pfaffs. Zwar wird auf diese Weise sein gefühls- und gedankenloses Selbstvertrauen satirisch und abstoßend dargestellt, zugleich aber wird dem Leser näher gebracht, während Veza Canetti im Gegenteil auf die Darstellung von Igers Seelenleben verzichtet. Zweitens wahrt Elias Canetti durch seine kommentarlose Ironie eine genügende Distanz, damit der Leser trotz allen Abscheus auch die ästhetische Wirkung genießen kann. Bei Veza Canetti liegen die Dinge anders. Die verzweifelte Lage der Frau Maja widerstrebt der ästhetischen Darstellung. Man kann die Erzählung unmöglich lesen, ohne zutiefst schockiert zu reagieren. Ich schließe aber mit der offenen Frage: Ist die Schockwirkung noch eine ästhetische? Oder ist es so, dass man, um eine ästhetische Wirkung hervorzubringen, dem Leser so viel ästhetisches Vergnügen gewähren muss, dass der Leser selbst die Grausamkeit eines Pfaffs genießt und insofern gutheißt?»²⁶⁹

La riflessione di Robertson può essere applicata anche a come viene presentata la famiglia Mäusle al lettore: si tratta infatti della stessa strategia narrativa. Veza Canetti non lascia nessun margine di piacere estetico e si accanisce sulle figure più deboli e impotenti e in questo modo disattende e illude l'orizzonte di attesa del lettore.

Passiamo ora all'analisi dei singoli personaggi.

Fin dall'inizio troviamo degli elementi interessanti nella caratterizzazione della signora Prokop:

Nach der Untersuchung fiel es den Mitreisenden plötzlich auf, was für eine schöne Frau Frau Prokop trotz ihren Jahren noch

²⁶⁹Robertson: *Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung 'Der Oger'*, p. 63.

war [...]. Sie sah gepflegt aus. Aber ihre Gepflegtheit erinnerte nicht etwa daran, daß sie täglich ihr Bad nahm und auf duftige Wäsche Wert legte, ihre runden Wangen wie Milch und Blut zeigten vielmehr nur, daß sie jeden Tag ihres Lebens den süßen Schlaf bis zum Ende schlief, daß sie sich nie den Magen vollstopfen musste, sondern sich planmäßig ernähren konnte.²⁷⁰

Innanzitutto viene posto l'accento sul fatto che, a differenza di chi deve svolgere un lavoro pesante o soffre la fame, la signora Prokop può dormire fino al naturale risveglio e assumere i suoi pasti con regolarità. Ma ciò che rende interessante questa descrizione, oltre alla critica sociale, è la ripresa degli stilemi della fiaba, come si può vedere da “[...] ihre runden Wangen wie Milch und Blut [...]” che ricorda la tipica descrizione di Biancaneve, che però in questo contesto vengono attribuiti a un personaggio negativo e dunque rovesciati, e inoltre questa descrizione positiva della signora Prokop viene posta in forte contrasto quando essa aprendo uno dei panini ne estrae un anello:

Noch keine Gehstunde von der russischen Grenze entfernt, nahm Frau Prokop ihrer Nichte den großen Sack mit Weißgebäck weg. Hastig brach sie ein Brötchen auf und zog mit lüsternen bebenden Nasenflügeln einen Ring aus dem Teig, einen Ring mit haselnußgroßen Diamanten.²⁷¹

La signora Prokop, e questo è anche l'elemento grottesco della sua descrizione, viene qui associata al regno animale, i suoi “[...] lüsternen bebenden Nasenflügeln [...]” fanno pensare più a una mucca o a un cavallo che un essere umano. Come si potrà vedere dall'analisi complessiva dei racconti e dei romanzi di Veza Canetti la messa in evidenza dell'olfatto come organo prevalente è tipico del modo di descrivere le sue figure associandole al regno animale e attraverso questa ambivalenza creare un effetto grottesco. La stessa cosa accade per esempio nel momento in cui Bobby, che ha perso molto denaro al gioco e ora ha dei debiti da saldare, scopre che il signor Mäusle è in momentaneo possesso di molto denaro. Alla vista dei soldi anche le

²⁷⁰GbR+F, p. 9.

²⁷¹Ibidem.

sue narici fremono²⁷². Anche in un altro momento del racconto viene data una descrizione di Bobby tipica del grottesco e non priva di ironia:

Und jetzt wurden Bobbys Mundwinkel erstaunlich weichlich, sein ganzes dickes Gesicht wurde eine einzige runde Fleischmasse, nicht unähnlich dem opulenten Körperteil, auf dem er saß [...]²⁷³

La figura della famiglia Prokop i cui tratti grotteschi sono più evidenti è la figlia Tamara, un personaggio descritto attraverso i forti contrasti che lo caratterizzano. La voce non corrisponde ai lineamenti del viso: “[...] [b]ei diesen Worten horchten die Mitreisenden auf, so sehr staunten sie über den Kontrast, den ihre Stimme zu ihrem Gesicht bildete [...]”²⁷⁴, e questo è soltanto un prologo, poichè i lineamenti del viso, inizialmente descritti come “[...] feine Züge [...]”²⁷⁵, che la fanno assomigliare alla sorella della zarina²⁷⁶, si trasformano appena Tamara scoppia a ridere:

[...] und jetzt erschraken die Mitreisenden. Denn Tamara lachte. Welche Verzerrung in dem feinen Gesicht! Grobe Linien, nacktes Zahnfleisch, Falten bis zu den Schläfen und vor allem die Ohren wurden plötzlich sichtbar wie bei einem Hund, dem man die Lippen zurückstreift, gekrümmte, braune Höhlen waren die Ohren, und dieses ganze Lachen zeigte nichts von Freude, sondern eben eine Kargheit, die es nicht verbergen konnte. Es war nicht leicht zu erraten, womit Tamara kargte.²⁷⁷

Tamara ha un bel viso, ma nel momento in cui mostra una parte della sua interiorità, questa si rispecchia anche nella sua apparenza esteriore. Tamara viene paragonata a un animale anche quando il narratore ne descrive le mani “[...] die Haut erinnerte an Hühnerfüße, die Nägel waren gekrümmt [...]”.

²⁷²Ivi, p. 20: “Bobbys Nüstern bebten.”

²⁷³Ivi, p. 23.

²⁷⁴Ivi, p. 10.

²⁷⁵Ibidem.

²⁷⁶Ibidem.

²⁷⁷Ivi, pp. 10-11.

L'autrice però non riserva le descrizioni grottesche ai personaggi negativi del racconto, anzi questo tipo di caratterizzazione si fa ancora più forte quando descrive la famiglia Mäusle, soprattutto per quanto riguarda i figli Steffi e Engelbert. Steffi viene infatti descritta così:

Steffi, ein zwölfjähriges, sehr kleines Mädchen, hatte goldrotes Haar. Jedes mäßig hübsche Mädchen wäre durch dieses goldrote Haar zu einer Schönheit gekrönt worden, bei Steffi erhöhte es nur ihre Häßlichkeit. Es schien, daß sich alle Häßlichkeit auf Steffi kapriziert hatte. Die Nase breite Löcher, der Mund eine noch breitere Fortsetzung, die Augen waren nicht da. Man sah wohl zwei rotbraune Pünktchen, aber das leuchtete nicht, blickte nicht, sprach nicht und bedeutete nichts.²⁷⁸

Non meno grottesca è la descrizione del figlio:

Diese Bewunderung [nei confronti della figlia, Y.F.] hatte ihren Grund zum Teil in dem ersten Kind, ihrem Söhnchen. Söhnchen ist zwar nicht die geeignete Bezeichnung. Was auf dem Sofa lag, hatte Hände. Es war aber auch das einzige, das an einen Menschen erinnerte. Sonst hatte das Wesen skelettdürre, gelähmte Stangen statt der Beine, einen breiten Kasten statt der Brust, eine Glatze dort, wo Haare hingehörten, ein dunkles Fell an den nackten Stellen des Körpers und schwarze Strünke an Stelle der Zähne. Die Sprache ersetzte ein nur den Mäusle verständliches Lallen, und statt von Gedanken lebte dieses Geschöpf von augenblicklichen Eindrücken, die es in heftige Wut oder Freude versetzen konnten.²⁷⁹

Qui si tratta di una descrizione grottesca poiché il narratore paragona di volta in volta alcuni elementi del corpo del figlio della famiglia Mäusle a degli oggetti, come si può vedere da espressioni come “[...] [w]as auf dem Sofa lag, hatte Hände [...]”, “[...] das Wesen [...]”, le gambe vengono paragonate a delle barre, il petto a una scatola, oppure al mondo vegetale come si può vedere dai denti che vengono paragonati a dei torsoli, e infine anche al mondo animale, quando viene usato il termine *Fell* al posto di *Haare*.

²⁷⁸Ivi, p. 15.

²⁷⁹Ivi, p. 15-16.

Persino il linguaggio, un elemento umano per eccellenza, viene negato a Engelbert, che viene invece sostituito da un balbettio comprensibile solo ai suoi genitori. Anche il signore e la signora Mäusle vengono caratterizzati in modo grottesco e per il loro modo di parlare stereotipato e ripetitivo:

Es muß unbedingt gesagt werden, daß das Ehepaar Mäusle eine ganz besonders hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm. Wer den Blick hatte, erkannte es an der verkümmerten Kopfform, den erstaunten, winzigen Augen und dem langen Pferdegesicht [...] und wer den Blick nicht hatte, erkannte es sofort, wenn die beiden sprachen. Die charakteristische Redensart der Frau Mäusle war ein stereotypes: „Haben Sie verstanden?“, [...] Herr Mäusle war um einen Grad weniger dumm [...], Seine Redensart war „aus dem einfachen Grund“ oder „denn warum?“ mit nachfolgender Erklärung.²⁸⁰

Ciò che rende difficile l'interpretazione risiede nel fatto che Veza Canetti non solo non fa nessuna differenza tra la descrizione dei ricchi e potenti e dei poveri e deboli, ma anzi si accanisce nella sua modalità descrittiva sulla stupidità e sulla bruttezza di questi ultimi. È come se essa considerasse questo suo modo di rappresentare, portato fino a un'esasperata esagerazione e crudeltà (poiché non va dimenticato che il figlio dei Mäusle è malato), l'unico modo per provocare il lettore e allo stesso tempo per distanziarsi dalla miseria con cui si confrontava anche nella sua vita reale.

Anche i personaggi secondari, che rappresentano l'ambiente sociale in cui si muove la storia narrata, sono caratterizzati da opportunismo, indifferenza, falsità e utilitarismo. Nessuno, a parte la già menzionata figura impotente di Ljubka, prova compassione per il destino dei Mäusle, anzi si nota persino un accento sadico negli atteggiamenti degli altri personaggi. Vi è innanzitutto il luogo di lavoro del signor Mäusle. Il personaggio del capo viene descritto come il classico funzionario meticoloso²⁸¹, privo di sentimenti e indifferente. Il signor Garaus, un impiegato dell'azienda è persino contento che Mäusle

²⁸⁰Ivi, p. 17.

²⁸¹Ivi, p. 25: "Als Mäusle eintrat, war der Chef über vier Vorlagen geneigt, die er miteinander vergleichen mußte. Römisch eins, Punkt A, Punkt B, Punkt C und so weiter. Gerade hielt er bei Römisch eins, Punkt C."

venga licenziato, perché così può offrire un posto di lavoro al fratello disoccupato:

Herr Garaus betrachtete noch einmal die ärmliche Wohnung, das kahle Zimmer, die verschämten Küchenmöbel, die abgesprungene Gangtür und dachte zufrieden an seinen Bruder, der seit zwei Jahren arbeitslos war und den er vorschlagen würde.²⁸²

Qui è soprattutto attraverso il contrasto che viene messa in evidenza l'indifferenza di Garaus nei confronti dei Mäusle: mentre osserva l'estrema condizione di povertà in cui sono costretti a vivere, pensa con soddisfazione al fratello che potrà avere finalmente un lavoro. Anche il fratello del signor Garaus, che viene effettivamente assunto, è contento quando il signor Mäusle non crea problemi e se ne va ingenuamente convinto di poter trovare presto un nuovo lavoro, più redditizio del precedente²⁸³.

Un ruolo importante è svolto dai vicini che da un lato sono indignati per quello che è successo alla famiglia Mäusle, dall'altro lato però mostrano la loro falsità e il loro opportunismo, perché non sono coerenti e continuano a essere gentili con i Prokop:

Die Nachbarn, die auch Hofwohnungen hatten, halfen aus und führten entrüstete Reden über die Urheber dieses ganzen Unglücks oben im Stock [...]. Da aber die Familie Mäusle ein unangenehmer Anblick war, Herr Bobby aber ein sehr angenehmer [...] sagten die Herrschaften zu ihren Dienstmädchen, die Geschichte werde sich etwas anders zugetragen haben, man wisse ja, wie Gerüchte entstehen [...].²⁸⁴

Un'altra situazione in cui viene messa in evidenza l'arroganza degli altri nei confronti dei Mäusle, viene narrata dalla prospettiva di Ljubka mentre si trova nell'appartamento dei Mäusle e sono presenti un giovane ragazzo, la vicina, la signora Seidl e la locataria, essi hanno in comune il fatto che si muovono nell'appartamento dei

²⁸²Ibidem.

²⁸³Ivi, p. 29: "Der neue Kassenbote, Herr Garaus, der Bruder des nächsthöheren Angestellten, begleitete Herrn Mäusle übereifrig hinunter, froh, daß er keine Schwierigkeiten machte."

²⁸⁴Ivi, pp. 31-32.

Mäusle come se questo non appartenga questi ultimi, ma come se chiunque potesse entrarvi, uscirvi o restarci a proprio piacimento:

Ljubka sah betreten alle diese Leute im Zimmer. Den Lehrjungen, der dreist den Idioten hänselte, die Mieterin, die selbstbewußt durchschritt, die Nachbarin, die sich „etwas herausnahm“, alle diese Leute hatten eine Besonderheit gemein. Sie bewegten sich alle in dem Zimmer, als wäre es nicht Frau Mäusles Wohnung, sie traten auf wie Gebieter über sie.²⁸⁵

Anche la portiera del condominio approfitta dell'ingenuità della signora Mäusle quando questa trova davanti alla sua porta di casa un pacchetto di zucchero che Ljubka le aveva comprato. Pensando che si tratti di un errore, la signora Mäusle lo porta alla custode:

„Schon recht!“ Frau Unrein, die Hausbesorgerin, blickte nicht einmal auf, „es wird ihn schon der Richtige holen kommen.“ Als nach einer Woche niemand den Zucker holte, griff Frau Unrein selbst in die große Düte und füllte ihre Zuckerdose an. Gerade da kam Frau Mäusle mit einem neuen Paket. Diesmal waren es Hülsenfrüchte.
„Lassen Sie's nur da“, sagte Frau Unrein gönnerhaft, und Frau Mäusle legte das Paket auf die Kohlenkiste.²⁸⁶

Frau Unrein, così come 'Mäusle', che dalla signora Mäusle viene persino chiamato 'Mäuschen'²⁸⁷, dunque con il diminutivo, è un nome parlante e ha la funzione di rispecchiare l'interiorità di questi caratteri. *Unrein*, cioè 'non pulito', 'sporco' rispecchia la falsità di questa figura che approfitta dell'ingenuità della povera signora Mäusle, che nel suo essere così onesta è però una perdente in una società dove dominano opportunismo ed egoismo. Da notare anche il termine “[...] gönnerhaft [...]”, uno dei frequenti segnali di ironia presenti nel racconto.

Persino i medici non si salvano da questa pessimistica rappresentazione della società. Quando il signor Mäusle viene ricoverato in ospedale e un giorno non ha più la forza di alzarsi per la

²⁸⁵Ivi, p. 35.

²⁸⁶Ivi, p. 36.

²⁸⁷Ivi, p. 16.

quotidiana visita dell'equipe medica, il medico passa subito senza commenti al prossimo paziente:

Eines Tages kamen die zwölf Ärzte wieder, und der Chefarzt machte ihm ein Zeichen, sich aufsetzen.
„Das wird heute leider nicht gehen“, sagte Herr Mäusle höflich, „aus dem einfachen Grund...“, und er schloß die Augen.
Die Ärzte traten sofort ans nächste Bett [...].²⁸⁸

Qui siamo in presenza di un atteggiamento di completa indifferenza. Allo stesso modo risulta brutale e quasi disumano il medico dal quale la signora Mäusle porta Steffi, quando questa si rifiuta di mangiare e inizia a dimagrire in maniera preoccupante:

„Sie ist schlecht genährt“, sagte der Arzt streng, und Frau Mäusle machte ein schuldbewußtes Gesicht.
„Sie ißt ja nichts, Herr Doktor, sie sagt immer, Kartoffelsuppe ist ihr schon zuwider. Haben Sie verstanden?“
Der Arzt verordnete hierauf Injektionen, das rege den Appetit an, und zur Stärkung auch noch Bestrahlungen. Aber dann sah er das rote Haar und sagte, rothaarig ist sie auch noch und das vertragen Rothaarigen nicht, und schickte die beiden nach Hause.²⁸⁹

L'irresponsabilità, l'ignoranza, ma soprattutto l'indifferenza che caratterizza questi medici raggiungono il limite del disumano.

Dall'analisi di questi personaggi secondari si può notare come coloro i quali risultano vincitori all'interno della società sono coloro che non si fanno scrupoli, che non mettono in discussione la loro personale sicurezza per cercare di aiutare chi potrebbe avere bisogno di sostegno, fanno solo i loro interessi, mentre gli altri, che per i più disparati motivi si trovano svantaggiati, sono destinati a soccombere.

Assumendo un'ottica che si potrebbe definire darwiniana, così come in natura il forte vince sul debole, Veza Canetti ci mostra la società del suo tempo, caratterizzata da forte crisi politiche e soprattutto economiche, in cui gli esseri umani, a causa della povertà e delle

²⁸⁸Ivi, p. 37.

²⁸⁹Ivi, p. 39.

difficoltà economiche, dalle quali tutti sono più o meno colpiti, si trasformano in carnefici gli uni nei confronti degli altri, vedendo in questa estrema rappresentazione negativa e pessimistica della società l'unico modo per provocare il lettore.

La prospettiva narrativa del narratore e l'ironia non si possono considerare in due paragrafi separati perché la prospettiva del narratore è un punto di vista ironico presente in ogni parte del testo, che riguarda ogni suo aspetto e non risparmia nessuno dei personaggi. La posizione del narratore è esterna. La focalizzazione è mista, poiché a volte il narratore si limita a descrivere ciò che accade, altre volte interviene con commenti, giudizi e valutazioni ed è proprio attraverso questi commenti che il narratore mostra il suo atteggiamento ironico; altre volte ancora si è in presenza di una focalizzazione zero, poiché l'angolo di visuale del narratore è illimitato. Un esempio di ironia si ha quando la signora Prokop, ancora seduta in treno, dopo il controllo alla frontiera commenta la paura di Ljubka che la vede estrarre un anello da un panino in questo modo: “[...] „Die Unschuldigen schützt Gott”, sagte Frau Prokop, zeigte auf Gott, der offenbar oben auf dem Gepäcknetz thronte [...]”²⁹⁰. Oppure quando Bobby perde al gioco e Tamara ammonisce la madre, facendo appello al suo attaccamento al denaro:

Wenn Bobby mit Spielschulden nach Hause kam, wies Tamara mit dem langen, knotigen Finger auf die fünf neu adaptierten Zimmer: „Willst Du noch mehr herunterkommen?” Frau Prokop wollte nicht noch mehr herunterkommen.²⁹¹

A volte l'ironia diventa talmente pungente da avvicinarsi al sarcasmo. Quando Bobby si rivolge al signor Mäusle per offrirgli il lavoro da corriere per i suoi affari, il narratore commenta dicendo che Mäusle era talmente felice di questa opportunità che lo avrebbe fatto persino gratis e:

²⁹⁰Ivi, p. 10.

²⁹¹Ivi, p. 12.

Als er aber dafür noch einen Doppelschilling bekam und ihm der junge Herr die Bestätigung, die er ordnungshalber gebracht hatte, nachwarf, sah Herr Mäusle eine neue Periode in seinem Leben gekommen.
Und er irrte sich nicht.²⁹²

Ed è proprio in questo “[...] [u]nd er irrte sich nicht [...]” che è contenuta l’ironia, poiché conoscendo la fine del racconto è proprio vero che inizia un nuovo periodo nella vita dei Mäusle, ma non nel senso positivo che intende il signor Mäusle, ma nel senso più negativo possibile, un periodo di decadenza, maggiore povertà e che termina infine con la morte prematura sia del signor Mäusle che della figlia Steffi.

Altre volte il narratore interviene anche esplicitamente con dei commenti:

Es begnügte sich [la famiglia Mäusle, Y.F.], weil niemand sich fand, um sie aufzuklären: daß das Schicksal es nicht leiden kann, wenn man sich begnügt. Es nimmt und nimmt bis zum letzten Faden des Begnügensamen, bis nichts mehr zu nehmen ist. Dann gibt es Ruh. Die Anspruchsvollen aber beginnen den Kampf, und je skrupelloser ihre Mittel, umso stärker sind sie. Ein solcher tapferer Kämpfe war Bobby Prokop.²⁹³

Riguardo a questo passo ci sono due osservazioni da fare. Da un lato, attraverso il commento del narratore e conoscendo l’autrice, non è possibile non riconoscere qui la sua personale opinione, un’opinione che ha influenzato anche la sua biografia: coloro che si accontentano, coloro che non osano, sono destinati a soccombere. Non è possibile qui tenere distaccata la personale esperienza biografica dell’autrice e la letteratura. Come si è potuto vedere nella parte introduttiva a questa tesi, Veza Canetti ha preferito rimanere nell’ombra, ha preferito non fare nulla, piuttosto che rischiare di essere considerata una scrittrice “fallita”. La seconda osservazione è l’espressione ironica “[...] [e]in solcher tapferer Kämpfe war Bobby Prokop [...]”. Bobby è tutt’altro

²⁹²Ivi, p. 13.

²⁹³Ivi, p. 16.

che *tapfer* e ancora meno un *Kämpfe*, non è né valoroso, né coraggioso, egli ha sempre le spalle coperte, e non è nemmeno un condottiero, sono tutte espressioni ironiche che il narratore usa per mettere in evidenza quanto sia facile avere queste caratteristiche quando si è ricchi e senza preoccupazioni, e questo viene reso ancora più esplicito quando il narratore assume il punto di vista di Bobby, per poi concludere con un suo commento:

Wenn ich keinen Pelz habe, friere ich, und wenn ich nicht gut speise, bin ich schlecht gelaunt, und schlecht gelaunt mache ich keine Geschäfte. Also trug Bobby einen Pelz, aß bei Sacher und war gut gelaunt.²⁹⁴

Gli stessi commenti ironici non vengono risparmiati ai Mäusle, anzi, come si è già potuto vedere dalle descrizioni grottesche, essi si fanno ancora più pungenti:

Die charakteristische Redensart der Frau Mäusle war ein stereotypes: „Haben Sie verstanden?“, wobei sie sich riesig wunderte, wenn man verstanden hatte, etwa daß es in der Sonne wärmer war als im Schatten. Herr Mäusle war um einen Grad weniger dumm und pflegte bereits den Leuten im voraus alles zu erklären, um ihrem mangelnden Verständnis nachzuhelfen, wofür ihn Frau Mäusle grenzenlos bewunderte.²⁹⁵

Attraverso l'ironia si vuole mettere in risalto la quasi totale mancanza di autoconsapevolezza di queste persone. Richiamando alla mente le critiche di Willi Huntemann²⁹⁶, viene da chiedersi se questa radicale esagerazione possa avere sul lettore ancora un qualche effetto edificante o se egli è portato solo a prendersi gioco di questi “poveracci” che si fanno prendere in giro da tutti, ricchi e poveri, e risultano completamente incapaci di sopravvivere.

Un altro momento in cui viene messa in risalto l'ingenuità del signor Mäusle è quando Bobby vuole prendere in prestito i soldi e Mäusle cerca disperatamente un motivo per impedirglielo:

²⁹⁴Ibidem.

²⁹⁵Ivi, p. 17.

²⁹⁶Cfr. Huntemann: *Nicht versöhnt. Veza Canettis Erzählung ‚Geduld bringt Rosen‘ als antihumanistische Grotteske.*

Herr Mäusle war tief gekränkt. Er strengte seinen kleinen, wie mit einem Messer abgeschnittenen Kopf an, um sich begreiflich zu machen, es sah aus, als ob er weinen wollte, endlich kam ihm die Erleuchtung.

„Ich kann Ihnen das Geld nicht geben, junger Herr, aus dem einfachen Grunde, weil ich es nicht herausnehmen kann. Das Kuvert ist doch zugeklebt.“²⁹⁷

La *Erleuchtung*, questo momento di ‘illuminazione’, è talmente ridicola in confronto alla spiegazione che ne dà in seguito che l’effetto oscilla tra il comico e l’ironico. Il lettore è irritato dalla stupidità dei personaggi e allo stesso tempo non può provare compassione per loro, perché sono loro stessi che si rendono colpevoli della loro situazione.

Come si è potuto vedere dalla costruzione narrativa, il procedere per antitesi e contrasti vuole mettere in evidenza il tema del racconto che consiste nel mostrare l’ingiustizia sociale, l’arroganza e l’indifferenza dei ricchi nei confronti dei poveri, ai quali si uniscono anche i personaggi secondari che compaiono nel racconto, ma ciò che rende originale questo testo è che vuole anche sottolineare come la famiglia Mäusle, che rappresenta la vittima dell’ingiustizia, si renda essa stessa colpevole del proprio destino.

Ironia e grottesco vengono applicati sia per descrivere i Prokop che i Mäusle, anche se si nota una maggiore accentuazione grottesca e sarcastica nella descrizione della famiglia Mäusle. Come già accennato, è questo non prendere posizione del narratore per nessuna delle parti che carica il racconto di una negatività pressoché totale, che include anche i personaggi secondari. Veza Canetti vede dunque la società e l’umanità che vi abita come profondamente caratterizzata da ingiustizia, egoismo e opportunismo. Da quanto ne sappiamo Veza Canetti stava dalla parte dei deboli, dei sottomessi, di coloro che vivono ai margini della società. Ciò che rende particolare la sua narrativa è che per mettere in atto la sua critica sociale l’autrice non

²⁹⁷GbR+F, p. 19.

sceglie di mettere in evidenza la crudeltà dei ricchi e potenti, ma vuole invece provocare il lettore, sottolineando come chi si trova a vivere nei ceti più bassi della società dovrebbe fare qualcosa per cambiare la sua situazione e non farsi sfruttare da chi è più furbo e sveglio.

3.2.2 *Der Sieger*

Questo racconto narra dell'ascesa e successiva rovina sociale di una giovane ragazza, Anna Seidler, costretta a lavorare per sostenere la sua povera famiglia. A differenza di quanto si è potuto constatare nel precedente racconto *Geduld bringt Rosen*, in cui la fabula era lineare, ma l'intreccio procedeva per antitesi per evidenziare l'ingiustizia sociale e rendeva in tal modo il racconto più dinamico, qui la fabula è lineare e l'intreccio assente. Vi si possono riconoscere un esordio, una parte centrale e una conclusione. Nell'esordio viene introdotta la famiglia Seidler e la sua condizione sociale. La famiglia è composta dal padre, costretto anch'egli a fare un lavoro frustrante e poco redditizio, Anna con i suoi fratelli e sorelle, e la madre, che dovendo occuparsi dei numerosi figli è costretta a fare la casalinga. La parte iniziale è incentrata su Anna e sulla sua ascesa all'interno dell'azienda in cui lavora. La parte centrale narra del licenziamento di Anna e quella conclusiva della sua morte.

Il racconto inizia in medias res e questo incipit offre allo stesso tempo un esempio di intertesto, poiché la figura di Anna che distribuisce le fette di pane ai suoi fratelli e sorelle viene paragonata alla figura di Lotte nell'opera di Goethe *Die Leiden des jungen Werther*²⁹⁸, solo che

²⁹⁸Cfr. Trunz, Erich, (a cura di), *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Band VI, *Romane und Novellen*, C.H. Beck, München 1977, p. 21: "Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von eilf zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem ein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab's jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rief so ungekünstelt sein "Danke!", indem es mit den kleinen Händchen

nel caso di Anna non si tratta affatto di una scena idilliaca, ma al contrario:

Es ist nicht immer ein Bild wie um Werthers Lotte, wenn hungrige Kinder um die Schwester stehen und auf Brot warten. Wenn Anna Brot verteilte, war es ein andres Bild. Wohl standen die Geschwister um sie herum, aber mehr auf das Brot versessen als auf die Gunst, von ihr beteiligt zu werden.²⁹⁹

Già in queste prime frasi introduttive viene delineata la grande responsabilità che Anna sente nei confronti della sua famiglia.

All'interno del racconto vi si possono individuare in totale quattro macrosequenze. Nella prima viene descritta la famiglia Seidler. Nella seconda l'azione si sposta sul luogo di lavoro di Anna e viene descritta la sua ascesa sociale. Anna non solo fa del suo meglio in azienda, ma di notte studia per cercare di avere ancora migliori prospettive lavorative. Infine Anna dopo una lunga gavetta arriva a essere in grado di fare di tutto all'interno dell'azienda. Ma già alla fine di questa sequenza viene anticipato il suo declino: nessun uomo infatti nel tram degna Anna di uno sguardo:

Aber kein Mann in der Tram warf je einen Blick auf sie. Denn sie hatte diesen unreinen Teint, diese ewig geröteten Augen, das war schon chronisch, sie hatte eine breite Nase und immer dieses dunkle Kleid.³⁰⁰

Non essendo Anna una donna affascinante o per lo meno "curata", essa, come si potrà constatare dal proseguimento della storia, non ha nessuna possibilità di avere successo. La crudeltà di questo fatto si fa ancora più pungente poiché non è colpa di Anna se essa è consumata dal duro lavoro che è costretta a fare per sfamare la sua numerosa famiglia, il suo corpo ne è logorato ed essa non ha né il tempo né i mezzi per prendersene cura.

lange in die Höhe gereicht hatte, ehe es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrote vergnügt entweder wegsprang, oder nach seinem stilleren Charakter gelassen davonging nach dem Hoftore zu [...]."

²⁹⁹GbR+F, p. 42.

³⁰⁰Ivi, p. 45.

La terza sequenza si può considerare la parte centrale in cui avviene la svolta del racconto in cui Anna viene licenziata. La quarta e ultima sequenza descrive Anna che, disperata per aver perso il lavoro e torturata dai sensi di colpa nei confronti dei familiari, non volendo tornare a casa per la vergogna, si perde in un campo e cade in una sorta di trance che la porterà alla morte a causa del freddo, in mezzo alla neve.

Anche in questo racconto viene messo in particolare rilievo come siano le condizioni sociali a influire sulle caratteristiche dei personaggi. La figura del padre ha molti tratti in comune con il signor Mäusle del racconto *Geduld bringt Rosen*. All'interno dell'azienda dove lavora viene trattato senza alcun rispetto e tutti si prendono gioco di lui. Interessante a questo proposito è che egli, come accade per Mäusle, e come spesso accade alle "vittime" nell'opera di Veza Canetti, interiorizza questa colpa:

Der Vater, Annas Vater, sah aus, als haftete die Schwere aller Pakete, Kisten, Aufträge und Schimpfworte noch an ihm, selbst wenn er den Dienst schon verlassen hatte.
Denn er war auch in seinen Augen der letzte Diener der Firma Hessel und Komp, und Chef, Vorstand, Buchhalter, Tippfräulein und Kommis pflegten ihre Laune an ihm herunterzukommandieren. Da er immer verhetzt war, lockte er nur ihre schlechte Laune hervor.³⁰¹

Da un lato, dunque, il fatto che egli si percepisca come lo vedono gli altri significa che ha interiorizzato la visione che gli altri hanno di lui; dall'altro attraverso la frase "[...] [d]a er immer verhetzt war, lockte er nur ihre schlechte Laune hervor [...]", la colpa della situazione in cui si trova il padre di Anna, dunque l'antipatia che suscita negli altri, viene attribuita al padre stesso, esattamente come accade per la famiglia Mäusle. In realtà ciò che ci vuole mostrare Veza Canetti è come sia il contesto sociale in cui gli esseri umani si ritrovano a vivere che influenza il loro modo di percepirsi, provocando spesso in tal

³⁰¹Ivi, p. 42.

modo gravi conseguenze nei loro destini. Lo stesso meccanismo si può vedere quando il narratore descrive la madre di Anna:

Frau Seidler hatte sich diese Freudigkeit bewahrt, weil sie nicht so ergebnislos, endlos, hoffnungslos herumgehetzt wurde wie ihr Mann, vielmehr sah sie zu, wie ihre Kinder unter ihrer Arbeit gediehen, und konnte sich oft wundern, mit wie wenig sich die Natur gesunder Kinder begnügt und wie aus Kartoffeln, Klößen, Brot und Fett Menschen heranwachsen mit munteren Augen wie die ihren, mit festen Knochen und raschem Atem.³⁰²

Si può notare qui una sorta di determinismo sociale, per il quale gli esseri umani sono portatori di certe caratteristiche perché vivono in un contesto sociale che non lascia loro possibilità di scelta.

La stessa Anna, che tenta la scalata sociale con tutte le sue forze e una grande ambizione, viene respinta perché non viene ritenuta dal suo capo abbastanza attraente, pur essendo la migliore lavoratrice dell'intera azienda. Inoltre, e questo è un altro tratto tipico del modo di descrivere di Veza Canetti, l'interiorità di Anna, la monotonia della sua vita che non le dà soddisfazione, si riflette sul suo aspetto esteriore: “[...] [u]nd weil nie Farbe in die Monotonie ihres Lebens kam, wurde ihre Miene vergrämt, ähnlich der des Vaters.”³⁰³

Il capo dell'azienda è colui che si può definire l'antagonista di questo racconto. Egli viene descritto come interessato solo al denaro:

Der Chef der Fabrik Salzman, Siegfried Salzman, ging mit sorgenvollem Kopf herum. Das Pfund stand schlecht, und man hatte Außenstände. Die Valuten waren überhaupt unsicher, und bevor Siegfried Salzman seine feine Leinwand für Papierfetzen von zweifelhaften Wert hergab, wartete er lieber zu und verkaufte nicht. Er saß förmlich auf seiner Ware.³⁰⁴

Inoltre viene descritto come “viscido”, interessato alle ragazze che lavorano nella sua azienda:

Er ging durch die Räume und sah sich die Mädchen an. [...] Und Salzmann näßte seine Lippen, und sein feistes Gesicht

³⁰²Ivi, pp. 42-43.

³⁰³Ivi, p. 44.

³⁰⁴Ivi, p. 45.

dehnte sich aus, als er die Mitzi Sperl sah, siebzehn Jahre alt und sehr schmal gebaut. Er dachte an ihr possierliches Wesen, damals, als er ihr starken Wein zu trinken gab.³⁰⁵

Infine è da notare come Salzman tratti il suo cane come un essere umano, ma non abbia nessun rispetto per gli uomini:

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.³⁰⁶

Anna stessa a un certo punto del romanzo viene paragonata a un cane, le soglie tra umano e animale vengono ancora una volta non rispettate, come è tipico del grottesco:

Der Abteilungsleiter, Herr Etzel, ging durch die Räume, um Hilfe von unten zu holen, sah sich die Mädchen an und blickte gerade auf Anna, als sie ihre blauen, glanzlosen Augen wie ein treuer Hund auf ihn richtete.³⁰⁷

Se si osservano i personaggi secondari di questo racconto, in confronto al precedente *Geduld bringt Rosen*, viene presentato uno scenario meno grottesco e pessimistico. Nonostante ciò, anche in questo racconto la società non viene ritratta nel migliore dei modi. Essa si accanisce ancora una volta sui più deboli. Come si può leggere nella citazione sopra, questo accade soprattutto nel caso del padre di Anna. Vi sono altri personaggi con i quali Anna si deve confrontare, oltre al signor Salzman.

Innanzitutto vi è il signor Etzel, che è bendisposto nei suoi confronti ma, vista la difficile situazione economica e sociale dell'epoca, alla quale Veza Canetti fa sempre riferimento, non ha altra scelta che pensare egoisticamente a se stesso e agire secondo i suoi interessi:

„Sie ist so muffig“, sagte der Leinfabrikant.

³⁰⁵Ibidem.

³⁰⁶Ivi, p. 47.

³⁰⁷Ivi, p. 44.

Wie soll sie nicht muffig sein bei dem Elend zu Hause, dachte der Leiter, aber er sagte kein Wort, denn er hatte eine Familie zu ernähren.³⁰⁸

Veza Canetti non arriva a giustificare l'opportunità delle persone, ma vuole metterne in evidenza le cause facendo riferimento alla difficile situazione economica del suo tempo.

Come nel racconto *Geduld bringt Rosen*, anche in *Der Sieger* troviamo il funzionario meticoloso nella figura del procuratore Rab, che pur essendo molto soddisfatto del curriculum di Anna si impunta su un nonnulla, e cioè sul fatto che non risulta che lei sia stata impiegata commerciale:

Unter dreißig Bewerberinnen suchte das geübte Auge des Prokuristen Rab gerade sie aus, denn im Geschäft hatte er Schweinereien nicht gern. Er las befriedigt ihr Zeugnis durch, und plötzlich fiel ihm etwas ein.
„Da steht ja nicht darin, daß sie Kontoristin sind, Fräulein!“
Anna beteuerte es schüchtern, und wir wissen, sie log nicht.³⁰⁹

In questa citazione vi sono due osservazioni da fare. Da un lato vi è l'espressione “[...] plötzlich fiel ihm etwas ein [...]” dove sarebbe più appropriato ‘plötzlich fiel ihm etwas *auf*’, il procuratore non si accorge di una mancanza nel curriculum di Anna, ma gli ‘viene in mente qualcosa’, con questa sottile differenza è come se si volesse mettere in evidenza, attraverso l'ironia, l'arbitrarietà di questo atto e quindi accentuarne ancora di più l'ingiustizia. Inoltre, d'altra parte c'è l'atteggiamento di Anna, che allo stesso modo dei Mäusle non è capace di mentire, non è furba e quindi destinata a soccombere. Interessante anche l'espressione “[...] und wir wissen [...]” in cui il narratore esce dalla scena per rivolgersi direttamente al lettore.

Infine troviamo il signor Topf, un fornitore dell'azienda, al quale Anna si rivolge per chiedere aiuto, ma anche questo tentativo fallisce.

Anche in questo racconto Veza Canetti utilizza nomi parlanti. Per la protagonista e la sua famiglia, che rappresentano i deboli e sottomessi

³⁰⁸Ivi, p. 46.

³⁰⁹Ibidem.

sceglie il cognome Seidler che ricorda il sostantivo *Seide* per la sua morbidezza, e dunque rimanda a caratteristiche come l'arrendevolezza e l'innocenza, il capo dell'azienda si chiama *Salzman*, quasi come se bruciasse come il sale, il procuratore Rab rimanda al nome *Rabe*, 'corvo' e infine abbiamo il signor Topf, 'pentola', che anche per il suo modo di parlare, infatti è l'unico che usa il dialetto, è impacciato e scortese.

In questo racconto si possono trovare dei dettagli che hanno una valenza simbolica. Anna muore in un campo in mezzo alla neve, dove il colore bianco, essendone simbolo, sottolinea l'innocenza della ragazza. Un altro aspetto simbolico è quando la ragazza viene ritrovata il giorno seguente: improvvisamente la treccia che teneva uniti i suoi capelli si scioglie e i lunghi capelli le cadono lungo il corpo come se questo fosse ancora vivo e l'impiegato che la sta tenendo tra le braccia solo ora si accorge di quanto gli sarebbe potuta piacere la ragazza:

Da geschah es, daß der Zopf des Mädchens sich löste und herabfiel, und es war merkwürdig, daß es 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.³¹⁰

I capelli lunghi e sciolti sono simbolo di erotismo e il fatto che l'uomo la sta tenendo tra le braccia ne rafforza ancora di più la valenza simbolica. Ciò che viene negato ad Anna in vita, il riconoscimento di essere una donna e non solo una lavoratrice, le viene riconosciuto nella morte, anche in questo caso attraverso l'inversione della vita e della morte si nota una modalità grottesca della rappresentazione.

La difficoltà nell'interpretare questo racconto sta di nuovo nel fatto che il narratore ci presenta dei personaggi, come colpevoli della loro situazione, perché la loro condizione sociale ed economica non

³¹⁰Ivi, pp. 49-50.

permette loro di avere un aspetto curato, felice e sano e dunque per questo vengono a maggior ragione emarginati dalla società. Questo destino capita ad Anna, la cui unica “colpa” è quella di non essere bella. Naturalmente, soprattutto attraverso l’ironia viene messa in evidenza la colpa di coloro che appartengono alle classi sociali agiate, poiché non hanno nessuna comprensione e compassione per i meno fortunati, ma l’aspetto interessante è che Veza Canetti non risparmia nemmeno i più deboli. È qui che, secondo me, risiede il significato del racconto di Veza Canetti: il meccanismo è lo stesso che nel racconto *Geduld bringt Rosen*, l’aver compassione per i personaggi poveri ed emarginati non dà risultati: è solo attraverso la provocazione che Veza Canetti spera di far scattare qualcosa nella consapevolezza del lettore.

3.2.3 *Drei Helden und eine Frau*

Veza Canetti tematizza gli eventi del febbraio 1934 nel racconto *Drei Helden und eine Frau*, in cui una donna che sta pulendo le scale in un condominio aiuta dei ragazzi in fuga a nascondersi, dimostrando tutto il suo coraggio e la sua furbizia nel fuorviare i poliziotti.

In questo racconto Canetti mostra la sua capacità di usare l’ironia a vari livelli di testo, e questo già a partire dal titolo. Il vero ‘eroe’ del racconto non sono i ragazzi in fuga, che si stanno battendo sulle strade, dietro alle barricate, né i tre uomini menzionati nel titolo, che si potrebbero definire gli antagonisti della storia, impossibilitati dunque proprio da un punto di vista narrativo, come si può per esempio vedere dagli stilemi della fiaba, a essere degli “eroi”. Il vero eroe della fiaba è in realtà un’eroina, quella che nel titolo viene chiamata in modo molto semplice e sobrio “una donna”, senza alcuna pretesa, un personaggio carico di quell’umiltà che caratterizza la maggior parte, se non tutti, i personaggi positivi dei racconti e dei romanzi di Veza Canetti.

Inoltre l’ironia viene rivolta anche nei confronti dei poliziotti che rivelano tutta la loro incompetenza e stupidità:

Herr Oberinspektor wußte sofort, daß auf Nr. vier die Banditen versteckt waren [...]. Sogar im Abritt sah er nach, ob sich dort nicht zehn Menschen versteckt hielten.³¹¹

Sono soprattutto quel “[...] wußte sofort [...]” e “Sogar im Abritt sah er nach, ob sich dort nicht zehn Menschen versteckt hielten [...]” a rendere queste espressioni ironiche e mettere in ridicolo i poliziotti. Oltre all’ironia che in questo racconto è preponderante, c’è un passaggio che si può definire grottesco:

Frau Schäfer hob den Besen. Nur ihr Ohr hatte noch menschliche Funktionen, denn während ihre Arme wie automatische Stangen in rasender Eile über die Stufen fegten und die Spuren verwischten, waren die Ohren Augen im Rücken.³¹²

Qui ritroviamo molti degli elementi che abbiamo visto essere tipici del grottesco: il corpo della signora Schäfer viene rappresentato in maniera del tutto automatizzata e non potendo guardare ciò che sta accadendo, il narratore dice che le sue orecchie erano come ‘occhi nella schiena’, e le sue braccia come ‘barre automatiche’. Non si può non notare a questo proposito la mostruosità della descrizione, che ben rappresenta il terrore che la signora prova temendo che i ragazzi siano scoperti.

Der Neue, Der Seher e Der Verbrecher vengono tralasciati in questa sede perché non portano tratti significativi riguardo al grottesco e all’ironia.

3.3 La raccolta *Der Fund*

Trattandosi di una raccolta postuma, edita nel 2001, dunque né voluta né realizzata dall’autrice, *Der Fund* si caratterizza per la forte eterogeneità dei temi e dei motivi trattati nei vari racconti. Per quanto

³¹¹Ivi, p. 64.

³¹²Ivi, p. 62.

riguarda lo stile adottato, si nota per esempio come vi siano alcuni racconti che si caratterizzano per la maggiore presenza di elementi grotteschi, altri di più per lo stile ironico, altri ancora che presentano entrambe le forme o nessuna delle due.

I vari racconti sono stati composti in periodi storici anche molto lontani tra loro. Per fare alcuni esempi, *Der Fund*, *Die Große* e *Der Dichter* risalgono ancora al 1933 e sono stati pubblicati nella «Arbeiter Zeitung», *Der Hellseher* appartiene a uno degli ultimi racconti che Veza Canetti riesce a pubblicare nel 1937 nelle riviste «Die Stunde» e «Wiener Tag», *Toogoods oder das Licht* risale probabilmente intorno al 1945, mentre *Air Raid*, *Der letzte Wille* e il pezzo teatrale *Der Palankin* sono del 1952³¹³.

Nella raccolta *Der Fund* l'ironia viene utilizzata al fine di mantenere vivo l'atteggiamento critico del lettore nei confronti del tema presentato. Criticati vengono di volta in volta vari aspetti della natura umana.

Nel racconto *Die Große* viene narrata la presa di coscienza di una bambina di far parte di una determinata classe sociale, e di come essa venga emarginata dal contesto del quale fino a quel momento pensava di fare parte. *Der Fund* tratta del personaggio Knut Tell, che Veza Canetti utilizza spesso per criticare la figura dell'artista solipstistico, che vive estraneo e lontano dalla realtà. Il racconto *Die Flucht vor der Erde* descrive la progressiva perdita di identità del protagonista. Nel racconto *Hellseher* viene criticato lo spiritismo tanto in voga a cavallo tra il XIX e il XX secolo e la conseguente eccessiva semplicità con cui i protagonisti si lasciano ingannare da un chiaroveggente che si rivela essere in realtà un truffatore. Nei racconti *London. Der Zoo* e *Herr Hoe im Zoo* viene messo in evidenza invece il rapporto tra mondo animale e esseri umani. Oltre a ciò in *Hellseher* e *London. Der Zoo* compare di nuovo il tema delle figure di cera, della difficoltà di distinguere tra mondo animale e mondo degli esseri umani da un lato, e tra figure di cera a esseri umani dall'altro.

³¹³Per quanto riguarda le fonti cfr. Seehawer: *Veza Canetti als Schriftstellerin im Londoner Exil* e Schedel: *Vita Veza Canetti*.

La presenza del grottesco, ottenuto nel continuo passaggio tra mondo animale, mondo animato e inanimato, e l'uso dell'ironia provocano nel lettore un costante straniamento che lo costringono a riflettere continuamente sulle proprie posizioni e atteggiamenti.

3.3.1 *Die Große*

Come per la maggior parte dei testi di Veza Canetti, non si hanno notizie precise sulla sua genesi. Per quanto riguarda la pubblicazione, però, si sa che *Die Große* apparve nel 1933. Il racconto tematizza le problematiche sociali, e in parte anche politiche, tipiche del periodo tra le due guerre mondiali, soprattutto in riferimento all'antisemitismo.

Nel racconto si narra del destino di Käthi che, essendo figlia di una serva, non ha speranze di risalire la scala sociale per avere una vita migliore, e che viene emarginata per il fatto di essere ebrea.

La protagonista del racconto è una bambina molto vivace e curiosa, che per la sua autenticità riesce ad accattivarsi la simpatia di tutti, è però figlia di una domestica e la rigidità della società in cui vive non le permette di sfuggire al suo destino. Di particolare rilevanza mi sembra essere in questo racconto innanzitutto il modo in cui il narratore ci presenta il personaggio di Käthi.

Per introdurre la saccoccia piena di biglie che Käthi porta legata con uno spago attorno alla vita, il narratore introduce dapprima il termine *Dolch*, un termine fortemente connotato, e con questo si intende dire che risalta agli occhi perché non è un termine che normalmente si associa all'area semantica dei giochi dell'infanzia, tantomeno di una bambina, e solo in un secondo momento viene neutralizzato spiegando che in realtà si tratta di biglie: “[...] aber es war kein Dolch, es war ein Säckchen mit Glaskugeln [...]”³¹⁴

³¹⁴GbR+F, p. 75.

Il fatto di introdurre il gioco della bambina in questo modo è innanzitutto insolito, perché non c'è nessun motivo per cui una bambina dovrebbe portare un pugnale legato alla vita. Inoltre in questo modo si dà già una prima connotazione alla figura del personaggio, la cui caratterizzazione risulta molto ambigua. Il pugnale, e gran parte dell'area semantica che viene usata per descrivere Käthi, porta in sé ambivalenze dovute al fatto che in lei si mescolano il suo essere bambina, e quindi l'idea dell'infanzia come età dell'innocenza, a connotazioni della sfera del demoniaco e del grottesco che contrastano fortemente con l'innocenza e la naturale bontà associata ai bambini³¹⁵.

Un elemento del grottesco si può trovare per esempio nell'associazione che viene fatta tra gli occhi della bambina, quindi un elemento vivo, e le biglie blu con le quali gioca, elemento anorganico, inanimato: "Am liebsten hatte sie die blauen Kugeln, vielleicht, weil sie wie ihre Augen aussahen."³¹⁶ Gli occhi di Käthi vengono anche descritti come "[...] beseelte[n] Augen [...]"³¹⁷; facendo riferimento al motivo degli occhi come specchio dell'anima, questo aspetto assume una valenza ambigua e inquietante, poiché sembra che gli occhi siano dotati di un'anima, dunque di una vita propria.

Si viene così a creare un contrasto tra la vitalità di Käthi e il mondo degli oggetti. In questo caso in particolare si tratta degli occhi, che nell'immaginario poetico e letterario spesso vengono descritti come il riflesso dell'anima, la porta comunicante tra interiorità e mondo esterno, e qui vengono accostati semanticamente a oggetti inanimati come le biglie con le quali la bambina gioca.

Käthi viene descritta come un "[...] ungezogener Engel [...]"³¹⁸; se da un lato la bambina è un angelo, dall'altro lato è *ungezogen*. Ciò significa che ha in sé qualcosa di selvaggio, di impertinente, che va a

³¹⁵Cfr. Schedel: *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien; im Anhang: Versuch einer biografischen Rekonstruktion*, che mette in evidenza lo status della bambina Käthi al confine tra l'angelo e la bambola, pp. 21-25.

³¹⁶GbR+F, p.75.

³¹⁷Ibidem.

³¹⁸Ibidem.

minare il termine ‘angelo’ al quale viene associato. Non solo Käthi viene descritta come un angelo impertinente, ma sta anche leccando una caramella a forma di pesce, altro elemento che viene dapprima presentato nella sua forma connotata e solo in un secondo momento neutralizzata:

Denn in der winzigen Schürzentasche hatte sie überdies noch einen Fisch an einem Holzstäbchen stecken, an dem schleckte sie von Zeit zu Zeit und stellte jedesmal befriedigt fest, daß der Zuckerschiffchen noch lange nicht aus der Form ging.³¹⁹

Qui c’è da notare l’effetto ‘sorpresa’, già utilizzato nel caso del pugnale, che viene poi in seguito smascherato come sacchetto di biglie, vale a dire un meccanismo narrativo volto a creare nel lettore un’aspettativa che poi si rivela essere innocua. Inoltre, da non dimenticare, come ha fatto notare Angelika Schedel³²⁰, il fatto che ci si trova qui in presenza di un’immagine carica anche di connotazioni sessuali.

Si può vedere già da questi esempi come gli elementi caratterizzanti il grottesco siano in gran parte presenti: l’ambivalenza, l’ambiguità, la mescolanza di elementi di natura contrastante e opposta, come per esempio l’organico/vitale e l’anorganico/oggettuale, l’innocenza e il demoniaco, il sacro e il profano.

Un altro elemento molto interessante è che il narratore dice che Käthi se ne stava seduta e “[...] lachte die Leute aus [...]”³²¹. L’atto della derisione porta in sé aspetti riconducibili alla concezione del grottesco di Bachtin e al concetto di riso apotropaico. La risata nel senso del grottesco bachtiano rimanda all’inversione delle gerarchie, alla libertà del carnevale antico e medievale, un riso che esorcizza il male, che scaccia i demoni e libera gli uomini dalla paura della morte e dalle

³¹⁹Ibidem.

³²⁰Schedel si riferisce nel suo studio *Sozialismus und Psychoanalyse* alle teorie di Freud sulla sessualità dei bambini: “Käthi erweist sich, indem sie an einem Zuckerschiffchen ‘schleckte’, als Musterfall aus Freuds Abhandlung. Denn er beschrieb infantile Sexualität gerade am Beispiel des Lutschens [...]”, p. 26.

³²¹GbR+F, p.75.

afflizioni della vita. Käthi può permettersi di deridere la gente perché ancora non fa parte della struttura gerarchizzata della società, è un essere ancora ai suoi margini. Da ciò che si è potuto constatare finora, si possono fare anche delle riflessioni antropologiche: Käthi viene a trovarsi in uno status intermedio tra essere e non essere; il bambino per sua natura non è ancora pienamente sviluppato, e quindi non fa ancora parte del mondo degli adulti, si trova in uno stato ambiguo, sospeso tra il regno dei vivi e dei morti, e si carica in questo modo di valenze simboliche e antropologiche. Per esemplificare questo concetto si può ricorrere al famoso romanzo breve di Henry James *The Turn of the Screw*, nel quale i due bambini diventano intermediari tra l'istitutrice e il suo amante illecito, morti in circostanze misteriose. Il romanzo lascia sospesa qualsiasi interpretazione univoca circa il fatto se gli accadimenti siano solo il frutto della mente disturbata della nuova istitutrice o se, invece, ci sia davvero un rapporto di complicità tra i due bambini e la coppia di fantasmi. Ciò che permane è l'elemento di ambiguità che caratterizza i due fratelli, e l'inquietudine nasce proprio dal fatto che la narrazione non esplicita se essi siano vittime o complici, innocenti o malvagi. Inoltre il fatto che si tratti di bambini, che per loro natura, vengono considerati innocenti e puri, accentua ancora di più il sentimento di angoscia che ne scaturisce. Per quanto riguarda il grottesco, è di grande rilevanza anche il fatto che Käthi venga descritta come una bambola: “[...] das Kind mit den braunen Haarlocken, blickten auf die beseelten Augen, die Puppenwangen [...]”.³²²

Qui si ritrova l'associazione della bambina con un oggetto, in questo caso la bambola, di estrema bellezza, ma privo di vita, che contrasta fortemente con i tratti di vitalità e il carattere anche un po' selvaggio, nel senso di libero e non addomesticato, con i quali viene descritta la bambina.

³²²Ibidem.

Si può vedere già da una prima analisi come il grottesco venga qui utilizzato per mettere in evidenza la diversità della figura di Käthi³²³, ciò accade a causa di vari motivi: il suo essere bambina, e quindi non facente ancora parte a pieno titolo della società, e i caratteri ambigui con i quali ci viene presentata. A un certo punto del racconto però Käthi assume su di sé anche un altro segno, questa volta molto più concreto, visibile a tutti, diventa riconoscibile come “diverso” per un segno esteriore, che la marchia:

Sie selbst hatte nur eine alte [Schürze, Y.F.] aus Cloth an und über den Riß bei der Tasche hatte die Mutter einen großen Flicker genäht, der stach grell ab von dem verwaschenen Zeug.³²⁴

Questa toppa che la madre cuce sul vestito strappato di Käthi diventa un marchio, una sorta di simbolo della sua diversità. In questo modo la bambina risulta segnata anche in modo concreto e visibile dall'esterno come una diversa, che nella società potrà andare a ricoprire solo posizioni di rango inferiore, restandone sempre ai margini. Viene quasi automatico associare questa marchiatura alla stella di David che gli ebrei furono costretti ad indossare ufficialmente per la prima volta dopo il 1939 quando i nazisti occuparono la Polonia³²⁵. Dato però che Veza Canetti scrisse questo racconto ancora negli anni '30, quindi alcuni anni prima di questo avvenimento, bisogna ricercare le ragioni dell'associazione alla marchiatura degli ebrei altrove. In effetti già nel Medioevo gli ebrei si videro costretti a portare come segno di riconoscimento un segno distintivo, come quello che la madre di Käthi le cuce sul vestito:

³²³Si intende ‘diversità’, ‘diverso’ nel senso di *Aussenseiter*, di *outsider*, così come teorizzato in Mayer: *Aussenseiter*.

³²⁴GbR+F, p. 76.

³²⁵Per approfondimenti vd. Unterman: *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, p. 261: “Dopo il 1939, quando i nazisti occuparono la Polonia, dove viveva una numerosa comunità di ebrei, questi furono costretti a indossare una stella gialla [...], sulla quale si trovava talvolta scritta la parola ‘Jude’. Questo ritorno verso gli anni più oscuri del pregiudizio cristiano fu realizzato in tutti i paesi europei occupati dai nazisti.” e anche a p. 175, dove si parla del ‘magen David’, che in ebraico significa ‘scudo di David’ e originariamente si pensava avesse il potere di proteggere.

Il segno distintivo ebraico venne introdotto dalla Chiesa in tutta l'Europa cristiana dopo il Quarto Concilio Lateranense del 1215 apparentemente per evitare contatti sessuali fra cristiani ed ebrei. Esso consisteva in un pezzo di tessuto cucito su un capo di vestiario indossato esternamente, in uno speciale cappello, o in una sciarpa per le donne.³²⁶

Käthi dunque è diversa per la sua appartenenza a una determinata classe sociale e un gruppo etnico. Infatti l'associazione con l'ebraismo e il fatto che è l'essenza stessa, il carattere della bambina, il suo *Wesen*, che vengono messi in discussione e soffocati dalla maestra e dal sistema in cui essa vive, la portano a essere caratterizzata come un "diverso" in un certo senso ontologico, oltre che sociale, come appunto accadde per gli ebrei, che vennero emarginati e uccisi per il semplice fatto di "essere" ciò che erano, cioè per un qualcosa che non dipendeva da loro³²⁷.

Il tema preponderante in questo racconto è, oltre alla presa di coscienza di Käthi di appartenere a una classe sociale inferiore, l'antisemitismo. Si trovano nel testo riferimenti a questo tema, per esempio quando la *Große Bürger*, l'insegnante che vuole punire Käthi, le vuole far vedere come ci sia una differenza tra lei e le altre bambine della scuola:

Die 'Große Bürger' hatte sich mittlerweile erholt und trat in ihrer ganzen Länge ein. Ihrer Länge schienen aber die vielen kleinen Mädchen wie Fliegen, lästige Fliegen heute, denn sie war nicht gut gelaunt.³²⁸

In questo passaggio si possono riconoscere vari elementi del grottesco e associazioni con l'atteggiamento dei non-ebrei nei confronti degli ebrei. Per quanto riguarda il grottesco si può notare una caratteristica tipica di questo modo rappresentativo che è la riduzione di un essere umano ad un'unica sua caratteristica, nella maggioranza dei casi

³²⁶ Unterman: *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, p. 261.

³²⁷ Per la definizione di diverso "ontologico/esistenziale" e diverso "intenzionale" si rimanda a Mayer: *Aussenseiter*.

³²⁸ Ivi, p. 78.

fisica, in questo caso l'altezza dell'insegnante³²⁹. Oltre a ciò, la definizione delle bambine come mosche ancora una volta evoca l'associazione dell'essere umano con il regno animale, che è un altro tratto caratteristico del grottesco.

Per quanto riguarda invece l'aspetto riguardante l'antisemitismo, è da notare da un lato la presunta superiorità fisica dell'insegnante, che è molto alta e rimanda all'idea che gli "ariani" fossero appunto considerati dall'ideologia nazista come una razza "superiore" e che questo si dovesse manifestare anche attraverso specifiche caratteristiche fisiche; dall'altro lo stesso principio veniva applicato agli ebrei, che nell'iconografia venivano rappresentati come piccoli, tarchiati, scuri di capelli e spesso con il naso adunco. Inoltre viene sottolineato l'atteggiamento che l'insegnante ha nei confronti delle bambine, che è quello di vederle come mosche, vale a dire come degli insetti, animali ai quali nessuno si affezionerebbe, che vengono schiacciate perché fastidiose, considerate inutili, anzi persino sporche, che provocano disgusto e rigetto. È immediato qui il passaggio all'atteggiamento che i nazionalsocialisti avevano nei confronti degli ebrei: essi furono considerati e uccisi come mosche, né più né meno. Non a caso lo sguardo della *Große Bürger* "[...] blieb dann mit demselben Erforschungsblick auf ihrem Flicken haften [...]"³³⁰. L'insegnante ha riconosciuto Käthi, è come se l'avesse smascherata.

Il motivo del diverso, che in questo racconto assume i tratti della questione dell'antisemitismo, viene in un certo senso mascherato o fuso dall'autrice con la problematica sociale. Mascherato, perché già negli anni in cui Veza pubblicò i suoi racconti, quindi dal 1932 al 1934, era diventato difficile se non impossibile affrontare in pubblico determinati temi, soprattutto se riguardavano in qualche modo gli

³²⁹Si trovano altri esempi nel romanzo GS, per esempio nel caso del personaggio della Runkel, p. 15: "Die Runkel lag auf der Erde und konnte sich nicht rühren und nur das eine Auge sah starr mit an, was geschah." oppure quando la madre della Runkel viene ridotta alla sua altezza, quasi per compensare la deformità della figlia, p. 40: "Die Mutter der Runkel nickt, aber sie pflegt nicht zu sprechen. Sie wartet devot, was die Tochter sagen wird, sie will sich in ihrer ganzen Länge unterordnen."

³³⁰GbR+F, p. 78.

ebrei. Ciò che rende questi personaggi diversi non sono le loro azioni: Veza Canetti critica il fatto che vi sono delle figure all'interno della società che vengono discriminate per aspetti sociali o della loro personalità, aspetti che non dipendono da loro. Ciò che interessa all'autrice è di mettere in luce l'arbitrarietà in base alla quale vengono attribuiti dei segni, e di conseguenza dei significati, alle figure. Nel mostrare Käthi e i suoi segni l'autrice vuole mostrare come non vi sia un rapporto di consequenzialità tra i segni di cui lei è portatrice e il destino al quale va incontro. Mettendo in luce l'arbitrarietà dei segni ad essa attribuiti, Canetti vuole mettere in evidenza l'assurdità dell'emarginazione di Käthi dalla società. Questa arbitrarietà è presente come un filo rosso in tutta l'opera della scrittrice, in cui i corpi, le figure che vi compaiono e tutto ciò che esse esprimono, vengono spesso caricate fortemente da segni che, invece che comunicare il messaggio che rappresentano, si rivelano ingannatori, veicolano cioè un messaggio che non è autentico o che se non altro è ambivalente.

Nel racconto *Die Große*, Veza Canetti sembra precorrere i tempi: l'esclusione di una singola persona si materializza nel racconto nell'immagine dell'uccisione di esseri umani come fossero mosche. E infatti, come si è già potuto vedere, l'accusa si estende dalla *Große Bürger* alla massa, l'insegnante, umiliando Käthi davanti a tutta la classe e pretendendo da lei delle scuse, riesce a influenzare anche le altre bambine, che si uniscono al suo punto di vista (non c'è infatti nessuno che lo mette in discussione dicendo o facendo qualcosa in difesa di Käthi).

Solo l'altra insegnante, la *Kleine Bürger*, non approva il trattamento subito da Käthi, ma, come il personaggio di Ljubka in *Geduld bringt Rosen*, non possiede abbastanza carattere e forza per poter influenzare gli eventi, non c'è una vera presa di posizione e soprattutto questa non viene resa pubblica. Conosciamo il pensiero della *Kleine Bürger* non perché sia lei ad affermarlo, ma solo attraverso il commento del narratore, che ci rende partecipi dei suoi sentimenti: "Die 'Kleine

Bürger' schien aber gar nicht entzückt von dem Schauspiel und schob die Käthi freundlich zur Tür hinaus."³³¹

Käthi invece reagisce come molte altre figure di Veza Canetti interiorizzando la "colpa". Non essendoci l'approvazione e l'appoggio da parte della società e soprattutto dell'autorità, Käthi non può fare altro che accettare la sua diversità e il suo destino di emarginata, di persona di "secondo grado":

Die [Käthi, Y.F.] 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.³³²

I tre piani che Käthi scende sommestamente alla fine del racconto sono sia metafora del livello sociale, ma significano anche che ora lei come essere umano è meno degno, è come se avesse meno diritto all'esistenza rispetto agli altri.

3.3.2 *Der Fund*

Il racconto narra di Knut, "il poeta", che, incapace di trovare ispirazione, cade in una sorta di stato depressivo e viene spinto dalla fidanzata Ruth ad accettare un lavoro presso l'ufficio oggetti smarriti. Ruth rende a Knut questa occasione appetibile, poiché riesce a convincerlo che dietro ad ogni oggetto rinvenuto si nasconde una storia e che così egli potrebbe ritrovare l'ispirazione per scrivere.

I personaggi principali di questo racconto sono il "poeta" Kunt Tell e la domestica Emma. Come più volte rilevato dalla critica e da Elias Canetti, la gamma dei personaggi di Veza Canetti è composta sempre dalle stesse figure che ciclicamente ricompaiono, a volte come personaggi principali, altre volte come figure secondarie, ma si tratta

³³¹Ibidem.

³³²Ibidem.

di un gruppo ristretto composto sempre dagli stessi personaggi. Così si esprime Elias Canetti in merito nella prefazione al romanzo *Die gelbe Straße*:

Veza erfuhr alles, was in der Straße vorging, durch die Leute, die um Hilfe zu ihr kamen. Sie wies niemanden ab, das war bekannt. Wenn sie sich eines Menschen einmal angenommen hatte, ließ sie nie mehr locker und war dann von den Leuten so erfüllt, daß sie über sie schreiben mußte³³³

E la stessa cosa accade per i personaggi delle sue opere.

Knut Tell è dunque la rappresentazione ironica del poeta, dello scrittore che vive distaccato dalla realtà, che usa (e abusa) la realtà per la sua creazione artistica, ma senza avere un reale interesse per il destino dei personaggi e soprattutto per il lettore. Si veda a tal proposito il commento di Painitz:

As 'Der Dichter', Tell bears the brunt of Canetti's satiric wit. [...] Utterly incapable of turning ideas into actions, Tell becomes a laughable character. [...] Canetti's bitter criticism of writers who live only in their heads or in books, and who turn away from the reality of social conditions, is delivered here through the pseudo-poet Tell. Through him Canetti satirizes an aesthetic philosophy that avoids dealing with reality.³³⁴

Infatti dal modo in cui l'autrice rappresenta le varie figure di scrittori presenti nella sua opera, unitamente ad altri fattori, si possono desumere alcuni tratti della sua poetica. Veza Canetti non ha una concezione della scrittura come *art pour l'art*, l'arte non è fine a se stessa e non è solo forma estetica, deve invece perseguire dei fini etici, deve contribuire a cambiare in meglio la società e l'umanità che in essa vive. La scrittura nasce per lei da un sentimento d'amore per l'umanità, non è mera espressione della soggettività e del talento dell'artista, non è astratta o filosofica; è una scrittura fortemente

³³³Canetti: *Veza*, in: *Die gelbe Straße*, p.8.

³³⁴Painitz: *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, pp. 155-156.

ancorata nella realtà, che in essa trova sostentamento e finalità, come scrive Eva Meidl:

Esotären Elitismus, eine Berufskrankheit von Künstlern, prangert Veza Canetti mit ihrer Figur Knut Tell an. Für sie ist die Arbeit als Schriftsteller gleichbedeutend mit sozialem Engagement.³³⁵

Per tornare all'analisi del racconto: anche qui il grottesco gioca un ruolo fondamentale. Il tono di questo racconto è leggero, ironico, l'intera situazione e i suoi personaggi hanno accenti comici e Knut stesso viene rappresentato come una caricatura, privo di qualsiasi spessore psicologico e maturità, come si può vedere dal fatto che si comporta e viene anche trattato da Ruth come un bambino che fa i capricci:

Darüber wurde Knut Tells kurze Nase schrecklich zornig und den Schopf bohrte er in die Luft, daß er durchs ganze Zimmer fegte. „Das tu ich nicht!“ schrie er trotzig seine Freundin Ruth an.³³⁶

Gli elementi del grottesco di questa forma di rappresentazione si possono ritrovare nella riduzione di Knut al suo naso, e il naso sembra vivere di vita propria, appunto come se a essere arrabbiato non fosse Knut come persona nella sua totalità, ma solo il suo naso. Ulteriore elemento caratterizzante il grottesco è la chioma, il suo ciuffo che attraverso i verbi *bohren* e *fegen*, viene associato al mondo degli oggetti, dato che solitamente una chioma di capelli né può scavare, perforare, trapanare o spazzare come una scopa. Il grottesco dunque qui si manifesta anche nell'accostamento tra mondo organico e anorganico.

Altri esempi si possono trovare nei seguenti passaggi:

³³⁵Meidl: *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti.*

³³⁶GbR+F, p. 79.

Das erste, was eingeliefert wurde war ein altmodisches Mieder. Dann kamen nacheinander vier Regenschirme, dann kamen Herrengaloschen, dann brachte der Diener eine Aktentasche mit einem Schwimmanzug drin und dann brachte er einen Igel.³³⁷

Con questa enumerazione, i cui elementi sono tutti introdotti dalla stessa forma sintattica con la ripetizione, ridondante, della particella *dann*, quindi sintatticamente tutte sullo stesso piano, si può notare da un lato l'elemento comico della ventiquattresimo con dentro un costume da bagno e della assoluta varietà di oggetti che vengono ritrovati, che non hanno nulla in comune l'uno con l'altro, dall'altro l'elemento grottesco a sorpresa che contrasta fortemente con l'elenco che è il ritrovamento del riccio alla fine. Ancora una volta elementi organici e anorganici vengono messi insieme. Lo stesso meccanismo si trova anche qui: "Mit dem Igel hätte sich Knut vielleicht gefreut, aber in seiner Hoffnungslosigkeit hielt er ihn für eine Kopfbürste und beachtete ihn nicht."³³⁸

Knut nella sua totale disperazione, e qui si può vedere come il narratore faccia ricorso ad un'ironia pungente per descrivere lo stato d'animo di Knut, che non ha assolutamente nessun motivo per sentirsi 'disperato', scambia il riccio con una spazzola e non se ne cura. L'elemento comico e grottesco qui è molto forte, sia per l'accostamento del riccio, che è un animale vivo, con la spazzola che invece è un oggetto inanimato, ma è la somiglianza visiva tra il riccio e la spazzola a suscitare l'ilarità, e a diventare dunque espressione della stupidità e dell'ingenuità infantile di Knut.

La figura di Emma invece rappresenta la tipica ragazza ingenua che si innamora di un medico presso il quale è in cura, che abusa di lei e poi la abbandona.

Un elemento tipico nella descrizione dei personaggi è la spersonalizzazione delle figure narrative; infatti di rado sono tratteggiate come individui, provvisti di un proprio, unico e irripetibile profilo psicologico, ma vengono ridotti a tipi. Nel delineare le figure

³³⁷Ivi, pp.79-80.

³³⁸Ivi, p.80.

della sua prosa, l'autrice rinuncia spesso all'approfondimento psicologico, proprio al fine di evitare un'identificazione del lettore con i personaggi.

Il grottesco si manifesta in questo racconto anche a un livello più profondo e rilevante ai fini interpretativi, e cioè nella costruzione, nella struttura della narrazione. Si crea infatti un parallelo tra la storia del topo che viene rinvenuto presso l'ufficio oggetti smarriti che Kunt chiude in una gabbia, ma che poi scappa e viene mangiato dal riccio, e la ragazza Emma che viene sedotta e abbandonata dal medico. A un certo punto, infatti, i colleghi di Knut per prenderlo in giro catturano un topo e glielo portano. Knut entusiasta di questo ritrovamento prende il topo e lo rinchiude in una gabbia: "Er suchte lange nach einem geeigneten Plätzchen, fand einen Papagaienkäfig und sperrte die Maus liebevoll ein."³³⁹

Anche qui si può vedere che Knut si comporta come un bambino, in modo inconsapevolmente crudele. Più avanti nel racconto viene poi menzionato che questo topo scappa dalla sua gabbia e viene mangiato dal riccio: "Knut Tell las den Brief immer wieder, die Maus war indessen aus dem Käfig geschlüpft, der Igel hatte sie indessen schon gegessen, Knut merkte nichts."³⁴⁰

Più avanti si introduce la figura della ragazza Emma. Viene ritrovata una borsetta da donna e Knut vi trova dentro tra le altre cose anche una lettera scritta, come si scoprirà, da Emma al medico che l'aveva sedotta e abbandonata. Quando Emma, respinta dal medico, non comprendendone la reazione, lo va a cercare nella sua abitazione, egli, impegnato in una relazione con un'altra donna, fa finta di non conoscerla e vuole mandarla via.

L'elemento grottesco si può riconoscere a vari livelli. Da un lato la forma, lo stile leggero, ironico e a tratti comico che viene adottato, contrasta fortemente con la tragicità degli avvenimenti. Inoltre vi è il

³³⁹Ibidem.

³⁴⁰Ivi, p. 81.

parallelo che viene fatto tra la storia del topo e del riccio e la storia di Emma e il medico, e infine con Knut. A tal proposito è interessante l'accostamento che si crea tra la sfera del regno animale e quello degli esseri umani, una modalità di rappresentazione molto frequente nella prosa di Veza Canetti.

Naturalmente Knut segue la sua pista e avido di esperienze altrui va da Emma e si fa raccontare la sua storia. Il ritrovamento del topolino e il fatto che venga messo in gabbia funge da anticipazione e metafora di ciò che accade a Emma: il topo, come animale essenzialmente innocuo, rappresenta Emma: anche lei infatti viene "catturata" sia dal medico che da Knut. Sebbene ciò accada in modo garbato, con gentilezza, dato che il medico non le faceva nemmeno pagare le sedute di radioterapia alle quali doveva sottoporsi. Così come accade al topo, per proseguire con il parallelo, anche Emma verrà "divorata" dal medico, che abuserà di lei come donna per poi respingerla, e da Knut, che abuserà della sua storia.

Il topo, che rappresenta uno degli animali innocui per eccellenza, diviene metafora di Emma, che nel racconto riveste il ruolo della vittima innocente. Come accade però spesso per le figure di "vittime" nell'opera di Veza Canetti, esse non sono mai del tutto esenti da colpa; per esempio di Emma viene criticata l'ingenuità. Quindi anche nei personaggi che rivestono il ruolo delle vittime è riscontrabile una certa quantità di responsabilità, che contribuisce alla mancata realizzazione del loro destino. Veza Canetti riesce in questo modo a sfuggire al metodo di rappresentazione semplicistico che divide il mondo in buoni e cattivi, in vittime e carnefici. Sembra appropriato aggiungere a tal proposito che una narrazione che divide il mondo rappresentato tra "buoni" e "cattivi", come nella fiaba, tende a offrire al lettore la possibilità di identificarsi con gli avvenimenti e le costellazioni di personaggi rappresentati, mentre una narrazione che mette in discussione tale schema porta il lettore a porsi in maniera critica nei confronti delle azioni dei personaggi. Anche se all'interno della dinamica narrativa rivestono il ruolo delle vittime, dei

perseguitati, degli sfortunati, dei poveri, degli emarginati, l'autrice non è pronta a giustificarli.

A differenza di quanto avviene per Käthi nel racconto *Die Große*, in cui la narrazione è incentrata sull'evoluzione di Käthi e della sua presa di coscienza di appartenere a un ceto sociale basso ed essere per questo irrimediabilmente "diversa" dagli altri, nei personaggi di questo racconto non avviene nessun tipo di evoluzione. Emma, nonostante tutto, continua a difendere il medico:

Nein, bitte, tun Sie ihm nichts, er ist immer gut zu mir gewesen und war immer höflich im Spital, obwohl ich nicht gezahlt habe, er hat sich nur vor ihr gefürchtet, sie hat so böse Augen, wenn er nur sehen könnte, wie böse sie ist, er wird sie heiraten und unglücklich werden.³⁴¹

Knut d'altra parte non ha nessuna cognizione del suo agire, non è consapevole del fatto che sta in realtà abusando di lei e della sua storia, e che di lei come persona non interessa nulla. Anzi, addirittura, e qui emerge di nuovo il lato comico e paradossale, egli la ringrazia:

„Ich danke Ihnen“, sagte Knut Tell und ergriff schüchtern ihre Hand. Er schüttelte sie heftig, wollte noch etwas sagen, sah das schöne Mädchen verlegen stehen, und lief wie ein Dieb davon, denn den Zettel hatte er in der Faust versteckt.³⁴²

Non solo Knut si fa raccontare la storia, ma le ruba anche materialmente la lettera che aveva scritto.

L'abisso della non-coscienza di sé dei personaggi e di quello che loro accade resta irrisolto. È un elemento caratteristico del grottesco che esso sollevi delle questioni, metta in discussione la realtà, senza però dare né risposte né soluzioni univoche.

Si può constatare come sia molto frequente in Veza Canetti la propensione per scelte lessicali in relazione all'area semantica della sfera animale. Questo aspetto è riconducibile al largo uso che l'autrice fa del grottesco e allo stesso tempo fornisce indicazioni riguardo alla

³⁴¹Ivi, p. 84.

³⁴²Ibidem.

Weltanschauung dell'autrice. Da un lato infatti impiega le sue strategie narrative in difesa della dignità umana, soprattutto in relazione ai ceti più bassi e marginali della società, dall'altro però fa emergere una sostanziale sfiducia nella razionalità e bontà umana. Questo elemento diverrà tanto più importante nel romanzo *Die Schildkröten*, in cui Canetti elabora la difficile esperienza autobiografica della persecuzione degli ebrei da parte dei nazionalsocialisti e la costrizione all'esilio. L'opera di Veza Canetti è pervasa da un sostanziale pessimismo nei confronti delle capacità degli esseri umani di costruire una società sana e costruttiva, e il grottesco come elemento base, presente in misura maggiore o minore in quasi tutta la sua opera, ne è diretta espressione formale.

3.3.3 *Die Flucht vor der Erde*

Die Flucht vor der Erde è un racconto in cui il protagonista vive un'esperienza che lo porta alla completa disgregazione della propria identità. Questa disgregazione si realizza attraverso varie tappe ed è caratterizzata da elementi riconducibili alla sfera del grottesco.

Il racconto narra di uno scienziato, che viene chiamato in maniera generica “de[s]r große[n] Erfinder[s]”³⁴³ oppure “der gelehrte Erfinder”³⁴⁴, in questo modo la voce narrante si mantiene distaccata e oggettiva, e non permette lo svilupparsi di un sentimento di empatia nel lettore per il personaggio.

Innanzitutto si può notare come vengano inseriti elementi fantastici in un racconto realistico. Secondo le teorie del grottesco che si sono prese in esame è proprio questa fusione a provocare l'effetto straniante e grottesco, dato che, se ci trovassimo per esempio esclusivamente nell'ambito della fiaba, alcuni elementi fantastici non sortirebbero nel lettore alcun effetto sorpresa o di straniamento.

³⁴³Ivi, p. 106.

³⁴⁴Ibidem.

Il racconto si divide in tre parti. Nella prima viene introdotto e descritto il protagonista maschile, che si può definire come il personaggio principale del racconto, per lo più narrato dal suo punto di vista, che appunto si concentra maggiormente sui suoi sentimenti e la sua vita, piuttosto che su quella del personaggio femminile. La seconda parte è dedicata all'incontro, la successiva relazione e separazione tra il protagonista e una giovane donna, un'artista. Infine, la terza parte ruota di nuovo esclusivamente attorno al protagonista maschile, ed è la parte in cui la narrazione sfocia nell'irreale-surreale e nel fantastico.

Fin dall'inizio il protagonista si delinea come un outsider per le sue peculiarità caratteriali e per la sua intelligenza al di là della norma. A queste caratteristiche se ne unisce un'altra che porta con sé l'elemento dell'*Unheimliches*, infatti il narratore dice che:

Der gelehrte Erfinder zeigte schon als Knabe hervorragende geistige Fähigkeiten; er hatte überdies eine Gabe, die verborgen blieb, er war imstande, die Menschen zu durchschauen.³⁴⁵

Questa facoltà di essere in grado di 'guardare attraverso' le persone denota un'ipersensibilità del protagonista, che per le sue doti intellettuali più sviluppate rispetto alla media, è in grado di percepire intenti ed emozioni che agli altri restano precluse, ma allo stesso tempo è come se lo investisse di un potere magico. Resta qui aperta la questione in merito al fatto se questa allusione alla chiaroveggenza sia da intendere in modo ironico o meno, basti pensare infatti al racconto *Hellseher*, dove Canetti tratta l'argomento con indubbia ironia.

Il protagonista vive in grande solitudine, ed è proprio a causa del suo "potere" che diventa cinico e diffidente e si distanzia dal resto della comunità.

In un modo molto simile, come se non facesse parte di questo mondo terreno, viene descritta la giovane donna di cui il protagonista si

³⁴⁵Ibidem.

innamora. Anche lei non viene chiamata per nome, ma menzionata come “[...] glücklich gebildete[s] Geschöpf [...]”³⁴⁶ oppure “[...] dieses seltsame Wesen [...]”³⁴⁷. Il narratore definendo la giovane artista come *Geschöpf* e *Wesen* non la inserisce appieno nella categoria degli esseri umani, ma preferisce chiamarla ‘creatura’, come a volerne sottolineare la natura selvaggia, indomita. Anche quando più avanti la ragazza viene chiamata “[...] junge[s] Weib [...]”³⁴⁸ si ha la stessa sensazione: preferire il termine *Weib* a *Frau*, significa sottolineare la natura indomita, selvatica, di un essere più vicino alla natura che alla civilizzazione³⁴⁹.

L’incontro dei due “outsider” si caratterizza dal lato dell’uomo come un innamorarsi passionale e tempestoso, e da parte di lei come una “[...] freimütige Neigung [...]”³⁵⁰, è come se essi si riconoscessero nella loro comune diversità (e complementarità) e si sentissero per questo subito attratti l’uno dall’altra:

Er war besessen. Er fragte sich nicht einmal, wie seine Leidenschaft aufgenommen würde. Unmöglich konnte sie, die ihm ein so starkes Gefühl einflößte, unbeteiligt sein. Stürmisch gestand er ihr. Lieferte sich ihr aus! Sie nun hatte eine ihr selbst rätselhafte Abneigung empfunden, sich für einen ihrer vielen Freier zu entscheiden, aber dem sonderbaren Mann war sie sofort geneigt, und ihre Antwort war ebenso freimütig, wie seine Werbung.³⁵¹

È interessante notare come a un certo punto il protagonista vedendo la sua amata, si spaventi: “Die schönste Zeit seines Lebens war gekommen. Sah er sie nur von weitem, dann erschrak er so heftig, daß er taumelte und sich sammeln mußte [...]”³⁵²

³⁴⁶Ivi, p. 107.

³⁴⁷Ibidem.

³⁴⁸Ibidem.

³⁴⁹Interessante notare come l’elemento indomito, da seduttrice bambina, fosse uno dei modi tipici di caratterizzare la donna della *Jahrhundertwende*, si veda per esempio a tal proposito l’opera *Die Büchse der Pandora* di Frank Wedekind del 1904.

³⁵⁰Cfr. GbR+F, p. 107.

³⁵¹Ibidem.

³⁵²Ivi, pp. 107-108.

Capita spesso ai personaggi di Veza Canetti che si ‘spaventino’ al vedere qualcuno, che provino *Entsetzen*, ‘terrore’, oppure che si spaventino in situazioni in cui questo risulta “fuori luogo”, nel senso che non c’è nessun pericolo reale imminente. L’atto del *sich erschrecken* o del *entsetzt sein* denota nei contesti in cui Veza Canetti li pone, una relazione difficile, “malata” con il prossimo, che prova sentimenti forti, contrastanti, di attrazione e di repulsione allo stesso tempo, perché c’è qualcosa nell’altro che incute una sorta di timore come di fronte a un qualcosa di sconosciuto, di “diverso”, di altro da sé, oppure, al contrario, si potrebbe avanzare l’ipotesi che essi si spaventino nel vedere loro stessi rispecchiati nell’altro, come sarà plausibile affermare per esempio nel caso del racconto *Drei Viertel*. Nel presente racconto si tratta del sentimento dell’amore, della passione, che però, così come viene descritto, porta già in sé un elemento negativo, che anticipa quello che avverrà dopo, cioè la separazione degli amanti e la successiva follia del protagonista. L’elemento di spavento, sorpresa e disorientamento che può portare, come accade appunto in questo racconto, alla disgregazione dell’identità, viene messo in evidenza da Painitz nel suo studio *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, in cui la studiosa si sofferma proprio sull’elemento del grottesco, basandosi soprattutto sulle tesi di Kayser, qui riportate:

Essential elements of the grotesque are suddenness and surprise [...] ‘Structurally, it presupposes that the categories which we apply to our world view become inapplicable’. Examples of this are ‘the fusion of realms which we know to be separated, the abolition of the laws of statics, the loss of identity, the distortion of ‘natural’ size and shape, the suspension of the category of objects, the destruction of personality, and the fragmentation of the historical order.’³⁵³

Si potrà constatare lungo il corso dell’analisi come molti di questi elementi risulteranno validi anche in riferimento a questo racconto.

³⁵³Painitz: *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, p. 165.

Un altro elemento riconducibile al grottesco, inteso nella sua accezione di *Unheimliches*, è il motivo del doppio, che viene a questo punto introdotto:

Sah er ihr Gesicht, das geheimnisvolle Licht in ihren Augen, das verhaltene Lachen in ihren Mundwinkeln, dann schien ihm alles Phantastische und Schöne in ihm in diesem Gesicht ausgedrückt, das SEIN Gesicht war. Und ihr wieder war, als hätte sie ihn schon immer gekannt, ja, als, erinnerte sie sein Gesicht an ein früheres Leben.³⁵⁴

Essi vedono l'uno nell'altra parte di loro stessi, e i loro pensieri si intrecciano fino a perdere i confini tra i pensieri dell'uno e quelli dell'altro³⁵⁵. Al motivo del doppio, che rientra nella sfera del grottesco ed è uno dei suoi elementi costitutivi, si unisce una sorta di elemento ultraterreno, che nel testo viene esplicitato con elementi quali “[...] das geheimnisvolle Licht [...]”³⁵⁶, l'unione del bello al fantastico: “[...] alles Phantastische und Schöne [...]”³⁵⁷, il ricordo a una vita precedente: “[...] erinnerte sie sein Gesicht an ein früheres Leben [...]”³⁵⁸. I confini della loro relazione sembrano andare oltre il mondo terreno. I due amanti però, in questa fusione di anime, si influenzano a vicenda, da un lato lui, tramite la natura spensierata e selvaggia di lei, che ricorda molto il tipo della *femme fatale*, così com'era stato delineato dalle correnti letterarie attorno alla *Jahrhundertwende*, sperimenta la forza disarmante della passione; dall'altro lei viene “civilizzata” dalla ponderatezza e dalla serietà di lui. Già durante la loro separazione si denota il fatto che in realtà ciò che rendeva felice il protagonista era proprio il fatto di essere riuscito a dimenticarsi della propria identità grazie alla presenza di lei:

³⁵⁴GbR+F, p. 108.

³⁵⁵Ibidem: “Und ihr wieder war, als hätte sie ihn schon immer gekannt, ja, als erinnerte sie sein Gesicht an ein früheres Leben. Beide waren so überschwänglich, daß es bald dem einen schwer fiel, seine Gedanken von denen des anderen zu lösen.”

³⁵⁶Ibidem.

³⁵⁷Ibidem.

³⁵⁸Ibidem.

In der ersten Zeit ihrer Trennung empfand er diese Pause in ihrem Zusammensein wohltätig. Er hatte Ruhe, über ihre Begegnung zu staunen, alle hastigen Eindrücke einzuordnen, das Schöne an sich vorüberziehen zu lassen [...]. Als seine Gedanken sich aber dann allmählich auf ihn selbst konzentrierten, verfiel er in jenes Dunkel, in jene Freudlosigkeit, in jene Hoffnungslosigkeit, vor der sie ihn errettet hatte.³⁵⁹

Ciò che tematizza in questo racconto Veza Canetti è proprio la difficile e sofferta relazione con la propria identità. Quando i due amanti decidono di lasciarsi per mettere alla prova il loro amore, al momento del loro ricongiungimento la situazione si rivela profondamente cambiata:

Als sie kam, erschrak er. Eine reife Frau stand vor ihm, deren feine Glieder von edler Müdigkeit gezeichnet waren. In ihren Zügen aber las er seinen Ernst. SEINE Grübeleien, SEINE Zweifel. Diese Veränderung hatte er zum größten Teil miterlebt, aber jetzt erst erfaßte er sie. Wieder sah er sein Gesicht vor sich, aber dieses, das er floh, das ihn bedrückte, das er nicht sehen wollte, das er nicht liebte.³⁶⁰

L'altro non viene riconosciuto come essere a se stante, ma si presenta come la proiezione di un desiderio o di una parte del proprio io³⁶¹. Come riflesso in uno specchio, l'oggetto della relazione amorosa riflette ciò che il soggetto, l'amante, vi vuole vedere. Interessante da notare come l'autrice voglia sottolineare questo aspetto anche graficamente attraverso l'uso dello stampatello per l'aggettivo possessivo *sein*.

Non appena la "magia" svanisce, Veza Canetti la chiama der "[...] Zauber von der Unberührtheit von der Wirklichkeit [...]"³⁶², non appena la giovane donna, oggetto dell'amore dello scienziato, si configura come un essere terreno, privato della sua magia, anche l'amore del protagonista finisce. Il rapporto amoroso stesso dunque si rivela come una fuga dalla realtà, una relazione in cui il protagonista

³⁵⁹Ivi, p. 109.

³⁶⁰Ibidem.

³⁶¹Ibidem: "Wieder sah er sein Gesicht vor sich, aber dieses, das er floh, das ihn bedrückte, das er nicht sehen wollte, das er nicht liebte...".

³⁶²Ibidem.

pensava di poter sfuggire dal mondo e da se stesso, e dalla grande malinconia che tutto ciò gli causava.

La parte che segue la separazione degli amanti³⁶³ è la terza parte del racconto in cui la follia del protagonista, causata dalla separazione stessa, trova il suo dispiegamento. In questa parte la voce narrante continua a essere fredda, distaccata, oggettiva, a tratti commenta con la freddezza del medico che analizza lo stato mentale di un paziente. Si ha pertanto come effetto la fusione tra elementi reali e fantastici, o per meglio dire, non si riesce a distinguere quando si tratti di realtà e quando di fantasia, dove per fantasia si intende lo stato delirante causato dalla follia del protagonista.

È interessante a tal proposito tornare alla citazione di Painitz quando parla di “[...] the distortion of ‘natural’ size and shape e the suspension of the category of objects [...]”³⁶⁴ in riferimento al grottesco: Canetti ci descrive il protagonista come se esso fosse “[...] über die Erde hinausgewachsen [...]”³⁶⁵, facendo dunque uso di un’immagine in cui la forma del corpo viene distorta e fatta crescere innaturalmente oltre la terra. E se questo stato si configura in un primo momento come “[...] Sehnsucht [...]”³⁶⁶, quindi come una sensazione psicologica, esso diventa poi sempre più concreta fino a quando, in preda ad uno stato di forte eccitazione, il narratore commenta distaccato “[...] in einem Affektzustand [...]”³⁶⁷ il protagonista si costruisce delle ali e vola fino alle stelle. Per quanto riguarda questo passo, che introduce la terza parte del racconto, può trattarsi di un sogno del protagonista oppure può essere causato dal fatto che egli si trovi in uno stato delirante, oppure che davvero che si costruisca delle ali o una specie di mongolfiera e tenti di volare. Questa parte del racconto termina con il protagonista che atterra su un albero:

³⁶³Si sceglie qui consapevolmente di sorvolare sull’effetto della separazione sulla giovane donna perché non risulta rilevante ai fini dell’analisi, essendo il racconto incentrato sul punto di vista e i sentimenti del protagonista maschile.

³⁶⁴Painitz: *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, p. 165.

³⁶⁵GbR+F, p. 110.

³⁶⁶Ivi, p. 106.

³⁶⁷Ibidem.

Mit Entsetzen erlebte er schon im voraus den Todesstoß! Und dann fühlte er Wellen über sich gleiten, Wellen, die ihn streichelten. Und dann lag er unverletzt auf grünem Laub. Er war in einem Baum gefallen.³⁶⁸

La caduta del protagonista suscita un effetto comico, poiché il volo trova ora la sua patetica e comica conclusione, narrata con un' enfasi ironico-grottesca, tra le fronde di un albero. Si ha qui l' impressione che l' autrice attraverso questo narratore così ironico e distaccato mostri il suo disprezzo per tanta enfatica emozione e patetico gesto di tentata autodistruzione:

Und dann war ihm so wohl wie noch nie. Er zog den würzigen Geruch des Laubes ein, er fühlte sich behutsam angefaßt und getragen, ihm war als hätten plötzlich andere die Verantwortung über ihn übernommen, die Schwere des Lebens hatte man ihm abgenommen. Er hörte die Gespräche um sich, sah wie er in einer Hütte geborgen wurde, begriff, was um ihn vorging, aber er rührte sich nicht. Er fürchtete den Zauber zu brechen.³⁶⁹

In questo punto del racconto si passa senza soluzione di continuità dall' atterraggio del protagonista tra le fronde di un albero al suo ricovero in un sanatorio. Ancora una volta si fonde quella che si può interpretare come la sola percezione del protagonista, relativa dunque a uno stato onirico o causato dai nervi sovraccitati, a una situazione reale, il suo ricovero presso l' istituto psichiatrico. Da notare anche come il protagonista senta di nuovo il bisogno di rifugiarsi nello “[...] Zauber [...]”³⁷⁰, in uno stato che trascende la realtà e di come egli tema di rompere questo stato “di grazia”.

Interpretando la caduta da un lato come un rifiuto da parte delle stelle di accettarlo tra loro, e dall' altro come una dolce accoglienza da parte della terra, il protagonista si riappacifica con quest' ultima, e di conseguenza anche con la vita. Ma è solo uno stato temporaneo. Dopo aver infatti trovato nel lavoro degli operai un atto “[...] lebensbejahend

³⁶⁸Ivi, p. 111.

³⁶⁹Ibidem.

³⁷⁰Ibidem: “Er fürchtete den Zauber zu brechen”.

[...]»³⁷¹, egli viene di nuovo messo ai margini e non riesce a farsi accogliere dal gruppo. A un certo punto si mette a scrivere una descrizione della terra in cui il punto di vista è reso in modo tale da far sembrare quasi che egli la veda da fuori, da un punto di vista extra-terrestre:

Bald sah er die Erde mit dem schmerzlichen Blick des Ironikers, bald mit dem harten des Realisten, aber immer ins Maßlose getrieben durch seine überspannte Phantasie. Er schrieb eine verbitterte und groteske Schilderung der Erde, gesehen mit den Blicken eines Überirdischen.³⁷²

L'immaginazione del protagonista ha del tutto preso il sopravvento su di lui e le sue riflessioni si fanno sempre più fantastiche e grottesche, in cui i limiti tra scienza e fantasia non esistono più e si passa senza soluzione di continuità da un ambito all'altro:

Vielmehr verfiel er jetzt in eine irdische, fast wissenschaftliche Betrachtung der Erde, indem er sehr überzeugend und konsequent entwickelte, wie der Mensch zu Stein wird und der Stein zum Menschen [...].³⁷³

Nemmeno il pensiero della morte lo consola perché l'eterno ciclo della vita prevede una continua trasformazione della materia, ma non una sua eliminazione. È per questo motivo che egli giunge alla parte finale di un piano che viene commentato anche dal narratore come 'diabolico'³⁷⁴. Egli progetta una macchina che lo lancerà

³⁷¹Ivi, p. 112. Siamo qui in presenza di un esempio di intertestualità: nel trovare consolazione in un lavoro concreto, degli 'uomini comuni', questo passaggio ricorda il *Faust-Zweiter Teil* di Goethe, quando Faust, ormai cieco, afflitto dal dolore e dalla disillusione, ha un'ultima visione, quella di bonificare e rendere fertile un terreno paludoso (cfr. vv. 11559-11586). In questo momento pronuncia le parole: "Zum Augenblick dürft' ich sagen:/ Verweile doch, du bist so schön!/ Es kann die Spur von meinen Erdentagen/ Nicht in Äonen untergehn. -/ Im Vorgefühl von solchem hohen Glück/ Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick." Il fine ultimo della vita si situa dunque nel concreto, attivo lavoro quotidiano, nel fare qualcosa di utile per l'umanità. Mefistofele, se si prendono i versi che pronuncia Faust alla lettera, ha vinto la scommessa, ma solo in modo parziale perché non è riuscito a sedurre Faust con i piaceri superficiali della vita terrena (e ultra-terrena). Cfr. Von Borries, Erika e Ernst, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 3, *Die Weimarer Klassik-Goethes Spätwerk*, dtv, München 1990, pp. 302-304.

³⁷²GbR+F, p. 112.

³⁷³Ivi, p. 113.

³⁷⁴Ivi, p. 114: "[...] einen teuflischen Ausweg [...]".

nell'atmosfera, fuori dalla terra, per non farvi più ritorno, né vivo, né morto: "Sein geheimes Ziel ist aber, seine irdischen Reste aus dem Bereich der Erde zu bringen, um jedem Wiederwerden auf ewig zu entrinnen."³⁷⁵

Questo racconto è un tipico esempio di come Veza Canetti fonda elementi grotteschi a un tono distaccato e a tratti anche ironico. L'azione sinergica dell'aspetto ironico e l'atteggiamento analitico-laconico del narratore, che commenta e spiega, smorza i toni in relazione a ciò che vi potrebbe essere di *unheimlich* nelle situazioni o nei personaggi.

In questo racconto il narratore interviene molto spesso con commenti, che a volte sono anche ironici, ne sono esempi l'espressione "[...] in einem Affektzustand [...]"³⁷⁶, con la quale il narratore interviene dando maggiori informazioni sullo stato psichico-emotivo del protagonista usando talvolta un linguaggio tecnico-scientifico dell'ambito della psicanalisi, come nel caso di "[...] Wie alle Menschen in denen ein Wahn latent ist [...]"³⁷⁷, il concetto di latenza deriva chiaramente dall'ambito degli studi sulla psicanalisi. Anche quando il narratore sottolinea più volte che il protagonista si trova in un "[...] gefährliche[n] Zustand [...]"³⁷⁸, come si trattasse dell'opinione distaccata di un dottore preoccupato per le condizioni di salute del suo paziente. Altre volte il narratore commenta per sottolineare la sua distanza nei confronti della situazione, come accade per esempio per le espressioni "[...] diese merkwürdigen Anschauungen [...]"³⁷⁹ oppure "[...] kranker Geist [...]"³⁸⁰. Ritroviamo dunque anche in questo racconto il narratore esterno a focalizzazione zero, che usa toni freddi, laconici e ironici, mantenendo le distanze rispetto agli avvenimenti.

³⁷⁵Ivi, p. 115.

³⁷⁶Ivi, p. 110.

³⁷⁷Ivi, p. 114.

³⁷⁸Ivi, p. 111, poi lo ripete a p. 112: "Wäre sein Zustand weniger gefährlich gewesen [...]" e sulla stessa pagina definisce le sue riflessioni: "[...] gefährliche Grübeleien."

³⁷⁹Ivi, p.113.

³⁸⁰Ibidem.

Concludendo si può dire che questo racconto presenta dei motivi grotteschi, come per esempio il motivo del doppio e la follia fanatica di negazione totale del sè, e allo stesso tempo è scandito dalla presenza costante del narratore che commenta distanziato ciò che accade, i sentimenti e i pensieri del protagonista. Questa compresenza di elementi grotteschi e tono ironico e distanziato mostrano come in questo caso non siamo in presenza di quel tipo di grottesco di cui parla Kayser che provoca paura nel lettore attraverso l'*Unheimliches*.

3.3.4 *Drei Viertel*

Drei Viertel si può considerare come uno dei racconti meglio riusciti di Veza Canetti, per la ricchezza di spunti interpretativi che offre e allo stesso tempo per essere uno dei racconti in cui meglio emerge la poetica dell'autrice.

Il racconto narra di quattro personaggi, tre donne e un uomo e dei rapporti che instaurano tra loro. Tutte e tre le ragazze, Anna, Maria e Britta sono interessate a Bent, il personaggio maschile, che rappresenta la figura dell'artista.

Le tre figure femminili Anna, Maria e Britta hanno tutte un elemento mancante, un qualcosa che le rende "incomplete", caratteristica che può essere ricondotta al titolo *Drei Viertel* che rimanda anch'esso a un qualcosa di incompleto, ad un insieme al quale manca una parte. Il numero tre e il numero quattro giocano entrambi un ruolo centrale all'interno del racconto, in un costante gioco di rimandi e riflessi tra i personaggi che vi compaiono.

Il racconto si divide in quattro brevi paragrafi, e rimanda in tal senso all'insieme completo formato da quattro parti. Però questo insieme viene reso incompleto dalla struttura che viene data al racconto: infatti i primi tre paragrafi hanno in comune lo stesso incipit, dato dal

risveglio al mattino delle tre figure femminili e il modo in cui entrano in relazione con il loro corpo, mentre il quarto diverge da questa modalità. Quindi lo stesso racconto nella totalità della sua struttura rimanda al motivo dell'incompletezza e della mancanza espresso nel titolo.

Nel primo capitolo viene introdotta la figura di Anna, una giovane ragazza della quale il narratore non ci dà nessuna informazione precisa, ma della quale ci fa intuire che fa un lavoro frustrante in un ufficio in cui batte a macchina tutto il giorno. La sua particolarità è il volto, del quale il lettore non viene mai a sapere esplicitamente nulla, ma del quale si deduce vi sia qualcosa di terribile, inguardabile, che incute terrore e spavento in chi la guarda:

Sie hob das Handtuch und versteckte das Gesicht, und das
erlöste sie. Ihre Haut atmete jetzt, ihre Glieder waren befreit.
Wie schön sie war – ohne Gesicht.

La figura di Anna si caratterizza per il suo essere quasi incorporeo, una caratteristica che, come si vedrà più avanti nel racconto, è parte integrante anche della sua personalità: Anna è una figura umile e insicura che sembra voler negare a se stessa lo stesso diritto alla vita. All'interno del testo si trovano numerosi riferimenti riguardo al rapporto tra Anna e il suo corpo:

Zaghaft stellt sie sich auf und schlich ins Badezimmer. Sie löste
das Hemd und begann sich schwächlich abzureiben. Sie zupfte
dabei mehr an ihrem Körper herum als sie sich wusch.

Zaghaft, schlich, schwächlich, zupfen sono tutti termini che indicano debolezza, indeterminazione, incertezza. Per poter aver percezione del proprio corpo, Anna deve appoggiarsi alla finestra del tram: “Sie stieg in die Stadtbahn und lehnte sich an ein Fenster. So fühlte sie ihren Körper. Sie schob den Kragen höher über das Gesicht.”³⁸¹

Anche il suo luogo di lavoro viene descritto in maniera tutt'altro che positiva:

³⁸¹Ivi, p. 116.

Eine Kanzlei war ihr Ziel. Sie lag in einem Wohnhaus. Der Raum war wie ein Hofzimmer. Aber sie verlor hier ihre Zaghaftigkeit, es schien, als wäre diese Dusterheit ihre Luft. Sie ging auf die Schreibmaschine zu, in Hut und Mantel, und betastete sie, wie ein Galeerensklave nach dem Ruder greift. Mit einem Lappen wischte sie über die Maschine. Dann begann sie den verstaubten Schreibtisch zu ordnen.³⁸²

Dusterheit, wie ein Galeerensklave, verstaubt: il luogo in cui Anna lavora è buio, pieno di polvere, e lei stessa viene paragonata a uno schiavo che prende in mano i remi.

Un'altra caratteristica di Anna è che, non solo, come menzionato sopra, si sottolinea la sensazione di inconsistenza del suo corpo, ma essa viene spesso associata alla morte:

Sie gelangte ins Kanzleizimmer und drückte sich in den Lehnstuhl. Sie zupfte mit leblosen Fingern an ihrem Körper herum, wie ein Sterbender an sich zupft.³⁸³

Da menzionare a tal proposito anche l'incipit della quarta parte del racconto: "Als hinge sie mit einer Schnur am Hals von der Decke herunter, so sah Anna aus."³⁸⁴

L'effetto grottesco scaturisce dall'accostamento di elementi organici e inorganici, di vita e di morte: quella che qui viene descritta è un'immagine macabra in cui Anna appare come una marionetta appesa a un filo, oppure come un impiccato ancora appeso alla corda.

Anche la figura di Maria viene introdotta in questo primo capitolo. A differenza di Anna, pur soffrendo entrambe di handicap fisici, Maria infatti ha una gobba, l'atteggiamento e la personalità di Maria divergono apparentemente in maniera profonda da quelle di Anna: Maria vive la sua diversità con aggressività, cinismo e odio.

Britta è l'unica delle tre figure femminili ad avere un carattere leggero e spensierato. Si nota però come Veza Canetti abbia un atteggiamento critico nei confronti di questa figura, della quale appunto mette in

³⁸²Ibidem.

³⁸³Ivi, p. 122.

³⁸⁴Ivi, p. 133.

risalto la superficialità³⁸⁵, dunque anche Britta risulta incompleta, mancante di un elemento, nel suo caso non fisico, ma caratteriale.

L'inizio della seconda parte del racconto inizia con il risveglio di Maria. Subito il lettore viene confrontato con la sua aggressività e il suo difficile, si può dire disperato, rapporto con il suo corpo deforme:

Sie nahm eine Lage heraus, ein Seidenhemd, und prüfte ängstlich die Breite. Überzeugt, daß es zu eng war, zog sie es heftig über, zerrte daran, rot vor Wut, und warf das Hemd zerrissen und zerknüllt in eine Ecke.³⁸⁶

Non solo la deformità del corpo rimanda qui alla sfera del grottesco, ma anche l'accostamento della persona di Maria, quindi un essere umano, vivo, a un oggetto inanimato come la bambola, come si è potuto vedere a proposito di Käthi nel racconto *Die Große*:

Im hellen Zimmer fiel ein Lehnstuhl auf. Er hatte einen hohen, würdigen Rücken. Als sie darin saß, schien es, als wäre sie jetzt ganz sie selbst. Sie hatte ihren Raum, sie hatte keine Seite, keine Rückseite, sie steckte im Schutz der hohen Lehne wie eine Puppe in einer Schachtel.³⁸⁷

Non solo Maria viene accostata all'oggetto-bambola, allo stesso tempo la sedia, soprattutto tramite l'aggettivo *würdig*, sembra assumere tratti umani. Vi è una sorta di scambio tra la sfera di animato e inanimato che provoca un effetto straniante.

La stessa cosa accade quando arriva Bent e viene descritta la sua impressione di Maria:

In Bent erwachte ein Kindereindruck. Eine Wachsfigur hinter Glas. In einem Wachsfigurenkabinett. Sah ihr Haar nicht viel zu

³⁸⁵Si veda a tal proposito GbR+F, pp. 130-131, l'aneddoto raccontato da Britta quando invita i bambini poveri al compleanno del suo amico Fred e il commento di Bent, che denota una critica implicita: "Das haben Sie hübsch gemacht. Sehr hübsch. Aber sagen Sie, Fräulein, haben die Kinder wirklich gestrahlt? Arme Kinder sind gewöhnlich zu verhungert dazu." Si può dedurre che Veza Canetti critichi questo tipo di atteggiamento confrontando questo racconto con il capitolo *Der Zwinger* in *Die gelbe Straße*, dove Canetti esprime attraverso una mordente ironia tutta la sua disapprovazione nei confronti delle raccolte di fondi e dei balli di beneficenza.

³⁸⁶Ivi, p. 122.

³⁸⁷Ivi, p. 123.

reich aus, wie nur künstlich aufgeklebtes Haar! Lag auf ihren Wangen nicht selbst die feine Schicht Staub?³⁸⁸

Come spesso accade nei racconti di Veza Canetti, compare qui il riferimento alle figure di cera. Ancora una volta l'essere umano viene descritto come un oggetto inanimato, in questo caso la figura di cera. Ad aumentare l'effetto perturbante si aggiunge la somiglianza tra la figura umana e quella di cera, distinte solo dalla presenza di vita o meno.

Interessante anche il modo in cui a un certo punto vengono rappresentati corpo e anima:

Sie stellte mit erstaunen fest, daß ihre Seele im Innersten ihres Körpers steckte, sie hätte körperlich bezeichnen können, wie die Kraft zu ihr drang, und dies enttäuschte sie.³⁸⁹

Qui da un lato è da notare come l'anima, che solitamente si intende come un qualcosa di incorporeo, venga invece descritta come un qualcosa di concreto e fisico, ancora una volta dunque si ha la fusione di elementi eterogenei e per di più contrapposti tra loro. Si è inoltre soliti associare la forza a un qualcosa di positivo, mentre la debolezza a un qualcosa di negativo, in questo caso dunque viene delusa l'aspettativa del lettore, vi è una sorta di effetto sorpresa quando Maria è delusa dal sentire che c'è una forza che sente provenire dall'interno, invece che esserne contenta.

La terza parte del racconto inizia con il risveglio di Britta.

Britta è l'unica delle tre figure femminili ad avere un rapporto positivo con il proprio corpo e con la vita. Dal testo si evince che essa non ha problemi economici, che proviene da una famiglia benestante e può dedicare la sua vita ai suoi passatempi senza doversi preoccupare di guadagnarsi da vivere. Anche nel caso di Britta si può vedere come Veza Canetti voglia mettere in evidenza la doppiezza delle figure che intende rappresentare: se da un lato infatti Britta è bella e spensierata, dall'altro anche lei è mancante di un qualcosa. Se le altre due figure,

³⁸⁸Ivi, p. 125.

³⁸⁹Ivi, p. 123.

Anna e Maria, soffrono di deformazioni fisiche, Britta è povera nello spirito, nella sua interiorità. Anch'essa è una figura doppia: all'esterno mostra tutta la sua bellezza, mentre all'interno è superficiale, interessata solo agli aspetti materiali della vita, incapace di provare vera empatia verso il prossimo. Ancora una volta dunque si assiste alla volontà di Veza Canetti di mostrare come le "apparenze ingannino", di come i corpi, con i loro segni, a volte molto marcati come nel caso di Anna per quanto riguarda il volto, nel caso di Maria la gobba e nel caso di Britta la sua bellezza, veicolino significati distorti, che il lettore deve saper smascherare con il suo spirito critico.

Il tema principale di questo racconto è il corpo.

Come anche per altri personaggi di Veza Canetti e come è stato analizzato da Alexandra Strohmeier nel suo saggio *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*³⁹⁰, il corpo risulta essere portatore di segni visibili e indelebili che lo marchiano anche a livello caratteriale ed esistenziale, a tal proposito risulta interessante la citazione di Strohmeier:

«Die Körper der Figuren in den Texten Veza Canettis sind durch eine augenfällige Zeichenhaftigkeit charakterisiert, an ihnen scheint sich eine semiotische Vorstellung vom Körper als Träger von Zeichen zu materialisieren, wie sie im physiognomischen Diskurs der 20er Jahre dominiert und im Stummfilmkino mit seinen (historisch und medial bedingten) diskursiven Beziehungen zur Tradition der Groteske performativ inszeniert wird.»³⁹¹

Interessante a proposito della modalità di rappresentazione del corpo grottesco in questo racconto è anche il momento in cui Maria va dall'ortopedico. La schiena di Maria, la parte malata del suo corpo, viene trattata dal medico come un oggetto. Veza Canetti rende questa

³⁹⁰Strohmeier: *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*.

³⁹¹Ivi, p.121.

azione con un'immagine che sembra togliere a Maria qualsiasi dignità umana:

Wie ertappt stand sie da. 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. Dann verordnete er Radübungen und begab sich in den Turnsaal II zu den mittelschweren Fällen.
Maria lag zusammengekauert.³⁹²

Questa riduzione del corpo ad oggetto appartiene a mio avviso alla sfera del grottesco ed è una modalità di rappresentazione del corpo molto frequente all'interno della narrativa di Veza Canetti.

Come però già menzionato, questo corpo carico di segni può ingannare: infatti anche Anna, che sembra così esile, dolce e innocua, porta dentro di sé una forte carica aggressiva, una rabbia nei confronti della vita e degli altri, che si manifesterà nel momento in cui scoprirà che Bent non è il fratello di Maria come lei invece si era convinta che fosse.

Ciò che caratterizza l'incontro delle due ragazze ed è riconducibile anche alla sfera del grottesco è la riduzione delle due persone alle loro deformazioni fisiche, è come se a comunicare non fossero due esseri umani nella loro interezza e integrità, ma un volto deturpato e una schiena deformata:

„Ich wollte Ihnen diese Blumen geben.“ Sie blickte fanatisch auf den Rücken.
Maria hob zornig die Augen. Aber als sie Annas Gesicht sah, dieses Gesicht, griff sie nach den Blumen.
Anna versuchte noch einen Blick auf den Rücken, und es war, als gälten die Blumen dem Rücken.
[...]
„Ich entsinne mich.“ Maria blickte entsetzt das Gesicht an.³⁹³

In questo primo capitolo si può notare come Anna e Maria vivano la loro difficile, a tratti disperata, relazione con il loro corpo in modi profondamente diversi. Il rapporto di Anna con il suo corpo si

³⁹²GbR+F, p. 118.

³⁹³Ivi, p. 117.

caratterizza per la presenza di elementi quali la debolezza, l'indeterminazione e l'incertezza, mentre Maria è piena di aggressività:

Maria fühlte diesen Blick. Sie begann zu laufen. Sie lief wie gestoßen. Sie sprang beim Laufen über eingebildete Abgründe. Sie hetzte sich selbst weiter. Erst an der Kreuzung drehte sie den Kopf und als sie Anna nicht mehr sah, hob sie den Strauß Mimosen und warf ihn mit großem Schwung über den Straßenrand.³⁹⁴

È solo in apparenza che Maria, con la sua aggressività e la sua indifferenza nei confronti del gesto di Anna, denota cattiveria, mentre Anna, con la sua umiltà e propensione alla sottomissione e bontà. In realtà, come si può vedere dal colloquio che segue tra Britta e Anna, anche quest'ultima è interessata, come tutte e tre le ragazze, solo a Bent, il pittore, amico di Maria. Inoltre a tal proposito va appunto menzionata la reazione di Anna quando scopre che, a differenza di quanto si era convinta, Bent non è il fratello di Anna:

Etwas Entsetzliches geschah. Anna war aufgesprungen. Sie stieß mit kalter Wut den Tisch von sich, daß er Maria fast bedeckte, ihre Züge rissen hin und her, ihr Gesicht war ausgehört und schrie [...].³⁹⁵

D'altra parte, alla fine del racconto, il narratore lascia intuire che a spedire le rose ad Anna sia proprio Maria, atteggiamento che va a contrastare con l'iniziale aggressività e freddezza di questo personaggio nei confronti di Anna. Di nuovo si può vedere come i personaggi di Veza Canetti siano sempre doppi, in questo caso si ha lo sdoppiamento tra l'atteggiamento che i personaggi hanno in pubblico e quello che invece hanno in privato, tra la loro apparenza esteriore e quella interiore. In un altro punto viene reso esplicito come Maria usi questa aggressività per difendersi, per evitare di provare qualsiasi tipo di emozione o dolore:

³⁹⁴Ivi, p. 118.

³⁹⁵Ivi, p. 127.

Maria war erschrocken. Aber als sie sich gegen jede Einfühlung gepanzert hatte, erfaßte sie Befriedigung über Annas Häßlichkeit, ja, sie begann diese Häßlichkeit zu benennen. Sie blickte ungerührt auf die zerknitterte Haut, die schütterten Haare, die schon in Farblosigkeit übergangen, die dünnen Züge und die Augen, deren Lider zu dürftig ausgefallen waren, so daß die Augen jedem Blick preisgegeben schienen und doch nicht blicken konnten.³⁹⁶

È come se Maria si rifiutasse di provare sentimenti o solidarietà nei confronti di Anna per sentirsi più forte e non dover affrontare i suoi stessi problemi, la sua stessa deformazione fisica. Entra di nuovo in gioco, come si è già potuto vedere nel racconto *Die Flucht vor der Erde*, il motivo dello specchio, infatti è come se Maria vedesse riflessa in Anna una parte di se stessa, in particolare proprio quella parte che preferirebbe non vedere, negare, quella deforme.

Inoltre vi sono dei giochi di specchi e riflessi che coinvolgono tutti i personaggi: da un lato viene menzionata la famiglia che vive nell'appartamento di fronte a dove si svolge la narrazione, che non viene descritta in modo oggettivo, ma che svolge la funzione di riflettere la soggettività dei protagonisti che di volta in volta vi vedono rispecchiate le proprie emozioni e la propria interiorità. Anna per esempio vi proietta il suo desiderio di felicità, mentre Maria vi proietta la sua frustrazione e il suo cinismo:

“Die sind glücklich”, sagte Anna.

“Die sind sicher nicht glücklich. Ich seh sie jeden Nachmittag so sitzen. Ich weiß nicht, wie sie zusammengehören, wissen Sie es, Anna?”

“Das ist ein Ehepaar. Sie sind verheiratet. Die Frau mit den roten Wangen ist ihre Mutter. Sie ist auch noch jung.”

“Sie glauben, es ist ihre Mutter! Die hassen einander aber. Die Stimmung ist geladen. Ich möchte nicht unter ihnen sein. Von hier aus kommt es Ihnen schön vor, aber beleuchtete Zimmer sind immer schön.”

“Oh, nein, innen ist es schöner.”

“Innen ist es düster.”

“Sie haben so viel, sie haben doch alles. Sie sind nicht allein.”³⁹⁷

³⁹⁶Ivi, p. 124.

³⁹⁷Ibidem.

Fa parte delle tipiche tecniche narrative di Veza Canetti quella di non descrivere i personaggi direttamente, ma indirettamente, in questo caso tramite questo escamotage narrativo della famiglia dell'appartamento di fronte, che come uno specchio riflette la vera natura e i desideri nascosti all'interno dei personaggi.

Anche a Britta viene chiesto cosa pensa della famiglia di fronte:

“Die drüben? Da sieht man ins Zimmer hinein?”

“Mir kommen sie bedrückt vor.”

“So? Mir nicht. Warum denn? Quatsch. Weil sie so steif sitzen? Sind eben feine Leute! Denen geht es ganz gut, die Frau ist sogar sehr hübsch und gut gewachsen, sie lacht ihn doch die ganze Zeit an, quitschvergnügt sind sie, schöne Blumen, was hast du noch gekriegt?”³⁹⁸

Il disorientamento del lettore è provocato dall'uso di una tecnica narrativa che prevede una descrizione indiretta dei personaggi e dei rapporti che essi instaurano gli uni con gli altri.

Una tipica caratteristica di questo testo è che opera tramite ellissi, il non-detto o il solo accennato. A differenza di quanto accade nel caso di Tamara Prokop nel racconto *Geduld bringt Rosen*, in cui l'effetto grottesco viene suscitato dalla fusione di bello e deforme, elementi compresenti nel volto di Tamara, qui non si sa nulla del viso di Anna e di cosa lo renda così terribile.

Viene poi inserito nel racconto la narrazione di quando Anna va alla posta per cambiare del denaro. L'effetto grottesco è qui dato dal passaggio senza soluzione di continuità da uno stato onirico, immaginario, alla realtà:

Und auf einmal begann der Mann sich ihr zu nähern, und obwohl er auf seinem Platz blieb trat er doch heraus, rückte an sie heran, kam in fleischlicher Nähe, brauchte Gewalt, drückte sie an sich, besiegte sie, besiegte sie so sehr, daß sie sich anhalten mußte.

Er griff nach ihrer Geldnote.³⁹⁹

³⁹⁸Ivi, p. 125.

³⁹⁹Ivi, pp. 121-122.

Ciò che avviene è la sola proiezione del desiderio latente di Anna di essere posseduta, quasi violentata da un uomo. Il passaggio implicito tra irrealtà e realtà rende l'effetto grottesco, il lettore è disorientato, solo in un secondo momento si rende conto che si tratta solo dell'immaginazione di Anna.

Nella narrazione di Veza Canetti risulta destabilizzante proprio questa continua delusione dell'orizzonte di attesa del lettore, che si è visto essere un aspetto tipico del grottesco.

È necessario ora tornare alla parte seconda del racconto, dove vi si può trovare già un primo riferimento all'estetica perseguita da Bent in quanto artista:

„[...] Sie sollten es in unserer Villa versuchen, eine herrliche Beleuchtung, die Aussicht ist großartig, der Blick auf die ganze Stadt, diese Straße hier ist entsetzlich, wie können Sie hier arbeiten?“

„Ich arbeite nicht *in* dieser Straße, ich arbeite *aus* ihr.“⁴⁰⁰

Bent è attratto da soggetti particolari, che, come si vedrà più avanti, persegue una vera e propria estetica del brutto, caratterizzata dal fatto di considerare arte anche ciò che comunemente ne viene escluso, per esempio ciò che non rientra negli standard di bellezza canonica. Egli posa il suo sguardo dedicando la sua arte, così come Veza Canetti stessa, alla ricerca di soggetti che deviano dalla norma, che si caratterizzano proprio per la mancanza di armonia e bellezza.

Rilevante a proposito di come nella figura di Bent venga rappresentata la poetica di Veza Canetti è il racconto della sua buona azione:

„Aber jetzt müssen Sie auch etwas erzählen. Sie sprechen mit und immer so von oben herab und dann lachen Sie, jetzt erzählen Sie doch, was *Sie* getan haben.“

„Verabredet war, daß ich schweige.“

„Nein, das gilt nicht! Erst uns ausholen, dann spöttisch lächeln und dann schweigen. Jetzt erzählen Sie!“

„Ich hab einmal einen toten Hund begraben. Er lag am Rand und ich hab ihn beraben.“

⁴⁰⁰Ivi, p. 126-127.

„Das haben Sie getan? Sie haben ihn aufgelesen und begraben?
Aber das ist doch eigentlich nichts Besonderes.“
„Doch. Denn niemand begräbt eine toten Hund.“⁴⁰¹

Si vuole qui azzardare l'ipotesi che Bent rappresenti la figura dell'artista ideale per Veza Canetti. A differenza della figura di Knut Tell, del quale viene criticata la distanza dalla realtà, la superficialità, e un sostanziale disinteresse per l'umanità e la realtà che lo circonda, l'artista è per Veza Canetti proprio colui che volge il suo sguardo verso i più umili, quelli che vivono ai margini della società e che vengono schiacciati o sottomessi da essa.

Estetica del brutto e grottesco sono concetti affini, come è già stato detto, l'estetica del brutto è una macrocategoria che contiene in sé il grottesco.

Un ruolo significativo all'interno del racconto è ricoperto dalla ripetizione della parola *Drei*, sia in riferimento al dipinto che alle tre ragazze. Si viene a creare un parallelo tra le tre figure rappresentate e le modelle e allo stesso tempo avviene una tematizzazione della finzione letteraria: la realtà è un pretesto, un punto di partenza che però poi viene elaborato e trasformato in arte dal lavoro dell'artista. Dove le ragazze si lamentano della non-corrispondenza tra le figure del dipinto e loro tre, Bent stesso definisce le figure del dipinto come “[...] Phantasien [...]”⁴⁰². Anche Eva Krynicka commenta a tal proposito:

«Auch Britta, Anna und Maria lassen sich auf dem von Bent gemaltem Bild nicht leicht erkennen, eigentlich kann der Leser nur vermuten, dass die drei auf dem Bild des Malers für die drei Frauen stehen.»⁴⁰³

⁴⁰¹Ivi, p. 131.

⁴⁰²Ivi, p. 136.

⁴⁰³Krynicka, Ewa, 'Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Seltsame fesselt.' *Die Poetik der Hässlichkeit am Beispiel ausgewählter Frauenbilder von Veza Canetti*, in: Krysztofjak-Kaszynski, Maria, (a cura di), *Studia Germanica Posnanensia XXX*, Poznan, 2006, p. 127.

Alla fine del racconto viene resa esplicita la poetica di Bent: “[...] “Sie irren, Britta. Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Seltsame fesselt.” Er schloß verstoßen das Buch.”⁴⁰⁴

Secondo Veza Canetti non è il bello a catturare l’attenzione dell’artista, ma ciò che devia dalla norma, ciò che è strano, insolito. Egli riesce a vedere al di là delle cose, al di là delle apparenze, si veda a tal proposito Eva Krynicka:

«Bent interessiert das Abgestoßene und Eigenartige, wovon sich andere widerwillig abwenden. Er sieht mehr. Denn er ist Künstler, Maler, der hinter der Oberfläche die Verborgene Schönheit erblickt.»⁴⁰⁵

La realtà quindi è ingannevole, i segni di cui sono carichi i corpi, visibili dall’esterno e spesso molto marcati, non dicono molto o quasi nulla sulla vera essenza delle persone. Anzi spesso quanto più questi segni sono marcati, come nel caso per esempio della deformazione fisica, tanto più sono ingannatori. È compito dello sguardo dell’artista, della sua sensibilità, che vede cose che agli altri restano precluse, caricarsi della responsabilità di mostrare al lettore aspetti della realtà che altrimenti non vedrebbe e porlo pertanto in una posizione critica nei confronti del reale.

3.3.5 *Hellseher*

Il racconto *Hellseher* narra del protagonista che viene invitato dalla sua amica Minna a una seduta spiritica.

Il racconto inizia con il narratore che individua con orrore nel salotto della sua amica Minna due mani mozzate ritenendole vere mani umane, che immediatamente dopo si rivelano essere fatte di cera. Quando egli viene introdotto nella stanza attigua dove sono presenti anche gli altri ospiti, in un primo momento le loro figure immobili e

⁴⁰⁴GbR+F, p. 139.

⁴⁰⁵Krynicka, Ewa, “Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Seltsame fesselt.” *Die Poetik der Hässlichkeit am Beispiel ausgewählter Frauenbilder von Veza Canetti*, p.127.

mute fanno pensare al protagonista che anch'esse siano di cera. Si nota qui di nuovo il costante gioco di Veza Canetti che passa senza soluzione di continuità dal descrivere oggetti animati come inanimati e viceversa mettendo in ridicolo sia le figure che le paure del protagonista.

Il protagonista viene da subito trattato dall'alto verso il basso dagli altri partecipanti e dal chiaroveggente stesso che fanno parte del 'Club'. Ciò viene reso esplicito da espressioni come:

Ich kann ruhig sagen: „Ich begrüßte.“ Die Initiative ging von mir aus. Ich wurde nur kalt angeblickt. Endlich hatte ich den Gletscher hinter mir und stand vor Antonia.⁴⁰⁶

Oppure in riferimento al modo in cui il chiaroveggente saluta il protagonista: “Er begrüßte übrigens alle herablassend, mich mit Verachtung.”⁴⁰⁷

Un aspetto riconducibile all'ironia si può trovare nell'uso dell'esagerazione, per esempio quando il narratore parla con Antonia:

„Warum ist Minna so aufgeregt?“ flüsterte ich ihr zu und setzte mich zu ihr aufs Sofa.
„Weil der Hellseher kommt.“
„Ist er aufregend?“
„Schrecklich!“
„Sind Sie auch aufgeregt?“
„Unbeschreiblich!“
„Kann er wahr sagen?“
„Hellsehen!“ korrigierte Antonia.⁴⁰⁸

Oltre all'esagerazione, da notare anche la differenza che Antonia fa tra *wahrsagen* e *hellsehen*, due termini che sono quasi sinonimi. Quello che viene preso di mira qui è la creduloneria dei personaggi, che commettono l'errore di prendere sul serio quello che in realtà si rivela essere un truffatore. Come si è già potuto constatare in alcuni racconti di Canetti e come si vedrà nel proseguimento dell'analisi dei suoi testi, si può vedere come anche qui come l'ironia venga usata come

⁴⁰⁶GbR+F, p. 92.

⁴⁰⁷Ivi, p. 93.

⁴⁰⁸Ivi, p. 92.

strumento di critica sociale, come metodo per smascherare la doppiezza e l'ipocrisia di certi personaggi.

Il lettore viene informato della progressiva presa di coscienza del protagonista-narratore attraverso la riproduzione dei suoi pensieri ed è come se parlando con se stesso instaurasse in realtà un dialogo privato con il pubblico. Questa si può vedere come ironia nel senso di una rottura della finzione letteraria. Come si può leggere in *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*⁴⁰⁹ di Marika Müller la rottura della finzione letteraria, la *Parabase*, è una delle caratteristiche tipiche dell'ironia:

„Sie haben es im Kopf!“ stieß er hervor. „Im Kopf! Es ist schmerzhaft. Ein Geschwür!“ rief er.

Ich griff nach meinem Kopf. Ich erstickte vor Angst. Ich litt tatsächlich an Kopfschmerzen. Besonders in letzter Zeit. Ich hatte also ein Geschwür im Kopf! Einen Tumor. Wahrscheinlich war mein Vater Syphilitiker. Und ich hab es nicht gewußt. Das bedeutet das Ende. Ich bin fertig und erledigt. Operieren lass' ich mich nicht! Nicht im Kopf. Daß man dann mein Gehirn verschiebt. Weiß der Teufel, was dann aus mir wird! Ich will bleiben was ich bin.⁴¹⁰

In questo senso tutti i pensieri del protagonista, il suo argomentare con se stesso per confutare le previsioni del chiaroveggente, non avendo un diretto destinatario all'interno del racconto, si possono leggere come messaggi rivolti direttamente al lettore.

Nel commento seguente invece siamo nel caso di ciò che Müller definisce *Anspielungsironie*, si effettua infatti un riferimento extratestuale: la creazione del mondo dipinta da Michelangelo sulla volta della Capella Sistina. L'effetto ironico scaturisce dalla discrepanza tra la monumentalità e la serietà del dio creatore del mondo e l'atteggiamento del chiaroveggente-truffatore:

Der Hellseher hatte sich gesetzt. Aber schon hob er wieder diese unheimlich weiße Hand, schmachkend und drohend zugleich, für mich drohend, denn die anderen blickten auf seine Hand, als

⁴⁰⁹Müller: *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*.

⁴¹⁰GbR+F, pp. 93-94.

wär er der Gottvater von Michelangelo und erschüfe die Welt.⁴¹¹

Questo è un tipo di ironia che viene chiamata *Anspielungsironie* perché presuppone delle conoscenze nel lettore che vanno al di là del testo stesso.

Il protagonista affronta le previsioni del protagonista con la razionalità e ne mette in tal modo in evidenza l'inconsistenza:

„Sie sind tierliebend?“

Natürlich, dachte ich. Ich bin tierliebend. Wie gern ich nur die Schafe habe, auch Kühe seh ich gern auf der Alpe. Ein weißer Hase kann mich entzücken. Hunde? Hunde hab ich eigentlich nicht gern. Tauben verabscheue ich. Eine Katze, die mir zulief, brachte ich sofort dem Tierschutzverein, damit ich keine Plackerei habe. Gar so tierliebend schein ich nicht zu sein. Ich atmete erleichtert auf.⁴¹²

Lo sguardo del narratore è uno sguardo ironico che parte da una descrizione quasi bucolica di un paesaggio abitato da pecorelle, mucche e conigli per contrapporla ad animali più quotidiani e meno “nobili” come il gatto, i cani o i piccioni, è proprio da questo contrasto che scaturisce l'effetto ironico.

Un aspetto stilistico dell'ironia, rilevato anche da Müller, è l'accostamento di termini appartenenti a registri diversi tra loro, ne è un esempio l'espressione “[...] opulente Jause [...]”⁴¹³, dove i termini ‘merenda’ e ‘opulenta’ sono da attribuire il primo a un registro medio-basso, mentre il secondo a uno alto. Anche il verbo *sich laben* fa parte di un registro alto ed è qui usato in senso ironico poiché è in contrasto con l'immagine del chiaroveggente che non sembra ‘ristorarsi’ ma piuttosto rimpinzarsi del cibo che gli viene offerto, sottolineato anche dal commento del narratore: “Ich staunte, was er verschlingen konnte.”⁴¹⁴

⁴¹¹Ivi, p. 94.

⁴¹²Ibidem.

⁴¹³Ivi, p. 95.

⁴¹⁴Ibidem.

Come rilevato da Müller, le virgolette sono un indicatore che siamo in presenza di ironia⁴¹⁵. Nel testo ciò avviene quando il narratore commenta in riferimento alla vecchia signora dura d'orecchi: "Sie hörte kein Wort von dem, was der Hellseher sprach, aber sie 'fühlte' seine Worte."⁴¹⁶. Qui allo stesso tempo il termine *fühlen* viene messo tra virgolette per evidenziarne l'immaterialità, il senso lato dell'espressione, ma si può intuire anche un'intenzione ironica da parte dell'autrice, che ne vuole mettere in evidenza l'insensatezza.

3.3.6 Der Dichter

In questo racconto si narra la storia di un bambino povero al quale riesce la scalata sociale grazie al suo talento come scrittore. Nel racconto viene messo in evidenza come da bambino il protagonista veniva emarginato dalla governante di due bambini ricchi che proibiva loro di giocare con lui. Anche i compagni di scuola si vantavano di rivestire un giorno ruoli e posizioni importanti all'interno della società:

Die Schuljungen ließen ihren Verdruß bei ihm, alles brachten sie ihm zu. Sie hielten sich alle für etwas Besseres, hatten ihn aber gern.
„Ich werde Pilot!“ sagte sein Kamerad rechts.
„Ich Bürgermeister!“ sagte der links.
„Ich Konsul!“
„Ich Fregattenkapitän!“
Nur Gustl wußte nicht, was er werden wollte.⁴¹⁷

Il racconto riprende il motivo del giovane che lascia la casa in cerca di fortuna per farvi ritorno dopo aver avuto successo, ma senza farsi riconoscere al ritorno in patria, se non dalla madre.

L'unico tipo di ironia che si può ritrovare all'interno di questo racconto è l'ironia del destino. Amara per alcuni personaggi, ma

⁴¹⁵ Cfr. Müller: *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*, p. 139.

⁴¹⁶ GbR+F, p. 95.

⁴¹⁷ Ivi, p. 89.

positiva per il protagonista. Accade infatti un rovesciamento nei destini dei personaggi:

Der Konsul war Leichenbestatter, der Kapitän Postadjunkt, der Pilot Barbier. Nur der Bürgermeister war wirklich Bürgermeister geworden, er war der reichste Mann im Ort. Er schimpfte, daß er sich im Winter bei den Begräbnissen immer einen Schnupfen holte, weil er den Hut abnehmen mußte, wenn der sarg hinuntergelassen wurde.⁴¹⁸

Nessuno è soddisfatto del suo presente, nemmeno il sindaco, che ha raggiunto ciò che voleva ed è l'uomo più ricco del paese.

La bambina ricca alla quale la governante aveva proibito di giocare con lui va incontro al destino più miserabile:

Eine Kellnerin brachte ihm Bier und Käse.
"Nelli!" rief der Leichenbestatter vom Stammtisch hinüber.
"Ein Viertel!"
Gustl sah sie erschrocken an. Die Frau, die er vor sich sah, hatte längst vergessen, daß sie einmal neben der Gouvernante gesessen war und mit ihm nicht spielen durfte.⁴¹⁹

3.3.7 *Air Raid*

Il racconto è ambientato durante il Blitz a Londra durante la seconda guerra mondiale. Due, si presume, giovani uomini, di uno dei quali viene menzionato il nome, Harry, l'altro invece viene chiamato solo *Junge*, vivono presso una donna anziana. L'intero racconto si basa sull'ironico-comica situazione che si viene a creare tra la paura dei due giovani e la totale incuranza del pericolo della donna che è tutta intenta a leggere un giallo e non vede l'ora di scoprire come va a finire:

Die Dame des Hauses kam mit einem Tablett und reichte uns Tee. Sie war steinalt, doch ihre Äuglein lachten pfiffig. Sie entschuldigte sich, weil sie uns allein lassen mußte. Aber sie las gerade einen spannenden Detektivroman und hatte Eile damit.

⁴¹⁸Ivi, p. 90.

⁴¹⁹Ibidem.

Denn er gehörte dem Nachbar und dieser war sehr empfindlich.⁴²⁰

I due uomini tentano invano di farla rimanere con loro per poter trovare riparo sotto il tavolo nel caso dovesse cadere una bomba. Ma la signora non si lascia impaurire:

Ich würde gerne mit Ihnen hier bleiben, damit sie sich nicht so fürchten, aber ich hab den Kapitän mit dem Dolch in der Schulter gelassen, das heißt, nicht ich, der Detektiv hat ihn drin gelassen. Er will ihn nicht herausziehen, bevor der Arzt kommt. Er sagt, er würde sonst verbluten. [...] Das ist wirklich eine schreckliche Welt, zu meiner Zeit hätte man den Dolch nicht in seinem Körper gelassen.⁴²¹

Innanzitutto c'è da dire che in questo racconto è preponderante l'aspetto comico della situazione in quanto è la signora che si scusa di non poter rimanere con loro perché non abbiano così paura, mentre per i due giovani è l'esatto contrario, sono loro che vogliono proteggerla dal pericolo reale che li circonda. In secondo luogo suscita un effetto comico quando la signora menziona il fatto che ai suoi tempi nessuno avrebbe lasciato un pugnale in un uomo, del tutto incurante di quello che invece sta succedendo nel momento presente, che è molto più grave, visto che la città sta per essere bombardata. E così prosegue lungo tutto il corso della narrazione: quando una bomba sfiora la casa, l'anziana signora emette un grido e uno dei due giovani, convinto che ora si sarebbe rassegnata a mettersi al sicuro va da lei ma:

„Was hab ich Ihnen gesagt! Der Mann ist tot! Natürlich muß ein Mensch sterben, wenn man den Dolch in seinem Körper läßt. Und das ist nicht alles. Ins Meer haben sie ihn geworfen, diese Barbaren! Sie werden mir doch nicht einreden, daß es jetzt Brauch ist, die Menschen unchristlich zu begraben. Ich werd es dem Erzbischof schreiben.“⁴²²

⁴²⁰Ivi, p. 258.

⁴²¹Ivi, p. 259.

⁴²²Ibidem.

Infine accade l'inevitabile: una bomba colpisce proprio la casa dove si svolge la narrazione:

Plötzlich kam es nieder. Die Hölle ließ sich nieder. Stürzte herab und geradewegs auf mich zu. Ich wankte zurück ins Zimmer, tauchte unter den Tisch und zerrte Harry mit. Und jetzt rollten sie heran, die drei Tonnen Zement, die ich gefürchtet hatte. Ich schloß die Augen. Staub kam nieder.⁴²³

Quando vanno a vedere cos'è successo, con loro stupore constatano che:

[...] und dort entdeckten wir die alte Dame. Sie saß in ihrem Zimmer wie auf einer Bühne, die Frontwand auf die Straße zu war geöffnet. Sie schien unverletzt. „Oh“, sagte sie hocheifrig. „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!“⁴²⁴

La signora suscita con i suoi comportamenti un effetto comico-grottesco, data la situazione grave in cui avrebbe potuto perdere la vita.

Questo tipo di ironia non è il solo; se si fa riferimento agli studi compiuti da Muecke e Colebrook si può parlare qui anche di una sorta di ironia del destino.

Infine questo racconto è forse l'unico in cui è l'effetto più propriamente comico a prevalere, al posto di quello ironico-grottesco.

3.3.8 *Der letzte Wille*

Questo racconto si differenzia dagli altri per vari motivi. Innanzitutto vi è una più marcata presenza di drammaticità, poiché è ambientato nel mezzo di un attacco durante la guerra. Il racconto inizia con una donna che sta cercando riparo insieme al figlio. La coppia protagonista vede la donna allontanarsi. Dopo un po' si sente bussare

⁴²³Ivi, p. 261.

⁴²⁴Ibidem.

alla porta, ma ogni volta che i due vanno ad aprire per vedere chi è non c'è nessuno. Questo bussare si ripete per più volte e diventa sempre più insistente, ma non c'è mai nessuno e la coppia non sa se si tratta di realtà o se è soltanto un sogno. A un certo punto escono di casa e vedono in lontananza un qualcosa che potrebbe assomigliare a un pezzo di mobile. Si avvicinano e vedono una donna morta in mezzo all'erba. L'uomo constata che la donna deve essere morta da circa un'ora:

„Sie muß seit eine Stunde tot sein...über eine Stunde...“, stammelte er.

Der Mond beschien ihre herben Züge. Ihr Mund war streng geschlossen, wie in Bitterkeit. Ihr rechter Arm lag ausgestreckt, als müsse er auf etwas weisen.

Mein Bruder wandte den Kopf. Ein umgestülpter Kastenteil lag neben ihr. Wie eine Wand. Er barg etwas, das ihn fesselte. In der Ecke dieses Kastens bewegte es sich. Er hob ein kleines Bündel heraus. Ein kleines Kind. Es öffnete die Augen und lachte.⁴²⁵

In questo racconto prevale l'aspetto dell'*Unheimliches* oltre che quello del grottesco, mentre, per ovvi motivi, è del tutto assente l'ironia. L'*Unheimliches* si manifesta attraverso questo bussare alla porta senza mai trovarvi nessuno, attraverso il non distinguere il sogno dalla realtà.

Mein Bruder reichte mir das Kind und hob die Frau in seinen Armen auf. Wir gingen dem Haus zu, ich mit dem helläugigen Knaben, er mit der toten Mutter. Ihr Kopf hing ein wenig über seinen Arm. Und wie ich sie sah, im Mondlicht, schien mir, als wären ihre Züge jetzt verändert. Mir schien, als wären sie jetzt gelöst.⁴²⁶

Qui si trova sia l'aspetto dell'*Unheimliches* dato dal fatto che le labbra fermamente chiuse della madre ora si sono rilassate come se anche nella morte lei avesse percepito che suo figlio, l'unico che le interessava salvare, ora è vivo. Il grottesco si manifesta proprio in questa congiunzione di morte e vita.

⁴²⁵Ivi, p. 264.

⁴²⁶Ibidem.

3.4 Die gelbe Straße

In questo romanzo si può vedere come Veza Canetti utilizzi il grottesco e l'ironia combinandoli con altri elementi narrativi, da un lato per fare chiarezza, nel senso del termine tedesco *aufklären*, con l'intento di educare i suoi lettori e perseguendo un fine etico-sociale, dall'altro lato, ed è questo propriamente l'oggetto d'analisi di questa tesi, allo stesso tempo l'autrice strappa continuamente il lettore dalla finzione letteraria, suscitando in lui un effetto straniante. La prosa di Veza Canetti è a un tempo molto viva e coinvolgente, ricca di dialoghi, una narrazione in cui lo *showing* prevale nettamente sul *telling*⁴²⁷. Si veda a tal proposito il commento di Hans Günther Adler rispetto all'opera teatrale *Der Oger* in una lettera indirizzata a Veza Canetti, datata 5 giugno 1950:

«Wer Veza kennt, erkennt in allen Gestalten ihre Kunst wieder, mit realen Menschen in einer Gesellschaft, bezw. ihrer Gruppierung umzugehen: d.h. die Sprache ist direkt, wie auch die ganze Aktion direkt ist. Die Schürzung des Knotens ist schon ganz zu Beginn in dem Gespräch des Ehepaares direkt durch die Konversation, also nicht durch indirekte Hilfsmittel, nicht durch undramatischen oder epischen Bericht erreicht.»⁴²⁸

Ed è proprio attraverso i dialoghi, attraverso quel particolare strumento narrativo usato anche da Elias Canetti⁴²⁹ e da lui in seguito

⁴²⁷Cfr. Meneghelli: *Teorie del punto di vista*.

⁴²⁸ Cfr. Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, p. 212. Interessante a proposito del commento di H. G. Adler è che, non essendo mai stata messa in scena l'opera, egli si riferisce alla lettura, per questo il suo commento può valere per tutta l'opera di Veza Canetti, non solo quella teatrale.

⁴²⁹Non è sicuro se la *akustische Maske* sia da attribuire in prima istanza a Veza o Elias Canetti, essendo nota, come dimostra lo studio di Julian Preece *The Rediscovered Writings of Veza Canetti – Out of the Shadows of a Husband* la loro "relazione artistica" in quel periodo, infatti entrambi la utilizzarono nello stesso periodo: Elias Canetti durante la composizione del romanzo *Die Blendung*, che fu pubblicato per la prima volta nel 1935, Veza Canetti negli anni tra il 1932-34 in cui pubblicava i suoi racconti sulla *Arbeiter-Zeitung*, tra questi, anche quelli che sarebbero poi confluiti nel romanzo *Die gelbe Straße*.

Come mette in evidenza Angelika Schedel nel suo articolo *„Buch ist von mir keines erschienen...“ - Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben*, questa relazione letteraria continuò anche nei decenni a seguire, come Schedel mette in luce in relazione all'opera di Elias Canetti *Masse und Macht*, cfr. p. 200: "Die biographischen Quellen zu Veza Canetti vermitteln den Eindruck eines zurückgezogenen Lebens, das sich in England von Anfang an und im Laufe der Jahre

teorizzato come *akustische Maske*, cioè la caratterizzazione dei personaggi attraverso il loro specifico idioletto, che vengono fatte parlare appunto le figure. Vi sono però anche molti elementi che interrompono il flusso della finzione letteraria, straniando il lettore, per esempio i frequenti commenti e giudizi del narratore o i repentini cambi di punto di vista, mentre lo spazio della narrazione non è omogeneo e varia in continuazione, rendendo difficile l'orientamento per il lettore. Lo stesso accostamento di aspetti tanto diversi tra loro crea un effetto straniante. Ed è proprio il contrasto lo strumento narrativo su cui si basa tutta la prosa di Veza Canetti e sarà obiettivo della presente analisi mettere in luce come nel concreto si realizzi questa contraddizione tra *Aufklärung* e *Verfremdung*, tra chiarimento e straniamento.

Un ulteriore aspetto da mettere in evidenza è in riferimento a ciò che si definisce *poetic justice*⁴³⁰, un elemento importante in relazione allo straniamento e al grottesco: nella narrativa di Veza Canetti non c'è mai una chiara differenziazione tra bene e male. Ciò ha innanzitutto un effetto destabilizzante sul lettore, e si può definire grottesco, facendo riferimento a Pietzker⁴³¹ e alla sua definizione di grottesco, in quanto viene deluso l'orizzonte di attesa del lettore. A volte sono i "cattivi" a vincere, altre volte i "buoni", ma non c'è una vera giustizia, al contrario è piuttosto l'arbitrarietà a regnare. Questo aspetto viene

immer stärker der Beförderung von Elias Canettis literarischem Schaffens widmete. Sie tippte seine Manuskripte. Sie war bemüht, seine "Lässigkeit" beim Briefschreiben [...] auszugleichen. Sie hielt Elias' Verlagskontakte aufrecht und nahm selbst Freunden und Bekannten gegenüber die Rolle seiner schreibenden "Stellvertreterin" ein. [...] Auch Hans Günther Adler wußte um ihren Anteil am späten Erfolg ihres Mannes. Am 15. August 1962 gratulierte er in einem an beide Canettis adressierten Schreiben zur Veröffentlichung der englischen Fassung von *Masse und Macht* [...] Adler sprach unmißverständlich von einem gemeinsamen Projekt des Paares." Inoltrè Schedel cita Elias Canetti stesso, cfr. p. 200: "Ich schicke Ihnen jetzt endlich ein Exemplar von 'Masse und Macht', das mich über 20 Jahre meines Lebens gekostet hat. Vielleicht, wenn Sie es lesen, werden sie finden, daß das elende Leben meiner Frau nicht ganz umsonst war. Ihr geistiger Anteil daran ist so groß wie meiner. Es gibt keine Silbe darin, die wir nicht zusammen bedacht und besprochen haben."

⁴³⁰ Cfr. Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Metzler, Stuttgart 2008, pp. 164-165, oppure Gesing, Fritz, *Kreatives Schreiben, Handwerk und Techniken des Erzählens*, DuMont, Köln 2002, p. 22-23.

⁴³¹Pietzker: *Das Grotteske*, p. 14.

accentuato anche dal fatto che spesso Veza Canetti riprenda gli stilemi della fiaba rovesciandoli.

Il romanzo *Die gelbe Straße* si colloca tra una prefazione di Elias Canetti e una postfazione di Helmut Göbel. Interessante a tal proposito come Elias Canetti esordisca nella sua prefazione quasi giustificandosi per non aver mai parlato dell'attività letteraria della prima moglie: “[i]ch wollte damit [attraverso le dediche a Veza delle sue opere, Y.F.] das überwältigende Maß an Dankbarkeit ausdrücken, daß ich ihr schulde.”⁴³², quasi si sentisse in dovere di liberarsi di un peso portato con sé per molti anni. Allo stesso tempo però Elias fa dipendere l'attività letteraria della moglie dalla propria, come se lei avesse deciso di scrivere per non rinunciare a se stessa e ricorda come Veza trattò la produzione letteraria “[...] als wäre es nichts [...]” per non intralciare il ben più importante progetto del marito⁴³³.

L'immagine che Elias Canetti vuole dare di Veza è quella di una donna che vedeva come missione nella vita quella di mettersi al servizio degli altri, a partire dalla scelta dello pseudonimo Veza Magd: “[e]ine Dienerin, die es aus Liebe für die war, denen sie diente, stellte sie so hoch, daß sie für ihre Schriften den Pseudonym Veza Magd wählte.”⁴³⁴

Inoltre descrive come Veza conoscesse tutti nella Ferdinandstraße, dove visse fino all'anno della morte della madre nel 1934 e come questi racconti nacquero proprio dalle esperienze che l'autrice fece in prima persona, ma anche di come fu in grado di rielaborarle da un punto di vista artistico:

Ihre Erzählungen, obwohl sie von Mitgefühl für benachteiligte Menschen diktiert schienen, waren zu knapp und zu scharf, um sentimental zu wirken. Sie hatte Heines Witz und war von seiner Prosa beeinflusst. [...] Veza erfuhr alles, was in der Straße vorging, durch die Leute, die um Hilfe zu ihr kamen. Sie wies niemanden ab, dies war bekannt. Wenn sie sich eines Menschen angenommen hatte, ließ sie nie mehr locker und war dann von den Leuten so erfüllt, daß sie über sie schreiben mußte. [...] Sie

⁴³²Canetti: *Veza*, p. 5.

⁴³³Ibidem.

⁴³⁴Ivi, p. 6.

wolle ihren Leuten helfen und darum schreibe sie Geschichten über sie. Es geschah aber etwas sehr Merkwürdiges: alle ihre Figuren wirkten, als wären sie erfunden.⁴³⁵

Da un lato sembra qui trovare conferma la supposizione che Veza Canetti credesse a una letteratura in grado di cambiare la società, dall'altro come lei ricavasse il materiale per i suoi racconti dalla propria realtà quotidiana; infine viene riconosciuto il talento artistico della scrittrice.

Infatti, così conclude Elias Canetti il suo intervento:

Ich glaube, die „Gelbe Straße“ ist nicht nur ein Zeugnis. Sie besteht auch für sich zu Recht. Sie handelt – verborgen – von der Unantastbarkeit des Menschen auch in seiner größten Gefährdung.⁴³⁶

È proprio questa inviolabilità dell'essere umano anche nelle condizioni più disperate che, come si potrà vedere, raggiungerà il suo apice nel romanzo *Die Schildkröten*, a essere il tema fondamentale intorno al quale si snoda tutta l'opera di Veza Canetti.

Di più spiccato carattere editoriale è la postfazione al romanzo di Helmut Göbel. Egli inizia il suo commento non dal romanzo in questione ma dal racconto *Geduld bringt Rosen*, quasi a voler invogliare il lettore a leggere qualcosa di più dell'autrice. Allo stesso tempo il suo intervento ha carattere più scientifico, infatti egli cerca di inserire Veza Canetti all'interno del contesto letterario dell'epoca, mettendone in evidenza le peculiarità:

Eine Erzählschicht aber, die bei Sinclair nur selten von einem planen Realismus sich absetzt wie in den Hochzeitszenen am Anfang des „Dschungel“, macht ein neues und durchgängiges Element in Veza Canettis Geschichte aus. Es ist die besondere Figurengestaltung mit sarkastischen und grotesken Zügen in der Beschreibung des menschlichen Körpers und in der Wiedergabe der gesprochenen Sprache. So ist die direkte Rede einiger Figuren beschränkt auf wenige, andauernd wiederholte

⁴³⁵Ivi, p. 8.

⁴³⁶Ivi, p. 9.

Formeln. Und die äußere Erscheinung wird geprägt von extremen Möglichkeiten [...].⁴³⁷

Göbel mette in evidenza come Veza Canetti si distacchi da una forma di puro realismo, perché inserisce all'interno della sua opera la modalità di rappresentazione del grottesco, e il tono è quasi sempre ironico-sarcastico e dunque non neutrale, ma marcato. Ciò avviene sia nella rappresentazione delle figure che per il loro modo di parlare stilizzato, ridotto a delle formule, un tipo di linguaggio che pertanto si svuota di un reale significato.

Non solo Göbel fa una riflessione sul realismo, ma anche sui generi adottati da Veza Canetti:

Die Details aus der Entstehungsgeschichte des vorliegenden Romans sind aufschlußreich. Sie zeigen einmal mehr die Variabilität der Gattungen seit dem 19. Jahrhundert, besonders die fließenden Übergänge von der Kurzgeschichte zur Novelle, von der Novelle zum Roman. [...] Entstanden ist nicht eine einzige durchgängige Geschichte mit einem einzigen Helden oder einer Heldin; Zentrum des Romans sind die Innen- und Außenräume einer Straße in einer fremden großen Stadt, in denen sehr unterschiedliche Menschen aufeinandertreffen.⁴³⁸

Göbel riconosce la vicinanza dei testi di Veza Canetti al modo di rappresentazione teatrale e fa anche delle riflessioni sul suo stile:

Diese Korrespondenzen von Anfang und Ende gehören zu einer gewissen Geschlossenheit des Romans. Insgesamt allerdings herrscht ein anders strukturiertes Erzählen vor, das wie in einem offenem Drama von Ort zu Ort springt, aus Nebenfiguren oder sogar nur namentlich erwähnten Figuren Hauptfiguren werden läßt, diese aber auch wieder in den Hintergrund schickt. Die Nähe zum dramatischen Spiel war Veza Canetti durchaus bewußt; sie hat zwei Romanteile mühelos in Theaterstücke umformen können.⁴³⁹

E, per quanto riguarda lo stile, egli individua la modernità della narrativa di Veza Canetti:

⁴³⁷Göbel, Helmut, *Nachwort*, in: Canetti, Veza, *Die gelbe Straße*, Fischer, Frankfurt am Main 2009, p. 170.

⁴³⁸Ivi, p. 172.

⁴³⁹Ivi, p. 174.

Eine eindeutige und starre Erzählperspektive kann bei der Vielfalt von Orten und Figuren, die ein gewisses Eigenleben beanspruchen, nicht durchgehalten werden. [...] Doch in der Regel gibt die Erzählerin die Perspektive und die Wertungen an eine Figur ab oder verwandelt sich in eine von sie. Direkte Rede und innerer Monolog, indirekte Rede und erlebte Rede bestimmen deswegen auch den Erzählvorgang im Zusammenwirken mit dem Erzählbericht.⁴⁴⁰

La modernità si fa tangibile soprattutto nell'uso cospicuo che Veza Canetti fa del monologo interiore e dello stile indiretto libero (erlebte Rede) e nel narratore che si ritrae il più possibile dalla scena per lasciare il posto ai personaggi.

Interessante è anche il parallelo che Göbel crea tra Elias, Veza Canetti e Karl Kraus. Come già è noto, entrambi frequentarono le sue letture pubbliche, Veza già con maggior distacco critico, mentre Elias, più giovane e meno esperto, si lasciò influenzare per lungo tempo, almeno fino al 1934, da Karl Kraus, come si può leggere nei due volumi della sua autobiografia dedicati a questi anni⁴⁴¹.

A tal proposito è sufficiente leggere le prime pagine di *Die letzten Tage der Menschheit* per rendersi conto che entrambi, sia Veza che Elias devono molto del loro stile proprio a Karl Kraus. Per quanto riguarda Veza si tratta soprattutto del romanzo *Die gelbe Straße*, in cui, come giustamente commenta Göbel:

Wie in Karl Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“ oder in Elias Canettis „Die Blendung“ sowie in dessen ersten veröffentlichten Dramen läßt die Erzählerin in der direkten Rede hier eine Variante der dialektal eingefärbten Umgangssprache Wiens sprechen, dort eine vom ungarischen geprägte Weise des Deutschen.⁴⁴²

Göbel fa riferimento anche ai temi trattati da Veza Canetti, soprattutto la prostituzione, notando come questi si ritrovino anche in Karl Kraus:

⁴⁴⁰Ivi, pp. 174-175.

⁴⁴¹Cfr. Canetti: *Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte 1921-1931* e *Das Augenspiel, Lebensgeschichte 1931-1937*.

⁴⁴²Göbel: *Nachwort*, p. 175.

Freilich taucht gleich im Titel des ersten Teils „Der Unhold“ noch eine Parallele zu einer Abschnittsüberschrift aus Karl Kraus’ „Sittlichkeit und Kriminalität“ auf, auch könnten vom Mittelteil „Der Kanal m“t seinem Prostituiertenthema zu Kraus’ Kampf gegen eine verlogene Moral Verbindungslinien gezogen werden; [...] Doch ist der gesamte Roman von einem anderen Frauenbild geprägt, von einem weiter gefaßten, das der Frau nicht nur die Möglichkeit von Hure und Mutter zugesteht.⁴⁴³

Göbel chiude il suo intervento con alcune notizie biografiche sull’autrice, che, come già menzionato, sono quasi tutte di seconda mano e pertanto difficili da giudicare.

Per quanto riguarda la genesi del testo non si hanno notizie a riguardo, e come si è visto anche dall’articolo di Göbel si possono fare solo delle speculazioni su quando Veza Canetti abbia iniziato a scrivere le sue opere. Informazioni sicure si hanno riguardo alla prima edizione del testo che avvenne a puntate sulla *Arbeiter Zeitung* negli anni tra il ’32 e il ’34.

Insieme alla raccolta *Geduld bringt Rosen, Die gelbe Straße* fu l’opera più acclamata dalla critica alla sua riscoperta negli anni ’90 del secolo scorso⁴⁴⁴, la distaccata ironia con cui vengono narrati i fatti, la prosa concisa e arguta raggiungono in questo romanzo il loro apice.

Pur essendo il romanzo costituito da capitoli che potrebbero rappresentare racconti compiuti a se stanti, si può comunque riconoscere una costruzione narrativa, poiché il primo e l’ultimo capitolo sono simili e si differenziano da quelli centrale. Infatti il primo e l’ultimo capitolo si caratterizzano per il fatto di seguire più storie e nell’avere pertanto un maggior numero di personaggi, mentre invece i capitoli centrali si concentrano su un tema o su una storia e in tal modo si riduce anche il numero di personaggi che vi compaiono. Un’ulteriore cornice che si può individuare è data dalla scampata

⁴⁴³Ivi, p. 176.

⁴⁴⁴Cfr. articoli, critiche e recensioni in bibliografia.

morte della Runkel nel primo capitolo alla sua reale morte alla fine del romanzo.

I temi del romanzo sono, come sappiamo, quelli che stanno più a cuore a Veza Canetti: la miseria, la povertà, la disoccupazione, lo sfruttamento dei deboli da parte dei ricchi e potenti, l'indifferenza degli esseri umani che non riescono a essere solidali tra loro, infatti prevalgono sempre l'ipocrisia e l'egoismo. Un altro tema molto importante per Veza Canetti è quello del matrimonio di convenienza, violento e della mancata emancipazione della donna. Anche il tema della malattia sia mentale che fisica ricopre un ruolo importante all'interno dell'opera; a questo proposito sono emblematiche la figura della Runkel, caratterizzata da una deformazione fisica e Pilatus Vlk, che invece soffre di una malattia mentale. Le uniche persone che sembrano venir risparmiate da Veza Canetti in questo quadro così oscuro sono i bambini, gli unici capaci di aiutarsi a vicenda senza voler nulla in cambio gli uni dagli altri.

Si ritrovano nel testo anche tutta una serie di motivi tratti dalla tradizione letteraria. Quando Maja, la giovane moglie del signor Iger, disubbidisce al marito e viene per questo punita e rinchiusa, siamo di fronte a un'elaborazione della favola di Barbablù⁴⁴⁵. Non a caso il marito si chiama Iger, che ricorda il mostro delle favole *Oger*. Un altro motivo si trova quando Maja è ricoverata al manicomio e nel suo stato allucinatorio "uccide" i propri figli, richiamando la figura di Medea. Allo stesso tempo nella figura di Herr Iger troviamo la figura dell'avaro e dell'ipocrita; fa parte dei motivi riportati da Frenzel anche lo stupro che Herr Iger compie nei confronti della moglie.

Nel capitolo *Der Tiger* invece troviamo il motivo della scommessa. Tiger, proprietario dell'omonimo locale, quasi come un Mefistofele

⁴⁴⁵Per una definizione e un elenco di soggetti e motivi si rimanda a Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 10. überarbeitete und erweiterte Aufl., in collaborazione con Sybille Grammetbauer, Alfred Kröner, Stuttgart 2005 e *Motive der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 5. überarbeitete und ergänzte Aufl., Alfred Kröner, Stuttgart 1999.

del XX secolo, vuole scommettere con Zierhut sulla pudicizia della signora Sandoval.

Pur essendo il romanzo molto breve, esso è molto complesso e i personaggi che vi compaiono sono davvero numerosi, solo nel primo capitolo se ne trovano, tra principali e secondari, in tutto 22. Si decide pertanto di descrivere in sede interpretativa i personaggi di volta in volta considerando solo quelli significativi al fine di esemplificare come Veza Canetti faccia uso del grottesco e dell'ironia.

Il romanzo è organizzato in cinque capitoli, i quali a loro volta sono divisi in paragrafi che svolgono quasi la funzione di scene, come in un dramma teatrale. Ogni capitolo narra una vicenda a se stante, e l'unico elemento in comune con il romanzo tradizionale è l'unità del luogo in cui si svolgono i fatti, cioè la strada gialla e i personaggi in cui ci vivono.

Il narratore cerca per lo più di nascondersi dietro ai personaggi e far parlare direttamente loro. Per usare i termini di Percy Lubbock (che a sua volta era stato allievo di Henry James), lo *showing* prevale nettamente sul *telling*. Non sappiamo nulla del narratore. Lo percepiamo come una presenza impalpabile, invisibile e astratta. Nonostante ciò, la sua è una presenza costante, si comporta come un narratore onnisciente, che di volta in volta si immerge nelle coscienze dei vari personaggi, commenta le loro azioni e intenzioni, oppure scompare dietro ad essi riportandone direttamente discorsi e pensieri.

Si possono rilevare tre livelli sui quali si dipana il grottesco in questo romanzo: il corpo grottesco, la psicologia grottesca e il linguaggio grottesco. Ad ogni livello si può notare come l'impiego del grottesco sia funzionale a rappresentare un mondo alla rovescia, dove i corpi, la psicologia e il linguaggio non corrispondono alla norma. È come se l'autrice volesse definire questa norma, che non viene mai definita

esplicitamente, ex negativo, attraverso ciò che non dovrebbe essere, e questo compito viene lasciato al lettore.

Non verranno analizzati i singoli capitoli in maniera esaustiva, ma si cercherà invece di estrapolare da ognuno ciò che vi è di grottesco e in un secondo momento di analizzare che ruolo svolga l'ironia in relazione al grottesco.

Nel primo capitolo *Der Unhold*⁴⁴⁶ si narra del licenziamento di Lina, che lavora al negozio di tabacchi di proprietà della Runkel. Innanzitutto l'autrice vuole mettere in evidenza la codardia, l'indifferenza e l'opportunismo delle persone. Quando i clienti infatti decidono di fare una raccolta di firme per evitare che Lina venga licenziata, nel momento in cui si trovano faccia a faccia con la Runkel le danno ragione, pur disprezzandola, oppure lasciano perdere. Veza Canetti vuole qui criticare questo falso corporativismo, e sottolineare invece come le persone siano soprattutto egoiste.

Una delle figure grottesche del romanzo la troviamo fin dall'inizio del capitolo, e si tratta della Runkel, chiamata così perché il suo corpo dalle gambe atrofizzate ricorda una sorta di vegetale. La donna viene spesso paragonata a elementi del mondo vegetale, a partire proprio dal suo nome, oppure a oggetti, e spesso viene descritta come non appartenente al mondo umano, come se il suo aspetto fisico decidesse di questa sua appartenenza o meno. Ne risulta, come si potrà vedere, una figura molto complessa anche dal punto di vista psicologico. Come già detto, la troviamo all'inizio del primo capitolo, mentre attraversa la strada in un passeggio spinto dalla sua serva Rosa. Ad un tratto la Runkel è presa da un tale sentimento di disperazione, causato dalla sua misera esistenza, che la porta a volersi suicidare. Inizia pertanto a gesticolare e a dare informazioni confuse a Rosa su come attraversare la strada in modo tale che infine provoca davvero

⁴⁴⁶ Interessante a questo proposito notare come un capitolo all'interno di *Sittlichkeit und Kriminalität* di Karl Kraus si chiami proprio *Ein Unhold*: cfr. Kraus, Karl, *Sittlichkeit und Kriminalität*, Fischer, München/Wien 1966, pp. 34-42.

un incidente. L'ironia del destino vuole però che a morire non sia la Runkel, ma la sua serva Rosa:

Nur zermalmt dieses Motorrad nicht die Runkel, sondern das Dienstmädchen Rosa, denn die treue Seele schob buchstäblich im letzten Augenblick ihres Lebens den Wagen mit dem Krüppel rasch vor, schütze ihn mit ihrem Leib und holte sich den Tod. Die Runkel aber lag auf dem Boden und hatte beide Arme gebrochen, zum zwölften Mal in ihrem Leben hatte sie einen Gliederbruch, gewöhnlich waren es die Beine, die ganz kurz und leblos herunterhingen, wie bei einem Hampelmann.⁴⁴⁷

Come si può vedere dalla citazione non è solo il modo in cui viene descritta la Runkel a essere grottesco, vedi per esempio “[...] wie bei einem Hampelmann [...]”, ma anche il tono sobrio e oggettivo con il quale si esprime il narratore.

Nella modalità di narrare la scena viene usata una particolare angolatura che porta a una deformazione della realtà che accentua ancora di più l'effetto grottesco: “Die Runkel lag auf der Erde und konnte sich nicht rühren und nur das eine Auge sah starr mit an, was geschah.”⁴⁴⁸

Allo stesso modo commenta il medico che l'ha curata all'ospedale:

Der Arzt trat ans Bett, er hatte den letzten Satz der Weiß gehört und wunderte sich, daß dieses Wesen da im Bett Frieda hieß, und daß man es weinen nannte, wenn von zwei leeren Scheiben Tropfen über ein Dreieck liefen. Dann gewöhnte er sich daran, daß dies doch ein Mensch war [...] „Ja, das wird bald repariert sein“, sagte er [...] Und mehr brachte er nicht heraus, er fand es schon viel, daß er gesagt hatte: „sind Sie gesund“⁴⁴⁹

Vi sono molti commenti da fare riguardo a questa citazione. Innanzitutto il medico, che dovrebbe avere compassione e comprensione per la malattia della Runkel, la considera come un oggetto. L'immagine infatti che si viene a creare delle due “[...] leere Scheiben [...] per descrivere gli occhi e del “[...] Dreieck [...]” per il

⁴⁴⁷ GS, p. 15.

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 17.

volto fa più pensare a una tela di George Grosz che alla descrizione di un essere umano e non vi rimane più nulla di realistico nella descrizione, come ha messo in evidenza Elfriede Czurda nel suo intervento *Zwischen Dichtung und Wahrheit*:

«Die Wirkung des Grotesken bringt sie häufig dadurch zustande, daß sie den detaillierten Vorder- und Hintergrund wie die Figuren gleich scharf zeichnet, gleich scharf überzeichnet. (Weniger Karl Kraus als George Grosz; vgl. Veristen bei Wieland Schmid).»⁴⁵⁰

Allo stesso modo il medico usa il termine *reparieren* che si usa di solito per gli oggetti, per le macchine, al posto del più umano *heilen*, guarire.

Alla Runkel viene negata l'appartenenza al genere umano, lo si è in parte già visto, ed è un aspetto che viene ripetuto lungo tutto il romanzo. Così per esempio essa viene descritta da Knut Tell:

Knut Tell sah drüben etwas hocken. Ein Stück alten Felsen. Es verbohnte sich auf sein Dasein, es war nicht wegzurücken. Knut Tell sah auf das junge Mädchen. Und dann wieder auf den Stein. Rechts, links. Rechts, links. Ein Märchen. Ein böses Märchen.⁴⁵¹

Der Dichter, 'il poeta' come viene chiamato ironicamente Knut Tell, vede la situazione come una brutta fiaba. Interessante in questo passaggio come non venga fatto uso di similitudini, ma di metafore, come per esempio "[...] [e]in Stück alten Felsen [...]" o "[...] Stein [...]" che rendono ancora più immediata l'associazione della Runkel con oggetti inanimati.

La stessa cosa accade quando giunge il turno di Knut Tell per andare a parlare alla Runkel a favore di Lina:

„Guten Tag“, sagte die Lederstimme.

⁴⁵⁰Czurda, Elfriede, *Veza Canetti – Zwischen Dichtung und Wahrheit*, p. 117.

⁴⁵¹GS, p. 32.

Die Runkel hob die Lider. Immer noch war es wie bei einer Wachsfigur, die künstlich bewegt wird. Doch dann drehte sie den Kopf.
Sie lebt, dachte Knut Tell. Sie ist etwas Lebendiges. [...] Der Rumpf unter dem Kopf atmete rasch.
Sie hat eine Brust. Sie hat wirklich eine Brust. Sie atmet.⁴⁵²

Il personaggio della Runkel è il più complesso e ricco del romanzo. Attraverso la modalità di rappresentazione del grottesco si vuol far emergere una figura che di per sé non è ambivalente, ma che lo diventa agli occhi degli altri. La sua ambivalenza è provocata dal suo aspetto fisico. Per esempio come accade con Tamara Prokop nel racconto *Geduld bringt Rosen*, è la Runkel che assume il ruolo maschile all'interno della famiglia e dell'ambiente lavorativo. Come si vede negli altri racconti e all'interno di questo stesso romanzo, tutte le altre figure femminili sono sottomesse, sia all'interno della famiglia, del matrimonio oppure sul posto di lavoro. Veza Canetti mostra come le donne che hanno un bell'aspetto spesso vengano sfruttate, e solo colei che non gode di questa femminilità ha la possibilità di detenere il potere:

Was schwatzt diese dumme Gans! Was hat sie mich zu bedauern! Häng *ich* vielleicht von *ihr* ab! Wer hängt von mir ab?! Die Mutter, denn die Geschäfte sind auf meinem Namen, die Alte, die Cousine, die Großmutter, die Rosa ist tot, aber die Anna, der Alois, die Lina, ja, alle hängen von mir ab!⁴⁵³

Allo stesso tempo però viene messo in luce il fatto che la Runkel si sente una donna nonostante tutto e ha gli stessi desideri e le stesse emozioni di una donna:

Täglich fährt ein Kinderwagen vorbei. Es sitzt darin ein Kinderkörper mit einem Buckel und einem Greisenkopf. Die Beinchen hängen herunter, wie bei einem Hampelmann. Die Insassin des Wagens ist über sich selbst nicht so erschrocken wie die andern, die sie sehen. Das Blut täuscht. Sie fühlt sich warm und jung. Sie zittert von Hoffnungen. Enttäuschungen

⁴⁵²Ivi, p. 36-37.

⁴⁵³Ivi, p. 17.

haben sie ausgetrocknet, aber sie hofft noch immer. Das Blut täuscht.⁴⁵⁴

Inoltre dedica il suo tempo libero ad un'attività femminile per eccellenza, il lavoro all'uncinetto:

Im Sessel hatte die Runkel ihre Sicherheit wieder und griff nach einer Häkelarbeit. Therese ging hinaus und kam mit etwas Weißem und Spitzem ins Zimmer. [...] Und dann sah sie sich das Zimmer näher an. Da waren alle Flächen in dem großem 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.⁴⁵⁵

L'autrice non perde occasione per mostrare al lettore quanto sia perversa la situazione in cui si trova a vivere la Runkel, ciò viene sottolineato dal fatto che essa paradossalmente si sente felice quando gli altri vengono a lamentarsi e a insultarla:

Die Runkel könnte den Graf hinauswerfen lassen.
Aber sie ist so glücklich.
Denn sie lebt zum ersten Mal. Zum ersten Mal treten sie ein, ohne zu erschrecken, zu verachten, zu bedauern.
Sie kommen bitten und fördern, sie sehen sie voll an, die Runkel.⁴⁵⁶

A differenza della Runkel, la malattia della quale è solo fisica, nel romanzo incontriamo anche la figura di Pilatus Vlk, che in ceco significa 'lupo', o in generale 'animale rapace', che viene anch'egli, lo si può vedere già a partire dal nome, descritto come un animale e che allo stesso tempo soffre di una malattia psichica che oggi si potrebbe definire come disturbo ossessivo-compulsivo che lo porta ad eseguire ogni giorno una serie di azioni sempre uguali a se stesse, che degenererà alla fine del romanzo in pazzia vera e propria. Vlk inoltre

⁴⁵⁴Ivi, p. 71.

⁴⁵⁵Ivi, p. 106.

⁴⁵⁶Ivi, p. 43.

si potrebbe definire anche sociopatico, data la sua paura di entrare in contatto con altre persone.

Abbiamo detto che Vlk viene descritto come un animale, l'accento viene posto sul suo naso. Si è già visto nel racconto *Geduld bringt Rosen* come l'olfatto venga messo in evidenza in quanto tra tutti i sensi di cui è dotato l'uomo esso è quello più animalesco. Anche qui viene ripetuto due volte che le sue narici si allargano di soddisfazione, una volta quando legge un articolo su di sé e una volta quando si trova al museo delle cere e guarda con piacere la sofferenza della morte altrui, rivelando in tal modo anche un lato sadico:

Herr Vlk las diesen Bericht eines Auskunftbüros über sich selbst und verbreiterte dabei seine schwarzen Nasenlöcher. [...] Napoleon sitzt mit dem Dreispitz in der Verbannung, über einen Tisch geneigt. Herrn Vlks Nasenlöcher wachsen in unendlicher Befriedigung. Er steht vor Ludwig dem XV. Ludwig der XV. liegt auf dem Totenbett, von der unheimlichen Krankheit zersetzt, mit blauen Geschwüren, auf Wachs gemalt.⁴⁵⁷

Anche il suo modo di camminare viene descritto con verbi appartenenti alla sfera animale: *zappeln*⁴⁵⁸, che di solito si associa al mondo degli insetti, *stelzen*⁴⁵⁹, che è il modo di camminare delle cicogne, e *schnattern*⁴⁶⁰, che è il verso delle oche. Allo stesso tempo Vlk viene descritto anche attraverso elementi appartenenti al mondo vegetale:

Das Fräulein blickte erstaunt seine aufgestellten Haare an, schütter und regelmäßig verteilt wie die Grasköpfe in den Blumenhandlungen, sie blickte auf sein Schnurrbärtchen, schütter und regelmäßig wie Gras und dann auf seine merkwürdig gespreizten Fingernägel, sie standen von den Fingern weit ab wie Schlünde.⁴⁶¹

Dove *Schlünde* fa di nuovo parte del mondo animale poiché significa 'fauci'. Si è accennato al fatto che alla fine del romanzo Vlk impazzirà

⁴⁵⁷Ivi, p. 18 e 20.

⁴⁵⁸Ivi, p. 19.

⁴⁵⁹Ibidem.

⁴⁶⁰Ivi, p. 31.

⁴⁶¹Ivi, p. 18-19.

e verrà persino rinchiuso nel manicomio Steinhof, il famoso manicomio di Vienna, che oggi non esiste più. Egli viene infatti accusato di aver rapito e assassinato la piccola Helli Wunderer, che in realtà era solo scappata in campagna per rivedere sua madre. Vlk viene dunque arrestato, ma subito trasferito in manicomio. Preso dalla mania di dover vedere tutto di giallo, visto che gli erano stati tolti gli occhiali con cui vi riusciva, chiede del colore e inizia a dipingere la sua cella di giallo, ma anche questa gli viene confiscata, allora egli, e qui entra anche in scena l'elemento grottesco:

Man war gezwungen, den Farbtopf zu beschlagnahmen, und seither stiehlt Herr Vlk, wo er kann, ein Stück von seinem Kot und färbt damit das Zimmer gelb.⁴⁶²

Com'è stato messo in evidenza da Thomas Anz⁴⁶³, sia la malattia psichica che gli escrementi del corpo uniti anche a una sorta di comicità della situazione, rendono indubbiamente il comportamento di Vlk grottesco.

Per continuare la carrellata di figure grottesche presenti nel romanzo, passiamo a Herr Iger. Come è già stato messo in evidenza, già dal titolo del capitolo *Der Oger* viene stabilito un nesso tra Iger e *Oger*, infatti il signor Iger si comporta nei confronti della giovane moglie esattamente come l'orco delle favole, imponendole tutte una serie di divieti, picchiandola selvaggiamente e infine rinchiudendola in casa con l'intenzione di farla credere pazza. Tutto questo per avere da lei il denaro che il padre le aveva lasciato in eredità.

Ciò che vi è di grottesco in questa figura è che va incontro a delle trasformazioni che ne modificano il corpo e i comportamenti.

Innanzitutto Iger ha due volti, uno privato, in cui è un mostro, e uno pubblico, in cui è visto come benefattore e paradossalmente come vittima di un matrimonio infelice.

All'interno del capitolo *Der Oger* particolare attenzione viene data agli occhi. L'autrice gioca molto sul contrasto tra gli occhi di Maja, la

⁴⁶²Ivi, p. 166.

⁴⁶³Cfr. Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, pp. 163-173.

moglie, dotata di grandi occhi benevoli attraverso i quali comunica anche con i figli, e gli occhi di Iger che vengono descritti spesso come piccoli, a volte invisibili. Naturalmente Veza Canetti fa qui riferimento a un consolidato motivo letterario, per cui gli occhi fungono da specchio dell'anima e rivelano la vera identità, l'interiorità dei personaggi.

Partiamo dalla descrizione di Herr Iger: innanzitutto il suo naso, come si è già visto per VlK, viene descritto come quello di un animale: “[...] [s]eine Nase sah aus wie ein Schnabel.”⁴⁶⁴

Oltre a questo elemento, ben più interessante è la trasformazione alla quale va incontro Iger quando gli vanno male gli affari oppure quando scopre che sua moglie gli ha disubbidito e ritorna a casa di cattivo umore:

„Ich zahle nichts, ich zahle keine Kleider! Wie oft soll ich Ihnen sagen, daß ich nicht zahle!“ Er ließ den Diener hinauswerfen. Am Heimweg wurde seine Miene düster. Er bekam schwarze Flecken, die Augen verschwanden, das Gesicht war aufgedunsen. Er riß an der Glocke. [...] Im Zimmer saß eine junge Frau mit schönen braunen Augen. [...] Neben ihr hockte ein kleiner Knabe, er hatte dieselben Augen und dieselbe Angst. Herr Iger stürzte auf die Frau zu [...] Er sprach immer denselben Satz und schlug mit dem Stock auf sie ein:
„Du hast ein Kleid gekauft! Du hast ein Kleid gekauft! Du hast ein Kleid gekauft!“⁴⁶⁵

Il vuoto interiore di Iger si riversa da un lato sotto forma di violenza nei confronti della moglie, dall'altro nel suo immenso bisogno di riconoscimento da parte dell'esterno.

Quando la coppia viene invitata a una cena di beneficenza viene dapprima messo ancora una volta in rilievo il contrasto tra gli occhi di Iger e sua moglie:

Herr Iger konnte nicht nachkommen. Seine Augen waren zugespickt und vermochten sich offenbar nur schief einen Weg zu bahnen.

⁴⁶⁴ GS, p. 51.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 53.

Auch Frau Maja wurde begrüßt. Ein Landsmann trat auf sie zu, nahm ihre Hände zwischen seine und richtete ihr Grüße von zu Hause aus. Er sah ihre schönen, braunen Augen.⁴⁶⁶

Ma nel momento in cui Iger viene informato che riceverà un'onorificenza, tutt'a un tratto va di nuovo incontro a una trasformazione:

„Aber das ist es ja gerade. Seine Exzellenz will Ihnen eine Auszeichnung schicken. Ich wollte sie nur vorbereiten.“
Herr Iger öffnete auf einmal die Augen. Er spitzte die Ohren. Er spitzte den Mund.⁴⁶⁷

A parte gli occhi, che si aprono appena Iger ha un pubblico, da notare qui il particolare delle orecchie e della bocca di Iger, che lo fanno assomigliare a un lupo che si prepara a balzare sulla preda.

Nel capitolo *Der Kanal* la situazione e il tema cambiano: ci troviamo nell'ufficio della signora Hatvany che fa da tramite per trovare un lavoro alle domestiche. L'elemento grottesco di questo capitolo è la cancellazione dell'identità delle ragazze in cerca di lavoro, che vengono ridotte a degli oggetti e trattate alla stregua degli stessi. Le scene che si svolgono nell'ufficio fanno pensare più a un mercato di schiave che a un centro per l'impiego, come si definirebbe oggi.

Come si potrà vedere quando si prenderà in analisi l'ironia, questo capitolo è forse il più ironico, a tratti anche comico del romanzo, ed è proprio questa discrepanza tra il linguaggio e la situazione, tra forma e contenuto, che sono al contempo comici e crudeli che crea anche l'effetto grottesco.

Innanzitutto viene sottolineata l'importanza del nome come costitutivo dell'identità. L'effetto paradossale è dato qui dal fatto che da un lato certamente gli esseri umani si identificano con il proprio nome, dall'altro però questo viene portato a un eccesso tale da mostrarne un risvolto comico e paradossale:

⁴⁶⁶Ivi, p. 56.

⁴⁶⁷Ivi, p. 57.

„Der Lohn würde mir nichts machen, es ist nur, daß sie Anna heißt. Meine Schwester heißt nämlich auch Anna, sie könnte sich beleidigen.“

„Nennen Sie Pepi oder Mizzi, Goldene.“

„Haben Sie nicht vielleicht eine Mizzi, das wäre mir lieber.“

„Mizzi Schadn!“

Ein sehr langes Mädchen stand auf, wie eine Stange, die sich hebt.

„Schadn? – Nein. – Was ist mit dieser hier?“⁴⁶⁸

Da un lato quindi l'identità della ragazza viene cancellata dall'arbitrarietà con cui si può cambiare il suo nome, dall'altro però il nome viene preso molto sul serio quando ha un significato ben preciso come nel caso di *Schadn*, cioè 'danno' o 'guasto'.

La mercificazione delle ragazze si fa evidente attraverso un linguaggio che si è soliti trovare al mercato, ma non in riferimento agli esseri umani: „Ist die nicht zu schwach? Zeigen Sie einmal Ihre Beine her.“⁴⁶⁹, come se si trattasse di un animale.

Allo stesso modo si esprime “[...]d]er dickste Herr von Nieder-Österreich [...]”: „Wie mein Bappa noch gelebt hat, hat er immer bei Ihnen die Madln gholt“⁴⁷⁰, come se si trattasse di una tradizione di famiglia 'rifornirsi' dalla grossista Hatvany, piuttosto che da un'altra.

Anche la crudeltà più spietata emerge, accentuata dal tono cinico e laconico dei personaggi, come nel caso della signora Zenmann: „Weil ich's versprochen hab, komm ich halt. Die meine wird ins Wasser gehen, ich hätt sie ja g'halten, aber weil ich's Ihnen schon versprochen hab!“⁴⁷¹

Per quanto riguarda il capitolo *Der Tiger*, non vi sono elementi grotteschi se non la già conosciuta tecnica di descrivere o chiamare i personaggi con nomi di animali, in questo caso ciò riguarda la figura di Herr Tiger, il cui vero nome è Derdak, proprietario dei caffè, il *Kafetier*, che si può leggere anche come 'Kafe-tier' e coglierne il gioco di parole, dove la signora Sandoval è costretta a suonare il pianoforte per sostenere la sua famiglia in difficoltà economiche.

⁴⁶⁸Ivi, p. 86.

⁴⁶⁹Ivi, p. 87.

⁴⁷⁰Ivi, p. 89.

⁴⁷¹Ivi, p. 87.

Anche il paragone con la caccia rientra in questa area semantica, quando il narratore commenta in modo molto esplicito:

Erschreckend an seinem Gesicht war seine hängende Unterlippe. Hängende Unterlippen waren überhaupt häufig bei den Besuchern des Kaffees in der Gelben Straße, die waren alle auf Weiberfang aus.⁴⁷²

Per il resto tutto il capitolo si basa sul linguaggio ambiguo e sulla continua neutralizzazione e disambiguazione di questo codice da parte della signora Sandoval e si ritiene pertanto opportuno trattare questo argomento nel paragrafo sull'ironia.

Nell'ultimo capitolo *Der Zwinger* viene ancora una volta rappresentato un mondo capovolto: Grimm, il cane, protegge la piccola Hedi che sta giocando con delle valute estere che ha trovato per caso sul pianerottolo davanti al suo appartamento e si comporta come si dovrebbe comportare un essere umano:

Die Hatvany versuchte es nochmals mit dem Hund. Und je länger sie ihn ansah, desto menschenähnlicher, desto drohender schien er ihr, zuletzt sah er aus wie der Tod, jeden Augenblick konnte er auf sie losspringen und sie zerfetzen.⁴⁷³

Mentre le persone che incontra Hedi e che man mano si affollano attorno a lei per impossessarsi delle valute, si comportano come un'orda di animali inferociti:

Die Hatvany sah den Greissler verzweifelt an. Zum Pech kam Publikum. Parteien, Ladendiener, ein Lederhändler; vor der Hedi stand ein aufgeregter, gieriger Menschenhaufen.⁴⁷⁴

Ritroviamo la stessa massa inferocita alla fine del capitolo. Nella stessa casa dove abita Hedi c'è anche un orfanotrofio e Hedi incontra per caso la piccola Helli Wunderer che piange perché ormai è da un mese che non vede sua madre, che era stata costretta a metterla in un

⁴⁷²Ivi, p. 126.

⁴⁷³Ivi, p. 146-147.

⁴⁷⁴Ivi, p. 147.

istituto perché non poteva occuparsi di lei e doveva lavorare in campagna. Hedi allora decide di dare a Helli i soldi per pagarsi il biglietto del treno e andare a trovare la madre. La scomparsa della bambina porta a una serie di speculazioni, dal rapimento all'omicidio. Ma l'aspetto grottesco si ha quando Helli ritorna. Herr Iger sfrutta il momento per mettere in scena uno dei suoi trucchi di magia, ma a sua sorpresa si scontra contro la massa inferocita delle persone, delusa perché Helli è viva e non morta:

„Meine Herrschaften! Hier sehen Sie vor sich das achte Wunder, das ermordete, geraubte, geschändete, ertrunkene Kind, Helene Wunderer! Es ist mir gelungen, sie zum Leben zurückzurufen, ein Zauberkunststück, Magie, ein Trick, ein Igertrick!“

Ein Sturm der Entrüstung folgte; Herr Iger erschrak, wurde grau im Gesicht, sprang vom Podium [...] Es fiel ihm nicht ein, die Helli zu schützen, die jetzt der Wut der Leute preisgegeben war. Stühle wurden gegen sie erhoben, Schirme drohten, sie wurde gestoßen, geschüttelt und beschimpft, weil sie lebte und nicht tot war;⁴⁷⁵

La violenza e la totale insensatezza di tale violenza, che capovolge la normalità, in cui le persone si dovrebbero casomai arrabbiare se Helli fosse morta e non viva, e il fatto che accada il contrario è crudele e comico allo stesso tempo rendendo la scena grottesca.

A rendere il grottesco tale all'interno del romanzo *Die gelbe Straße* e in generale all'interno della prosa di Veza Canetti non bastano i singoli elementi grotteschi che si possono riferire alle figure o alle situazioni, è infatti solo l'unione con un determinato tipo di linguaggio a garantire al grottesco tale definizione, ed è proprio qui che entra in scena l'ironia.

Nel primo capitolo *Der Unhold* Veza Canetti rivolge la sua ironia soprattutto contro Knut Tell che per lei rappresenta l'emblema del poeta solipsistico e narcisista, innamorato solo di se stesso, che vive

⁴⁷⁵Ivi, p. 168.

lontano dalla realtà e ha bisogno di cibarsi delle esperienze altrui per scrivere.

L'ironia si rivolge anche contro l'ipocrisia delle persone, che, incapaci di vera solidarietà, non riescono a imporsi contro le ingiustizie. L'ironia sta proprio nel mettere in mostra l'ambiguità delle persone, che a parole vogliono compiere delle azioni nobili, ma poi nei fatti si rivelano codardi e opportunisti.

A proposito dell'ironia, è necessario specificare, come già accennato, che spesso essa si unisce a elementi puramente comici. A questo proposito è da menzionare la scena in cui Graf, un ladruncolo, ruba delle banane e trova rifugio nell'appartamento di Knut Tell.

Come si è già potuto vedere nel racconto *Der Fund*, Knut Tell è sempre contento quando gli capitano delle persone che hanno vissuto delle esperienze, di cui è avido ascoltatore:

„Das ist herrlich!“ rief Knut Tell, „das ist ein Glücksfall!“ (Sein Lachen war reizend.) „Sie werden mir jetzt Ihre Geschichte erzählen. Ich bin nämlich Dichter.“ (Das stand schon an der Gängtüre: Knut Tell, Dichter.)⁴⁷⁶

Attraverso l'uso delle parentesi il narratore sottolinea la distanza ironica del commento e ironizza anche sul contenuto stesso, perché infatti un vero poeta avrebbe bisogno di scrivere sulla porta d'ingresso che è poeta?

Naturalmente il ladro capisce ben presto che da parte di Knut Tell non c'è nulla da temere e lo prende in giro, e qui prevale l'aspetto comico, per darsela a gambe:

„Wissen Sie, junger Herr, ich hab mir da nur so mehr einen Scherz erlaubt, das war so mehr ein Scherz, ich schenk sie Ihnen (die Garbe), ich bind sie Ihnen aufs Fenster.“ Graf sah, daß man dem jungen Herren alles aufbinden konnte. [...] Knut Tell war ganz einsilbig geworden. In seinem Kopf drängte sich eine dumpfe, schwere Masse zusammen, wie bei der Erschaffung der Welt.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶Ivi, p. 25.

⁴⁷⁷Ivi, p. 26.

Da un lato abbiamo il gioco di parole tra *binden* nel senso letterale e *aufbinden* che può significare anche ‘dare a intendere a qualcuno un qualcosa che non è vero’. Ironica risulta invece la clausola finale in cui si crea un’analogia tra i pensieri di Knut Tell, che, per come viene rappresentato, può solo avere pensieri superficiali e di poco conto, e la massa primordiale densa e pesante dalla quale si è creata la terra.

Ma non finisce qui, più volte nel capitolo Knut Tell viene preso di mira, e ne viene messa in luce il modo esagerato di apparire e atteggiarsi che nasconde però un carattere da sognatore e nessuna sostanza:

Ein blonder Mensch trat ein mit großen Schritten. Den Kopf trug er so hoch, als pflegte er über die Dächer der Häuser zu schau. [...] „Aber das ist doch unerhört!“ Knut Tell war ganz leidenschaftlich. „Das kann man doch nicht zulassen! Wo wohnt denn Ihre Chefin? Ich werde sie besuchen und ihr die Sache erklären!“ [...] Er war plötzlich verträumt. [...] Er war ganz erhitzt. [...] Mit großen Schritten stapfte er hinaus und freute sich. Er freute sich, weil er ein so famoser Kerl war. Aber drei Tage vergingen und Kunt Tell ließ sich nicht blicken. [...] Dafür unterschrieb er sich dick mit Tinte.⁴⁷⁸

Knut Tell si rende in un primo tempo disponibile a fare la raccolta di firme per cercare di evitare il licenziamento di Lina, ma poi se ne dimentica. Veza Canetti mette in evidenza come la sua sia solo vanità (“Er freute sich, weil er ein so famoser Kerl war”) e di come non si tratti di un reale interesse verso il prossimo a spingerlo ad agire, anzi in questo caso è più appropriato dire a ‘non-agire’.

È una caratteristica tipica di alcuni personaggi del romanzo, come per esempio accade anche per Herr Iger, di essere molto generosi e attivi finché hanno un pubblico, ma nel privato dimostrano indifferenza, avarizia e nel peggiore dei casi violenza.

Un altro personaggio del quale viene messa in mostra l’ambiguità è la figura di Graf. Egli è interessato a Lina ma, come si scoprirà più avanti nel testo, i suoi sentimenti non sono puri, bensì caratterizzati da

⁴⁷⁸Ivi, pp. 31-34.

interesse e opportunismo. Infatti il narratore si accanisce su di lui, prendendolo in giro:

Graf war entrüstet [Lina è appena stata molestata da un cliente, Y. F.]. Er machte ein Gesicht wie ein Mensch, der einer solchen Handlung nicht nur nicht fähig wäre, sondern der auch seinen Lohn dafür bekommen wird. Ein solches Geständnis verriet Chancen.
Seine Absichten waren die ehrbarsten.
„Eine Ohrfeige hab ich ihm gegeben!“
Graf sah wütend zur Tür hin. „Diebsgesindel!“⁴⁷⁹

Da un lato è chiaro che qui Graf sta cercando solo di ricavarne il massimo vantaggio per se stesso, e inoltre ha un effetto comico che proprio lui, da ladruncolo che è, chiami gli altri “[...] Diebsgesindel [...]”⁴⁸⁰

A un certo punto il gruppo di persone che sta cercando di difendere Lina si ritrova nella tabaccheria e il narratore commenta ironicamente: “[d]ie Verbündeten waren in der Trafik versammelt. In der Mitte stand Knut Tell.”⁴⁸¹. Con il termine “[...] [d]ie Verbündeten [...]”, il narratore anticipa, attraverso l’ironia con la quale è connotato il termine nel testo, che il piano è destinato a fallire. E infatti man mano che i singoli personaggi entrano nel negozio di saponi della Runkel per chiedere che Lina non venga licenziata essi cambiano idea, rinunciano senza insistere più di tanto, oppure passano addirittura dalla sua parte, come nel caso della Hatvany:

„Das ganze Jahr laufen Beschwerden ein“, sagt jetzt die Runkel.
„Läßt sich denken. Das Geschäft ist immer voll Leute, die nichts kaufen, mein Ödön ärgert sich jedes Mal.
Bei uns in Budapest darf sich das keine Bedienerin erlauben.“⁴⁸²

Il capitolo *Der Oger* si caratterizza per la drammaticità degli eventi, in questo capitolo trova poco spazio l’ironia. Ciononostante vi sono dei passaggi in cui il narratore vuole mettere in evidenza la falsità di Herr

⁴⁷⁹Ivi, p. 29.

⁴⁸⁰Ibidem.

⁴⁸¹Ivi, p. 36.

⁴⁸²Ivi, p. 40.

Iger e un esempio a riguardo è quando incontra sulle scale la madre e la figlia Kronks:

Am Stockende traf er mit den Kronks zusammen, Mutter und Tochter. Beide hübsch und frisch bemalt. Herr Iger grüßte tief und mit strahlendem Lächeln.
„Bildschön!“ sagte er und drückte die kurzen Finger zusammen, als würde er Salz nehmen. Er stürzte auf den Einholkorb zu, Sträuben der beiden Damen, Sträuben des Herrn Iger gegen das Sträuben.⁴⁸³

Si può notare dell'ironia già nel termine “[...] bemalt [...]” che ha un'accezione negativa, ridicola, al posto del termine neutro *geschminkt*. Oltre a questo Veza Canetti crea qui l'ironia soprattutto attraverso un sapiente uso della sintassi: attraverso una sintassi paratattica e asindetica riesce a dipingere perfettamente il quadro e rendere il senso della scena (“[...] Sträuben der beiden Damen, Sträuben des Herrn Iger gegen das Sträuben [...]”). Anche il verbo *stürzen* non è privo di una certa comicità all'interno del presente contesto.

È sorprendente come nel capitolo *Der Kanal*, che tratta dei temi sociali che stanno più a cuore a Veza Canetti e che è insieme a *Der Oger* anche uno dei più crudeli dal punto di vista del contenuto, sia allo stesso tempo il più ricco di elementi comici. Una spiegazione plausibile può essere che qui Veza Canetti voglia attraverso il contrasto tra forma e contenuto, mettere ancora più in evidenza la crudeltà.

Per iniziare con un esempio concreto, la prima a entrare nell'ufficio della Hatvany in cerca di una domestica è la “[...] Gnädige [...]”⁴⁸⁴, una ‘gentile signora’ che mentre legge i vari, oggi si chiamerebbero, curricula, si lamenta del fatto che:

„Es steht aber nicht drin, daß sie selbstständig kochen kann, hier steht nur kochen.“ [...] „Ich fürchte, sie wird sich nichts

⁴⁸³Ivi, pp. 50-51.

⁴⁸⁴Ivi, p. 85.

sagen lassen, ich habe es nicht gern, wenn ein Mädchen zu selbstständig ist. [...].⁴⁸⁵

Queste piccole assurdità e contraddizioni che caratterizzano la signora in questione sono in forte contrasto con l'indigenza delle ragazze che hanno disperatamente bisogno di un lavoro per mangiare.

Allo stesso modo ci vengono presentati pregiudizi come per esempio:

„Eine Burgenländerin darf es nicht sein!“
„Gott soll hüten! Was brauchen Sie eine Burgenländerin! Ein Deutschböhmin ist sie. Aber sagen Sie, Herzchen, was haben sie gegen die Burgenländerinnen?“
„Die Burgenländerinnen sind alle schwachsinnig.“⁴⁸⁶

Un pregiudizio simile (spesso si tratta di modi di dire o semplici credenze popolari) si trova nel primo capitolo:

„Sie würden mir ganz gut gefallen“, sagte die Gnädige, „eine Gusti habe ich noch nicht gehabt, aber das rote Haar paßt mir nicht, rote Haare, Gott bewahre.“⁴⁸⁷

Qui oltre al proverbio “[...] rote Haare, Gott bewahre [...]” che è un altro tipico esempio di come il linguaggio impiegato sia del tutto svuotato di reale significato, al tempo stesso Gusti viene trattata come una cosa, il che ci rimanda al grottesco, e ciò si può notare da come la Gnädige considera Gusti “[...] “Sie würden mir ganz gut gefallen” [...] “eine Gusti habe ich noch nicht gehabt [...]”.

Per tornare al capitolo *Der Kanal*, a prevalere qui è il lato comico dell'ironia, un altro esempio lo fornisce il personaggio della Hatvany quando dice:

„Eine Perle. Ein fünfundzwanzigjähriges Zeugnis. Auszeichnung der Stadt Wien. Sie war treu bei ihren Brotgebern, bis alle gestorben sind. Erst der Herr, dann die Frau, dann der Sohn und die Schwiegertochter. Mehr kann man nicht tun.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁵Ivi, p. 86 e 87.

⁴⁸⁶Ivi, p. 85-86.

⁴⁸⁷Ivi, p. 27.

⁴⁸⁸Ivi, p. 86.

Qui ci troviamo in presenza di un'espressione che mostra anche il lato comico del grottesco, perché è sia presente l'elemento macabro, sia l'aspetto comico, riassunto soprattutto nell'ultimo enunciato "[...] [m]ehr kann man nicht tun [...]", inoltre rilevante è anche la naturalezza con cui viene pronunciata l'espressione che ne accentua il carattere grottesco. Questo dunque è un caso esemplare in cui il grottesco mostra sia il suo aspetto comico che quello macabro.

Un altro personaggio che viene preso di mira da Veza Canetti è "[...] [d]er dickste Herr von Nieder-Österreich [...]"⁴⁸⁹. Anche qui attraverso l'esagerazione l'autrice riesce a costruire delle scene comiche:

Der dickste Herr von Nieder-Österreich trat ein.
Frau Hatvany rückte höflich grüßend den Sessel zurecht und sah sogleich das Unmögliche ein. Schnell gefaßt ließ sie noch einen Sessel daneben stellen. Der dickste Herr von Nieder-Österreich setzte sich auf zwei Sessel.⁴⁹⁰

Però possiamo trovare anche dell'ironia, nelle parole della Hatvany, quando dice:

„Entschuldigen Sie, Liebe, ich kann doch hier die Schweinerei nicht brauchen! Es kommen fortwährend Herrschaften!“ Sie sah zu dem dicken Herrn hin.
„Wenn der Bappa jetzt leben tät, er hätt dem Viecherl hölfen können, er hat sich ausgekannt.“
„Ein gescheiter Mann war das.“⁴⁹¹

È soprattutto in quest'ultima frase che è contenuta l'ironia, poiché la Hatvany sta solo cercando in modo ipocrita di lusingare il signore, del quale il narratore fa intendere la limitatezza del pensiero e la semplicità.

Un altro esempio di svuotamento del linguaggio e allo stesso tempo di ironia è quando entra nell'ufficio della Hatvany la cantante d'opera Meta von Ders:

⁴⁸⁹Ivi, p. 89.

⁴⁹⁰Ibidem.

⁴⁹¹Ibidem.

Die Sangerin lachelte wie eben eine Diva lachelt. Sie setzte sich und dabei ging ihr Mantel auf. Ein purpurfarbenes Atlaskleid kam zum Vorschein, aus der Zeit der Raubritter. Es zeigte Spuren von vergangenen Mahlzeiten.⁴⁹²

Si nota il tono ironico del narratore che risulta particolarmente evidente tra il contrasto che si viene a creare tra l'enunciato "[...] [d]ie Sangerin lachelte wie eben eine Diva lachelt [...]", che già di per se  ironico, e l'ultima frase della citazione "[...] [e]s zeigte Spuren von vergangenen Mahlzeiten [...]".

La cantante inoltre parla un linguaggio del tutto stereotipato e costituito per la maggior parte di luoghi comuni e frasi fatte:

„Ich brauche ein idiales Mädchen, liebe Frau, ich bin selbst idial und mein Mädchen muß auch idial sein. Sage mir, mit wem Du gehst, und ich werde dir sagen, wer du bist. Bei mir hört ein Mädchen nie ein unfeines Wort, das ist noch nie über meine Lippen gekommen, ich ermahne sie, aber damit meine ich es ihr nur gut, denn wer dich liebt, der züchtet dich.“⁴⁹³

Lo stesso si potrà notare nel caso della cantante Pasta Pudika nel capitolo *Der Tiger*.

Naturalmente la Hatvany sa come sfruttare questo personaggio:

„Gnädige Frau Hofopernsangerin! Mit wem reden Sie! Schauen Sie sich das Zeugnis an! Zwei Jahre war sie Büglerin bei einem Unternehmen, erste Büglerin, sie ist nur weg, weil dort kein Idealismus regiert hat, niemand hat Schwester zu ihr gesagt, sie reflektiert nämlich darauf, daß man ihr Schwester sagt.“⁴⁹⁴

Quando per viene il momento di stabilire il prezzo la Frau Hofopernsangerin mostra il suo lato meschino e limitato, che  poi il suo vero volto:

„Ich bin gerne bereit, ihr Schwester zu sagen [...] ich zahle nicht viel [...] Das ist mir zu viel [...] Ja, mag sein, aber man mu sich

⁴⁹²Ivi, p. 91.

⁴⁹³Ibidem.

⁴⁹⁴Ivi, p. 92.

nach der Decke strecken [...] Ich gebe fünfunfzig, man steigert ohnehin, wenn man zufrieden ist.“⁴⁹⁵

Non solo cerca di abbassare il più possibile il prezzo dopo aver tanto messo in mostra il fatto di essere “[...] idial [...]”, ma oltretutto il suo linguaggio scade in espressioni grossolane come “[...] man muß sich nach der Decke strecken [...]”.

Un tipo di ironia della quale Veza Canetti fa spesso uso è la tragica, o semplicemente, l’ironia del destino.

La troviamo nel racconto *Der Dichter*, nel romanzo *Die Schildkröten*, e anche in *Die gelbe Straße*.

In particolare nel romanzo *Die gelbe Straße* questo tipo di ironia si riscontra quando la situazione della domestica Emilie Jaksch diventa sempre più disperata e tenta di suicidarsi. Emilie sa che per le giovani che tentano il suicidio la polizia ha messo a disposizione un ospizio dove vengono curate e dove viene loro procurato anche un lavoro. Naturalmente il suo intento non è quello di morire, infatti si getta nel Danubio solo quando è più o meno sicura di essere vista. L’ironia del destino vuole che lei si salvi, ma che il vigile che la salva dall’acqua si prenda una polmonite e muoia. La stessa situazione la troviamo all’inizio del romanzo, quando la Runkel vuole morire e al suo posto nel tentativo di salvarla muore la domestica Rosa.

Nel capitolo *Der Tiger* si narra della signora Sandoval, una donna di origini alto-borghesi, che si ritrova a dover lavorare, perché il marito si trova in difficoltà economiche. Facendo appello all’unico talento “vendibile” che possiede, la signora si offre come accompagnatrice al pianoforte alla cantante Pasta Pudika. Già nel nome della cantante troviamo dell’ironia, dato che richiama il termine ‘pudico’, ed è verosimile ritenere che alla poliglotta Veza Canetti questo termine fosse familiare, ma la cantante è tutt’altro che ‘pudica’. Anche qui, come nel caso precedente, ci si trova di fronte a un tipo di linguaggio che rivela falsità e ipocrisia, infatti quando la signora Sandoval rivela

⁴⁹⁵ Ivi, p. 93.

che è in cerca di lavoro e chiede alla cantante di stabilire il prezzo, questa subito si ritrae:

„Den Preis?“ fragte Pasta Pudika. „Wenn Sie von Preis sprechen, das ändert die Sache. Da kann ich Sie nicht brauchen, Beste, die Zeiten sind nicht danach. Ich dachte Sie stellen sich der Kunst aus Begeisterung zur Verfügung!“⁴⁹⁶

Al che la povera signora Sandoval scoppia a piangere e la cantante le propone un'offerta:

„[...] Sie werden in einem Musikkaffee als Pianistin mitwirken, ich selbst singe zuweilen dort, das ist keine Schande, Arbeit schändet nicht [...]“⁴⁹⁷

A proposito di questo commento di Pasta Pudika è interessante ciò che ha fatto notare Brigitte Spreitzer:

«Die Bemerkung der Sängerin, die Frau Andrea die Stelle vermittelt, daß Arbeit nicht schändet [...], erhält in diesem Kontext [...] eine mehrfach ironische Bedeutung: Das von der fast ausschließlich (sprichwörtliche) Redensarten reproduzierenden Sängerin zunächst gedankenlos geäußerte und als solches bereits ironisierte Stereotyp erfährt seine parodistische Entsprechung im impliziten Ehrenkodex des bürgerlichen Mannes, der nach der Demonstration ökonomischer Prosperität durch die (scheinbare) Untätigkeit der Ehefrau verlangt und daher die Maxime ‚weibliche Arbeit schändet den Mann beinhaltet‘. Und schließlich wird die hohle Phrase zum für die Autorin typischen Vehikel der Satire, indem sie sie wörtlich und konkret nimmt und damit wieder ins sinnvolle Sprechen zurückholt: Arbeit schändet die Lina der ersten Erzählsequenz, die dieselbe verliert, weil sie dem sexuellen Übergriff eines Kunden nicht willfährig ist. Arbeit schändet die Dienstmädchen [...] und Arbeit schändet die Frau Andrea [...]»⁴⁹⁸

Pasta Pudika fa un uso costante di frasi fatte, un altro esempio:

⁴⁹⁶Ivi, p. 122.

⁴⁹⁷Ivi, p. 123.

⁴⁹⁸Spreitzer, Brigitte, *Veza Canettis Roman Die Gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*, p. 24.

“Aber das sage ich Ihnen, Liebe, bei meiner Begleitung müssen Sie Geduld haben, Geduld bringt Rosen und es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen. [...]”⁴⁹⁹

L'espressione “Geduld bringt Rosen” acquista una valenza ancora più ironica se si conosce l'opera intera di Veza Canetti e in particolare il racconto *Geduld bringt Rosen*, dove, come si è potuto constatare, la pazienza porta alla famiglia Mäusle tutt'altro che rose.

L'intero capitolo *Der Tiger* è costruito su doppisensi: il proprietario del locale Derdak, detto ‘Tiger’ è interessato alla signora Sandoval e i suoi discorsi sono pieni di allusioni e anche la cantante Pasta Pudika fa uso di questo tipo di linguaggio. Il narratore comunque usa l'ironia anche per gli altri personaggi. Un altro esempio di come il narratore metta in evidenza il carattere falso di Pasta Pudika è il seguente:

„Das ist vom Verein zur Bekämpfung des Alkohols.“
„Das ist recht, das gefällt mir, es ist gewissermaßen nützlich und vernünftig, Laster zu bekämpfen.“ Die Pudika blickte lüstern um sich.⁵⁰⁰

Allo stesso tempo essa infatti afferma che è giusto combattere i vizi, ma poi si guarda attorno in modo ‘lascivo’.

Della signora Sandoval, che per tutto il corso del capitolo neutralizza le espressioni di Tiger, viene messa in evidenza l'ingenuità, che in realtà ingenuità non è, ma ironia:

Ein Bittsteller ging von Tisch zu Tisch. Tiger warf ihm sein ganzes Kleingeld in den Hut.
„Sie sind ein edler Mensch“, sagte Frau Andrea.⁵⁰¹

Ci si trova qui in presenza di un'espressione ironica quando essa dice “Sie sind ein edler Mensch”.

Stranamente Veza Canetti sceglie in questo caso di inserire degli elementi comici all'interno della narrazione e di mantenere questo tono fino al termine del capitolo.

⁴⁹⁹ GS, p. 123.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 129.

⁵⁰¹ Ibidem.

Innanzitutto viene messa in evidenza l'ingenuità e l'ignoranza del povero Zierhut, che provoca un effetto comico:

„Die Würfel sind gefallen“, sagte Herr Tiger.
Hier bückte sich Zierhut und suchte den Teppich ab.
„Was treiben Sie da, Zierhut, machen Sie keine Dummheiten,
wirds bald? Avanti!“⁵⁰²

Quando poi la signora Sandoval rivela di aver lasciato un messaggio alla figlia per dirle dove stava andando, l'ironia si trasforma definitivamente in comicità: “Was! Sie gehen mit mir in ein Separée und bestellen Ihre Tochter nach! Glauben Sie, ich bin verrückt! Ich laß mich nicht ausbeuten!”⁵⁰³. L'effetto comico è dato dal doppio significato del termine *ausgebeutet*, che può essere inteso dal punto di vista economico, ma anche in senso sessuale.

Quando infine è chiaro che Tiger ha perso la scommessa e sopraggiunge anche Diana, Zierhut si permette di fare una battuta, che è anche la clausula finale del capitolo, in riferimento al busto che Tiger aveva incaricato la scultrice Diana di fargli: “Gehen wir Ihren Kopf holen, Herr Kafetier, schauen wir uns an, was Sie auf der *Büste* für ein Gesicht machen!”⁵⁰⁴

3.5 Die Schildkröten

Il romanzo *Die Schildkröten* è stato composto da Veza Canetti, come si può leggere nella postfazione alla fine del romanzo di Fritz Arnold⁵⁰⁵, nei primi mesi dell'esilio in Inghilterra nel 1939, quasi immediatamente dopo la fuga da Vienna nel novembre del 1938. È da presumere che sia questo il motivo per cui il romanzo in questione si differenzi molto da *Die gelbe Straße* e anche dagli altri racconti e pezzi teatrali scritti da Veza Canetti in precedenza. Essa sembra essere ora più interessata a narrare i fatti, ai contenuti più che alla forma, non

⁵⁰²Ivi, p. 137.

⁵⁰³Ivi, p. 138.

⁵⁰⁴Ivi, p. 140.

⁵⁰⁵Arnold: *Nachwort*, pp. 277-279.

riesce più a narrare con il tono distaccato che la contraddistingueva, perchè troppo coinvolta emotivamente. Il romanzo infatti è autobiografico. Già in precedenza sappiamo che Veza Canetti prendeva ispirazione dalle persone che conosceva e incontrava, come testimonia Elias Canetti⁵⁰⁶ e da come si può notare leggendo *Die Fackel im Ohr* e *Das Augenspiel*⁵⁰⁷, in *Die Schildkröten* ci troviamo ora di fronte a un'esperienza profondamente autobiografica vissuta in prima persona. Il dolore di quest'esperienza viene dunque elaborato in questo romanzo e la volontà di narrare i fatti è preponderante.

Il testo è stato pubblicato solo postumo nel 1999, quando Veza Canetti era già stata riconosciuta come scrittrice e ed erano già stati pubblicati alcuni dei suoi racconti e il romanzo *Die gelbe Straße*.

Come si può leggere nella postfazione al romanzo curata da Fritz Arnold nel lascito di Veza Canetti sono stati trovati due esemplari del romanzo, un originale e una copia, non ci sono particolari differenze tra le due versioni, si è tenuto conto per la pubblicazione delle correzioni fatte da Veza Canetti e il testo è stato redatto eliminando errori di punteggiatura, ortografia etc..⁵⁰⁸.

Il romanzo narra della presa di potere dei nazisti in Austria, nel romanzo in particolare a Vienna, nell'autunno del 1938, di come man mano agli ebrei venga tolto ogni bene, di come vengano cacciati dalle loro case e infine arrestati e deportati. In particolare si narra la storia della coppia Eva e Andreas Kain che devono lasciare la loro villa e stanno aspettando il visto per emigrare in Inghilterra. A questa storia si uniscono e intrecciano altre storie parallele come quella della giovane vicina di casa Hilde, che si illude di poter comprare un aeroplano dal nazista Pilz per poter far fuggire i suoi amici Eva e

⁵⁰⁶Canetti: *Veza*, p. 8: "Veza erfuhr alles, was in der Straße vorging, durch die Leute, die um Hilfe zu ihr kamen. Sie wies niemanden ab, das war bekannt. Wenn sie sich eines Menschen einmal angenommen hatte, ließ sie nie mehr locker und war dann von den Leuten so erfüllt, daß sie über sie schreiben musste."

⁵⁰⁷Cfr. Canetti: *Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte 1921-1931* e Canetti, Elias, *Das Augenspiel, Lebensgeschichte 1931-1937*.

⁵⁰⁸Per approfondimenti cfr. Arnold: *Nachwort*, p. 277.

Kain. Vi sono poi le storie del nazista Pilz, che è colui che si vuole insediare nella villa e quella del fratello di Andreas Kain, Werner, il geologo che viene licenziato dall'istituto dove ha lavorato per anni e dov'era molto stimato per il suo lavoro, che per la sua passione per le pietre è talmente legato alla sua terra da ostinarsi a non voler lasciare il paese nemmeno in un momento così pericoloso per la sua sopravvivenza. Infine c'è la storia del signor Felberbaum, l'unica figura che si può definire tragicomica, e in parte anche grottesca, per il suo ingenuo ottimismo anche nelle situazioni più pericolose e disperate.

Manca in *Die Schildkröten* quella superiorità distaccata necessaria per organizzare il materiale in modo coerente e coeso al suo interno. La narrazione si sfalda in molte storie parallele, ma allo stesso tempo vengono narrati molti racconti dalle varie figure all'interno del romanzo, che si caratterizzano per essere storie inventate oppure esperienze realmente vissute, quasi come se attraverso la parola, il raccontare, si volesse esorcizzare il male, la morte che come una spada di Damocle sta sospesa sopra le loro teste.

Il romanzo è intriso di riferimenti biblici. I nomi dei personaggi sono palesemente tratti dalla Bibbia: Eva, Andreas e Werner Kain. Interessante a questo proposito è che Andreas viene chiamato sempre con il cognome, Kain, il biblico assassino del fratello Abele, ed è proprio questo il suo tragico destino: egli diventerà per volere del fato l'assassino involontario del suo amato fratello. Da notare anche come il Caino nella Bibbia sia il primo figlio di Adamo ed Eva. Allo stesso modo nel romanzo Eva rappresenta una figura materna, che cerca di proteggere Kain dalle preoccupazioni, ma è anche molto lucida e razionale e guarda sempre in faccia al pericolo. Inoltre molte scene si svolgono proprio nel giardino della villa, che viene paragonato al Giardino dell'Eden.

I personaggi principali del romanzo sono la coppia Eva e Kain, la giovane vicina di casa Hilde, il fratello di Kain, Werner, il nazista Pilz, sua moglie e il signor Felberbaum.

Eva si caratterizza, come in parte già stato detto, per la sua superiorità, per il suo carattere forte, che cerca di mantenere la calma anche se è lei in prima persona a essere spaventata a morte. Kain invece rappresenta il tipico scrittore solipsistico, che vive quasi in un mondo parallelo alla realtà, ancora una volta - come già si è visto per la figura di Knut Tell, anche se Kain viene trattato con meno sarcasmo e ironia, ma anzi con estrema cautela e rispetto – Veza Canetti rappresenta la figura dell'artista distante dalla realtà, immerso nei suoi libri e nel suo mondo. La giovane vicina di casa Hilde, alta, bionda, ricca e piena di vita, anche lei ebrea, è un'amica di Eva e Kain e vuole fare di tutto per aiutarli a scappare. Per realizzare questo suo desiderio Hilde vuole comprare da Pilz un aeroplano, tentativo che fallisce amaramente e si conclude con l'arresto del padre di Hilde, dopo che quest'ultima aveva a sua insaputa prelevato ingenti quantità di denaro, cosa che agli ebrei all'epoca era vietato. Dall'altra parte Pilz non ha mai posseduto un aeroplano, era solo un pretesto per estorcere il denaro alla ragazza. Il nazista Pilz personifica la morte, è viscido, falso e crudele come si può vedere soprattutto nei tre passi all'interno del testo dove uccide tre animali, un uccellino, un cane e una mucca, spiegando ai bambini che nel momento in cui un essere vivente è malato, vecchio o comunque non utile, non produttivo per la società, è giusto che venga ucciso. Il riferimento è chiaramente diretto agli ebrei. Gli ebrei, e questo viene messo in evidenza nel testo, saranno trattati come animali, verrà tolta loro ogni dignità umana. La moglie di Pilz invece è di tutt'altro parere, è una donna buona, ma, come si è visto anche per altre figure in Veza Canetti, come per esempio la figura di Ljubka in *Geduld bringt Rosen*, è del tutto impotente e deve sottomettersi al marito. Infine vi sono i personaggi Werner Kain e il signor Felberbaum. Werner, il fratello di Kain, geologo di professione e licenziato dall'istituto dove lavorava perché ebreo, è una figura bizzarra, è brusco e burbero con tutti, la sua

passione per le pietre si può quasi definire un'ossessione, ha le sue idee e non si lascia convincere a lasciare il paese. I due fratelli sono molto diversi l'uno dall'altro, essendo Werner incapace di accettare la situazione nella quale versa il suo paese e in generale gli eventi che stanno succedendo, mentre Kain è consapevole del pericolo e vuole fuggire. Proprio quando avviene un avvicinamento dei due fratelli, succede il tragico evento, tragico nel senso "classico" del termine, a causa di un malinteso, i due fratelli vengono scambiati e Werner viene arrestato e inseguito deportato al posto di Kain, che involontariamente diventa l'assassino biblico del fratello.

Infine c'è la figura del signor Felberbaum, che vive anch'egli nell'appartamento nel quale sono costretti a fuggire Eva e Kain dopo essere stati scacciati dalla villa e privati di tutti i loro beni. Felberbaum è una figura tragicomica, è un ottimista ingenuo, che viene più volte arrestato, ma che non perde mai il sorriso, l'effetto grottesco è suscitato da quest'uomo che già intorno alla sessantina viene paragonato spesso a un bambino, che ingenuamente non riesce a capire l'assurdità che sta accadendo attorno a lui e nella quale si trova coinvolto appieno, che oscilla tra sorriso e pianto.

Il simbolo più ovvio e prevalente all'interno del romanzo, come si può già notare dal titolo, è quello della tartaruga. La tartaruga è simbolo, soprattutto nelle culture orientali, di saggezza e eternità. All'inizio del romanzo Kain salva delle tartarughe alle quali si voleva imprimere a fuoco la svastica sul guscio. Queste tartarughe simboleggiano gli ebrei che come la tartaruga se privati della loro casa, di quella che credevano essere la loro patria, devono morire, perché divorati dai falchi o da altri rapaci che in questo caso rappresentano i nazisti.

Vi è innanzitutto un narratore esterno a focalizzazione zero. La narrazione si caratterizza però per la presenza di molti racconti nel racconto e dunque di una stessa quantità di narratori di secondo grado. A differenza delle altre opere di Veza Canetti lo stile del romanzo è di carattere più narrativo e meno drammatico, vi sono meno dialoghi e

più narrazione. Scompare anche quel tratto tipico della *akustische Maske* che caratterizza soprattutto *Die gelbe Straße*.

Nonostante il forte coinvolgimento emotivo della scrittrice durante la stesura dell'opera, non viene meno quell'atteggiamento e quel tono ironico-sarcastico che caratterizza la sua prosa. Vi sono all'interno del testo elementi, come per esempio metafore, simboli, similitudini, antropomorfizzazioni, personificazioni, che concorrono a creare una situazione grottesca che è quella che accade quando in un contesto di completa disumanizzazione in cui convivono uomini accanto a uomini, si iniziano a fare delle differenze tra chi è un essere umano e chi invece può anche essere trattato come animale.

Per esempio troviamo fin dall'inizio la bandiera nazista che viene issata sulla villa. Essa viene personificata:

[...] eine Fahne, sie schmiegte sich an die Mauer entlang [...].
Die Fahne sah aus wie Blut. Wie Blut das fließt, das sickert, das trocknet und wieder aufgefrischt wird.⁵⁰⁹

In questo stesso momento viene introdotta la figura di un uomo, che si presume essere il nazista Pilz, che viene descritto con gli occhi incavati, come un teschio, un teschio che sorride:

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. Denn die Augen steckten in wie hohlen Wangen. [...] Sie richtete die Augen nach oben und sah den Mann lächeln. Es lächelte so der Tod. Er blickte sie an, wiewohl mit hohlen Augen.⁵¹⁰

In tutto il romanzo il sorriso e il riso sono costante mente presenti e giocano un ruolo fondamentale. Risultano elementi grotteschi in quanto inseriti in un contesto sociale in cui a prevalere è proprio l'elemento del disumano, un contesto in cui tutte le norme solitamente riconosciute per una data società vengono ribaltate e non rispettate. In

⁵⁰⁹Canetti, Veza, *Die Schildkröten*, Hanser, München 1999, p. 8.

⁵¹⁰Ivi, p. 8.

questo caso viene sottolineato molto l'aspetto del sorriso di quest'uomo, un elemento che in questa situazione in cui si sente la presenza del pericolo, che si manifesta come paura di morte, risulta grottesco nell'accezione di *unheimlich*:

Dennoch, als die Türe sich in den Angeln drehte, wandte er sich um und lächelte.

Das Lächeln eines Menschen mag viel von seinem Charakter verraten, seine Güte, seine Gedankentiefe, seine Aufgeschlossenheit für alles Leben, oder es mag ihn preisgeben und entlarven. In diesem Falle aber stand nichts dergleichen zu befürchten. Es gibt ein Lächeln, dessen Enthüllung den Beschauer unterwirft. [...] Grausam lächelnd schritt er aus dem Garten, wandte sich noch einmal um und schlotterte endlich den Berg hinunter.⁵¹¹

Il riferimento alle tartarughe, che simboleggiano in questo romanzo gli ebrei, non è di per sé grottesco, perché non c'è commistione tra regno animale e umano; si tratta di un simbolo, di una similitudine, che se però considerata nella totalità della situazione può avere una valenza grottesca. Ciò accade se ci si riferisce alla tartaruga come facente parte di una sorta di allegoria grottesca della morte, in cui la disumanizzazione degli ebrei, l'impensabile e l'indicibile, invade la sfera della vita quotidiana:

„Werden die Schwalben sie nicht quälen?“

„Das tun nur die großen Vögel. Der Geier stürzt sich gern auf sie.“

„Dann verkriecht sie sich aber in ihr Haus.“

„Das nützt ihr nichts. Er faßt sie mit seinen Klauen und trägt sie hoch hinauf in die Lüfte. Dann läßt er sie fallen und an einem Felsen zerschmettern. Und schält sich bequem ihr weiches Fleisch heraus.“

„Unheimlich ist das. Unheimlich ist jeder große Raubvogel. Weil er nichts Menschähnliches hat, nur das eine: die Raubhände. Es ist wie ein Symbol.“⁵¹²

⁵¹¹Ivi, p. 9.

⁵¹²Ivi, p. 16.

Ci troviamo di fronte a una situazione grottesca anche quando Kain per strada osserva un gruppo di ebrei che vengono fatti salterellare a proprio piacimento da un uomo in uniforme:

Der Mann in Schierlingsuniform gibt eine Vorstellung, er zieht den Vorhang, wir spielen Mittelalter. Seht ihr diese bleichen Menschen, wie sie hüpfen, auf einem Bein, auf dem zweiten Bein. Sie schwingen die Arme mit geschlossenen Augen, nein, mit blinden Augen, oder sehen diese Augen?

Wir sind im zwanzigsten Jahrhundert und erleben eine seltsame Jagd. Die Jagd bei den Kopfjägern unter den Wilden? Nein, wir sind unter Deutschen.

Und jetzt geschieht es. Es geschieht, daß eines von diesen fahlen Gesichtern in Bewegung gerät. Einer von ihnen verzieht die Lippen. Fahl und bleich lächelt er. Er sieht die anderen der Reihe nach an, sie nehmen es wahr und lächeln. Der erste lacht auf. Es lachen alle. Lachen sie gellend?⁵¹³

Come al circo vengono trattati gli animali, così qui vengono trattati gli ebrei, che come animali o marionette devono saltellare una strana danza macabra, inoltre Canetti introduce il riferimento alla caccia, sottolineando come essi non si trovino in mezzo alla giungla ma in un contesto altamente civilizzato. Infine il riso grottesco appartiene questa volta agli ebrei stessi che a un certo punto seguendo il sorriso di uno di loro scoppiano tutti a ridere. Ciò pone fine al triste spettacolo, poiché nel momento in cui ridono riescono ad esorcizzare il male, il pubblico perde l'interesse, l'uomo in uniforme si sente vinto e quindi si arrabbia “[d]er Mann in Schierlingsuniform wird rot im Gesicht. Warum hat er keine Peitsche bei sich [...]”⁵¹⁴.

Per quanto riguarda il capitolo *Das Gastmahl* è rilevante fare riferimento al paragone che fa Von der Lühe tra la cena del romanzo *Die Schildkröten* e il simposio platonico e il ruolo svolto dal grottesco in quest'ottica, in quella cioè del carnevale bachtiano, che vede nell'inversione dei ruoli tipico del grottesco la funzione di difesa contro la paura.

⁵¹³Ivi, pp. 40-41.

⁵¹⁴Ivi, p. 41.

Per esemplificare la tesi von der Lühe vorrei ora però citare dallo stesso testo di Veza Canetti:

Eine offene Konservenbüchse stand in einer Schüssel mit heißem Wasser und wurde in den tiefen Teller entleert. Ein schleimiger grauer Brei floß heraus, nicht anzusehen. Dieser Brei war für den Gast bestimmt, der ihn sogleich und mit Behagen in sich hineinlöffelte. Er besah die Marke auf der Büchse, sie enthielt den erstaunlichen Vermerk „Schildkrötensuppe.“ Der Gast hatte dergleichen noch nicht genossen, er fand sie vorzüglich, kräftigend sogar, sie floß wie neues Blut durch die Adern. Er staunte, weil die Gastgeber sich diese Delikatesse entgehen ließen, doch Hilde [...] erklärte dies hätte Bezug. Es sei sozusagen die Speise für den Lindwurm. Damit er die Bewohner der Stadt verschone. Hierüber musste der Gast lachen, wiewohl er die Bedeutung der Rede nicht verstand. [...]
„Es ist so, Nachbar Pilz“, sagte Hilde. „Der Drache sind sie, die Schildkröten sind wir. Kann ich Ihnen mehr sagen, wenn wir in diesem feinen Haus sind? [...]“⁵¹⁵

Stando alla messa in scena di Hilde, è come se gli ebrei, qui paragonati alle tartarughe, venissero, come in un antico rito, offerti in sacrificio al loro usurpatore, come una sorta di dio del quale si vuole rabbonire l'animo a proprio favore.

Il proseguimento della cena ha come fine lo svelamento dell'ignoranza e della povertà di spirito di Pilz e di come non ci si debba far spaventare da lui se non quanto, come commenta Hilde, da un “[...] Gespensterschloß im Prater. Aufregend und spannend und dabei ist alles aus Holz”⁵¹⁶.

Spesso il dialogo sfugge di mano e si abbassa molto sia a livello intellettuale che linguistico, a questo proposito vorrei citare il seguente passo:

„Ich meine es anders. Eva zum Beispiel findet, das Zimmer sieht aus wie ein Sarg. Den Hausherrn erinnert es an ein Eisenbahncoupé, ich selbst vergleiche es mit einer Zuckerschachtel. Was sagen Sie dazu Herr Gast?“

⁵¹⁵Ivi, p. 82:

⁵¹⁶Ivi, p. 84.

Dies führte zu einer Entgleisung. Von diesem Augenblick an wurde die Konversation verstockt und sank unter das Niveau, bis sie zuletzt verhängnisvoll ausartete.
Der Gast nämlich antwortete, rundheraus gefragt, wollte er auch rundheraus sagen: nach ihm sei das Zimmer [...] beschaffen wie ein *Chambre séparée*.⁵¹⁷

Tutto il capitolo prosegue con questo tono ed è costruito su doppisensi, che Pilz stesso però spesso non riesce a cogliere, e in questo modo viene mostrata tutta la sua inferiorità intellettuale, come commenta Eva:

„Was hat es für einen Sinn, Kain, menschlich mit diesem Papagei zu sprechen. Er versteht dich doch nicht. Er spricht nur eingelernte Phrasen und erfaßt nur Phrasen.“⁵¹⁸

Interessante a proposito del grottesco in quest'opera è come venga sempre creato un nesso tra l'apparenza fisica dei personaggi e la loro interiorità. Una procedura che viene messa in atto anche in altre opere, essendo un tratto tipico di Veza Canetti, ma che trova qui, per ovvi motivi, la sua apoteosi.

Per esempio una volta un italiano viene scambiato per ebreo solo perchè piccolo, scuro, con il naso largo e la pancia “[d]enn der vermeintliche Judensohn war wirklich Italiener, wer hätte das gedacht! Schwarz, klein, mit dicken Nasenflügeln und einem Bauch.”⁵¹⁹

Un'altra volta invece Eva, Kain e suo fratello Werner si trovano in un'osteria, dove a un certo punto al tavolo dove sono seduti scoppia una discussione e Werner urla “Es gibt keine reine Rasse, sie Ignorant!”⁵²⁰. A questo punto si alzano due signori che si rivelano essere due ufficiali delle SA in civile e si mettono ad enumerare le caratteristiche non ariane di Werner. Quando Kain si alza per difenderlo, dicendo che è suo fratello, e che in caso d'arresto dovrebbero arrestare anche lui, tutta la sala scoppia a ridere:

⁵¹⁷Ivi, p. 86.

⁵¹⁸Ivi, p. 96.

⁵¹⁹Ivi, p. 117.

⁵²⁰Ivi, p. 68.

Und jetzt kommt das Peinliche. Darüber beginnen die beiden Braunhemden unbändig zu lachen. Und es lachen nicht nur sie und nicht nur der lange Tisch, es lacht der ganze Saal. Sie lachen, weil Werner, vierschrötig und einfach, wie er aussieht, nach ihrer Ansicht und Theorie unmöglich Kains Bruder sein kann. Es ist ein Witz, ein köstlicher Witz, indessen dem Jüngeren beinahe die Tränen ins Auge kommen, so weh tut es ihm, ihn auf solche Weise verhöhnt zu sehen.⁵²¹

E non solo il contesto attorno ai personaggi decide chi debba essere o meno considerato ebreo. Essi stessi percepiscono che stanno cambiando, che le linee del loro volto stanno cambiando:

„Nur der Hund hat den Heimgekehrten erkannt“, sagte er zu Eva, mitten hinein in ihre Wirren und Sorgen, noch berauscht von der Dichtung.
„Hältst du es für möglich?“
„Ja. Seit diesem Jahr. Seit vertraute Gesichter sich zur Unkenntlichkeit verwandelt haben. Seit manches treue Gesicht heimliche Falschheit verstecken möchte. Seit manches Antlitz selbst sich verändert hat...auch deines Eva, wenn auch nicht unedel...ist es dennoch härter geworden, ist schwerer zu enträtseln. Wie erst verwandelt das lange Leben! [...]“.⁵²²

A questo proposito, di come corpo e anima siano unite tra loro in modo imprescindibile, è interessante il commento che viene fatto verso la fine del romanzo:

Die regelmäßigen Stöße der Eisenbahn erinnern an Herzschläge, denn der Mensch baut und konstruiert nach dem Muster seines Körpers, der eine so anspruchsvolle Rolle spielt, daß er sich von den seelischen Vorgängen nicht zurücksetzen läßt.⁵²³

Il corpo gioca un ruolo talmente fondamentale, che da un lato l'uomo costruisce e crea il mondo a sua misura, dall'altro egli non può prescindere dal corpo, nemmeno a favore di ciò che avviene nell'anima: il corpo grottesco è deforme anche in questo senso, che

⁵²¹Ivi, p. 69.

⁵²²Ivi, p. 124.

⁵²³Ivi, p. 272.

non ha confini, che influisce e si mescola con ciò che ha attorno, in continua trasformazione.

La figura tra tutte che si può definire al confine tra il tragicomico e il grottesco è quella del signor Felberbaum. Egli, persona semplice, viene descritto come un “lebendige[r] Gemeinplatz”, ma nella sua semplicità rappresenta un polo positivo all’interno dell’atmosfera di terrore e di paura che si respira. Il signor Felberbaum è anche colui che vive la maggior parte delle avventure in città: in passato era già stato arrestato e rilasciato una volta, inoltre viene costretto a raccogliere massi e pulire le strade dopo la distruzione di una sinagoga, poi viene deportato in una sorta di circo, dove passa un paio di notti e viene rilasciato; infine si ferirà alla testa mentre si troverà ancora una volta preso dai nazisti per far pulizia alla piccola sinagoga dove si stava recando e finirà in ospedale. Lo ritroviamo poi alla fine, quando sarà alla stazione a salutare Eva e Kain in partenza, dove piangerà come un bambino, senza soldi e senza amici, ma ancora convinto di farcela.

Ciò che rende questa figura così tragicomica è che nonostante tutto sia contro di lui, nonostante venga perseguitato e maltrattato, egli non perde mai la voglia di vivere e il sorriso. Anche la sua scrupolosità nell’attenersi, nonostante tutto, alle tradizioni religiose ebraiche, risulta nel contesto delle violenze e dei soprusi ai quali viene sottoposto, fuori luogo e non scevro di una certa ironia. Felberbaum infatti si attiene al digiuno, poiché il giorno seguente è la festa dello *Yom Kippur*, il ‘giorno dell’Espiazione’, una delle festività più importanti per la religione ebraica.

Grottesca è anche la massa delle persone, che applaude e va in estasi al vedere ciò che accade agli ebrei. Felberbaum per esempio assiste a un episodio in cui un suo ex commilitone, con il quale aveva combattuto durante la Prima Guerra a Lemberg, che tra l’altro vi aveva perso mezza testa come commenta ironicamente:

Dieser Cafetier hatte im Weltkrieg neben ihm bei Lemberg gekämpft und dabei seinen halben Kopf verloren. Nicht aus

Angst vor der Schlacht, sondern in Wirklichkeit. Er trug seinen Hinterkopf aus Leder und Eisen [...].⁵²⁴

Ora lo ritrova costretto a dover disegnare la parola *Jud* davanti al suo locale. Ciò che incute più timore però è la folla impazzita, che si muove quasi come un organismo a se stante, dotato di vita propria:

Augenblicklich hatte er neben sich einen Kübel mit Farbe und zeichnete etwas auf die Fensterscheibe. Die Menge schrie und drohte, und er musste es abwischen. Er malte von neuem, die Menge schwieg und lauerte, doch dann jauchzte sie vor Freude. Felberbaum renkte sich den Hals aus und entdeckte ein Dreieck [...] Er begriff nicht, warum dieses Dreieck solche Begeisterung erregte, doch dann verstand er, es wurde ein Davidstern heraus [...] die Menschen um ihn herum jubelten. Sein Hinterkopf mit der metallenen Platte nahm sich unheimlich aus [...] indessen die Menschen um ihn herum in Ekstase gerieten. Nach Beendigung zog er die Börse und zahlte fünf Mark für die Benützung der Farbe und des Pinsels. Es wurde ihm nun eine Tafel umgehängt, die er spazierenführen musste.⁵²⁵

Oltretutto il proprietario del caffè deve alla fine pure pagare per aver usato il colore e il pennello e portare il cartello umiliante, questo accentua ancora di più l'assurdità della situazione.

Felberbaum a un certo punto viene issato su un carro e la descrizione che ce ne dà il narratore è tra il comico e il tragico:

Dies alles machte aber nicht den leisesten Eindruck auf die Gesichter vor ihm, auf der Straße, vielmehr hörte er den Ruf „Mörder!“, und wiewohl es nicht ihm direkt galt, sondern dem ganzen Viehwagen mit Männern jeden Alters und Standes, trat ihm doch der Angstschweiß auf die Stirn und er bekam Ringe unter den Augen, schwarze Ringe, sein kindliches, zuweilen dämliches Lächeln schien jetzt in derselben Fassung in Weinen überzugehen, man war versucht zu glauben, er werde sogleich und wie ein Schuljunge losweinen.⁵²⁶

Il fatto che Felberbaum si trova ormai oltre la sessantina, il suo sorriso da bambino, un po' ingenuo che si sta per trasformare in pianto

⁵²⁴Ivi, p. 165.

⁵²⁵Ivi, p. 165-166.

⁵²⁶Ivi, p. 237.

provocano una deformazione sul suo volto che lo portano ad assomigliare a una maschera tragicomica.

Alla luce dell'insieme delle conoscenze del lettore, soprattutto quello contemporaneo, e l'assurdità della situazione, risulta ridicolo il modo in cui Felberbaum cerca di tranquillizzarsi dicendosi “[...] und sagte sich ganz logisch, es sei ja viel zu umständlich, gleich Tausende von Menschen auf einmal umzubringen.”⁵²⁷

Dopo aver passato due notti in una sorta di circo, dove era stato deportato, ed essere stato derubato dai suoi compagni durante la prima notte, il giorno dopo viene portato di fronte a un tribunale dove deve rispondere a delle domande e poi viene rilasciato.

Per prima cosa, avendo trovato ancora del denaro sparso nella giacca, si reca presso un ristorante automatico, dove, come commenta il narratore, nessuno chiede della provenienza, non ci sono occhi che scrutano l'apparenza esteriore:

Er stolperte in das nächste Automatenbüffet, hier bedienen Automaten, kein menschliches Gesicht prüft dich unmenschlich nach Herkunft und Sippschaft, hier setzte er sich an ein Tischchen, atmete auf, trank ein großes Glas Kaffee, dann ein zweites, es schmeckte köstlich nach dem Hungern im Zirkus, ein rechter Zirkus. Nach dem zweiten Glas Kaffee fand er seine Lage rosig [...].⁵²⁸

Di nuovo ci troviamo dentro a un mondo alla rovescia, dove i distributori di caffè automatici sono più umani degli esseri umani stessi. Anche qui Felberbaum mostra tutta la sua ingenuità nel ritenere la sua situazione ‘rosea’. Fino alla fine, come si vedrà, egli non sarà in grado di rendersi conto di quanto disperata invece sia la sua situazione.

L'ironia del destino lo porta a voler visitare la piccola sinagoga, per ringraziare dio, che, come gli era stato confidato, i nazisti non avevano ancora distrutto. Mentre ridacchiando tra sé e sé e fischiando si avvicina alla sinagoga, viene di nuovo preso e portato proprio verso

⁵²⁷Ivi, p. 239.

⁵²⁸Ivi, p. 243.

quella sinagoga, che al contrario di quanto gli era stato detto era stata distrutta, a dover far pulizia e togliere i massi rimasti. Quando però i grandi massi che erano rimasti non si lasciano distruggere dalle pale, i nazisti decidono di utilizzare dell'esplosivo. Nemmeno sotterrato da polvere e cenere, Felberbaum perde il suo sorriso:

Da auf einmal löste sich der Tempel auf. Die dunkle Mauer löste sich, rasch und wuchtig, wie eine Lawine, Staub rollte herab, Staub hüllte ihn ein, der Tempel schlug ihn zu Boden, er lag von Staub bedeckt auf dem Rücken, unter den Trümmern des Gotteshauses, auf Kohlenstaub und Asche, mit feuchtem, immer noch freundlichem Gesicht. Ein Streifen Blut sickerte von seiner Schläfe in seine dünnen grauen Haare.⁵²⁹

Il viso gentile di Felberbaum non cambia nemmeno nel momento in cui completamente vinto si ritrova disteso a terra, ferito e dolorante. Dopo essere stato all'ospedale ritroviamo Felberbaum alla stazione a salutare i suoi amici che finalmente possono partire:

Vor dem Waggon stand nur mehr Herr Felberbaum, zog, als die Glocke zum ersten Mal pfiff, ohne sich zu schämen, ein riesiges Sacktuch heraus und begann herzerbrechend zu schluchzen. [...] Gottlob, auch Herr Felberbaum fährt bald in das Land, wo gleiches Recht für alle gilt. Schon wieder ein breites Lächeln im Gesicht, trat er aus der Bahnhofshalle ins Freie.⁵³⁰

Come anticipato, Felberbaum è una figura al confine tra il comico e il tragico, che però non sa mai smettere di sorridere, nemmeno in un mondo così sottosopra. Da un punto di vista narrativo l'antitesi rappresentata da questo personaggio è funzionale per far risaltare ancora di più l'assurdità degli eventi, la disumanizzazione del contesto sociale in cui i personaggi si trovano a vivere.

A parte qualche espressione ironica sparsa, che però non ha peso nella totalità del romanzo, poiché il tono generale è serio, dal momento che i temi trattati sono di una tale serietà che non possono essere trattati

⁵²⁹Ivi, p. 247.

⁵³⁰Ivi, p. 267.

con ironia, l'ironia presente nel romanzo si riferisce a un preciso avvenimento e si può definire secondo Muecke e Colebrook come tragica ironia del destino.

L'avvenimento al quale si fa riferimento è lo scambio dei due fratelli Andreas e Werner Kain. Entrambi portano il cognome dell'assassino biblico, ed entrambi potenzialmente possono fungere da assassino per l'altro, Werner infatti non vuole lasciare il paese e Andreas non vuole lasciare il paese senza di lui. È solo la tragica ironia del destino che porta allo scambio dei due e all'arresto di Werner al posto di Kain, ed è anche per questo che durante tutto il romanzo Werner viene chiamato per nome, e Kain invece con il cognome. Ad accentuare questa fatalità vi sono alcuni elementi che ora si vogliono presentare. Per esempio era appena avvenuto un riavvicinamento tra i due fratelli:

Mit Werner war eine Wandlung vor sich gegangen. Vielleicht, weil der jüngere Bruder jetzt täglich um ihn war und ihm täglich versicherte, daß er sich nicht retten wollte, ohne ihn. Daß es keine Rettung für ihn bedeutete, wenn er das Land verließ und er zurückblieb. Sie wurden wieder die unzertrennlichen Kameraden der Kindheit. Werner versperre sich nicht mehr, er hob den klaren Blick und erkannte verwundert, daß er die drei Menschen um sich gerne mochte.⁵³¹

Kain inoltre si sente responsabile in prima persona di questo cambiamento nel fratello in quanto riesce a risvegliare il torpore del fratello causato dal dolore per la perdita dei suoi amati sassi, e per questo si sente con tragica ironia come suo salvatore:

Kain schäumte vor Vergnügen. Seinen Bruder wieder selbstbewußt zu sehen, wie er die blinde Gerechtigkeit verkörperte, bedeutet für ihn nicht nur, daß dieser Bruder gerettet war, wieder sich selbst zurückgegeben, es bedeutete, daß er, Kain, ihn gerettet hatte. [...] Weil er ihn ansteckte, ihn vor seiner Erkaltung bewahrte, ihn stieß, knetete und ihm warmes Leben einblies.⁵³²

⁵³¹Ivi, p. 210.

⁵³²Ivi, p. 228.

Kain si sente quasi un dio, che dalla massa informe riesce a creare nuova vita.

L'ultimo ammonimento che Werner, il quale si era già preparato la sua bara⁵³³, dice a Kain è:

„Wenn du dich nicht abhalten läßt, in diese feindliche Stadt hinauszulaufen, anstatt wie ich ruhig zu Hause und in Sicherheit zu bleiben, dann sei gewiß, daß ich dir die Schildkröte auf dein Grab setzen werde.“

„Aber dann gewiß eine besonders konstruierte. Die du aufklappst, damit die Höhlung ein Weihrauchfaß bildet, mit dem du mir Weihrauch streust, so oft du mich besuchen kommst“, rief Kain lachend. „Denn das ist doch meine liebste Luft, nicht wahr?“⁵³⁴

Accadrà esattamente il contrario di ciò che pensa Werner, non sarà Kain a morire per primo ma lui.

Il capitolo successivo è quello dello scambio. Anche il posizionamento dei due capitoli non è un casuale, ma concorre ad accentuare ancora di più l'effetto tragico: si vuole infatti tramite l'antitesi mettere ancora di più in evidenza l'assurdità del destino.

Anche il modo in cui avviene lo scambio è preceduto da una serie di elementi premonitori, come quando Kain dice:

„Die Logik in den Köpfen der Frauen hinkt ja nicht schlecht“, meinte Kain. „Was aber diesen sinistren Fall anlangt, es wurde meines Wissens von Werner gesprochen, und Werner, über den bin ich beruhigt.“ Und er lachte. „Werner wird nie sterben. Werner ist Stein gewordenes Fleisch, und dies meine ich im guten Sinne.“⁵³⁵

La tragica ironia del destino vuole che Werner venga arrestato proprio quando Kain era riuscito a risvegliare la sua carne, che si era fatta come di pietra.

Altri elementi premonitori si trovano nel capitolo di *Die Verwechslung*. Di solito è sempre Eva che va ad aprire la porta, ma in

⁵³³Ivi, pp. 224-225.

⁵³⁴Ivi, p. 229.

⁵³⁵Ivi, p. 104.

quel giorno “[...] überfiel sie eine Schwäche [...]”⁵³⁶ e decide di far finta di non sentire il campanello e lasciare il compito a Werner che:

[...] er wurde mit den Leuten rasch fertig, man kannte ihn in der Gegend als schrulligen Menschen, als einen, der nicht rechts, nicht links blickte und keiner Fliege etwas zuleide tat, und man mochte ihn gerne.⁵³⁷

Anche il simbolico suono del campanello, che avviene esattamente tre volte:

[...] [e]s läutete bereits ein drittes Mal und jetzt erst bequeme sich Werner, der sie nicht mehr zu Hause wähnte, zu öffnen. Im Rahmen der Gängtüre standen die beiden Braunhemden, sie sah sie eintreten.⁵³⁸

In maniera ugualmente ironica, Kain quando si trova sulla via di casa, riflette:

Zum ersten Mal freute er sich auf dieses kleine Zimmer [...], freute sich auf die enge des Raumes, die enge der Gespräche selbst [...] Auf Eva freute er sich [...] er freute sich auf Werner [...] selbst Felberbaum gewann ihm ein Lächeln ab, selbst dieser gütige Gemeinplatz.⁵³⁹

Persino la lettera con il visto è arrivata, tutto sembra volgersi al meglio quando:

Das Zimmer war dunkel. Der Tisch war schwarz, schwarz gähnte der Kasten in der Dunkelheit, der Schreibtisch war aufgerissen, der Fensterladen dicht geschlossen, ließ kein Licht ein, nur eine Kerze brannte. [...] Er wußte, daß Werner fehlte, und für immer. [...] „Er ist statt deiner verhaftet worden, Kain.“ Er stöhnte auf und wurde kreidebleich. Dann schloß er die Augen und stürzte über den Tisch. Die Kerze fiel um und verlöschte.⁵⁴⁰

⁵³⁶Ivi, p. 231.

⁵³⁷Ibidem.

⁵³⁸Ibidem.

⁵³⁹Ivi, p. 233.

⁵⁴⁰Ivi, p. 234-235.

E l'ironia non finisce qui. Quando Werner si troverà al campo di concentramento, gli verrà affidato il compito di trasportare sassi, e sarà proprio questo lavoro a stremarlo fino a farlo morire:

Gleich am ersten Tag wurde ihm ein Steinfeld zugewiesen und er mußte Steine schleppen. Wenn es nur Steinetragen gewesen wäre! Sie haben aber ihre grausame Lust, die Aufseher, und die Steine mußten, wenn es einem Flegel einfiel, im Laufschrift getragen werden, im Galopp, im Takt, wie er es gerade in sich fühlte. Die Kost war schlecht und die Kräfte ließen rapid nach. Eines Tages fiel Werner, von einem schweren Stein erschöpft, nieder und blieb ohnmächtig liegen, den Stein zur Seite. Es ist aber die Methode der Herren, Ohnmächtige selbst im Winter mit kaltem Wasser zu begießen. Sie wachen verlässlich wieder auf. Auch Werner wachte auf, aber mit einer Lungenentzündung, und von dieser wachte er nicht mehr auf.⁵⁴¹

L'ironia del destino vuole che Werner venga ucciso proprio da ciò che amava di più, da un sasso.

A parte le riflessioni su grottesco e ironia nell'opera, all'interno del romanzo *Die Schildkröten* vi sono dei passi dedicati in particolare a riflessioni sull'artista e sul senso dell'arte. Innanzitutto il narratore mette in evidenza come a essere colpiti maggiormente dall'esilio sono gli scrittori, infatti:

Am schwersten überfällt es den Dichter. Die Sprache ist seine Seele, die Figuren, die er gestaltet, sind sein Körper. Er kann nur Atem schöpfen, wo seine Sprache lebendig ist, und sein Leben erlischt, wo er nicht mehr versteht und nicht verstanden wird.⁵⁴²

Ciò è di particolare importanza se si considera l'uso della *akustische Maske*⁵⁴³. Per il poeta è fondamentale l'ascolto, egli spesso andava negli *Heurigen* per ascoltare le voci attorno a lui, in questo modo egli raccoglieva il materiale per i suoi drammi e romanzi.

⁵⁴¹Ivi, p. 257.

⁵⁴²Ivi, p. 27.

⁵⁴³Cfr. Canetti: *Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte 1921-1931*, p. 208.

Un altro passo all'interno del romanzo in cui si parla del ruolo dell'artista è quando Werner e Kain discutono:

„[...] Du hast nämlich auf etwas Konsistentes gebaut und das ist nicht zu verlieren. Ich aber baue auf den Menschen, und wie hinfällig ist seine Seele, wie hinfällig seine Form, wie ist er gefährdet und gefährlich.“

„Statt dich deiner Selbsterkenntnis zu beugen, wäre es nicht besser du revoltierst und schwingst dich auf? Warum gibst du die Menschen verloren? Ändere sie, du hast das Zepter in der Hand, den Bleistift!“

„Aber das ist das Unglück! Der Denker hat nur das Zepter und nicht die Macht. Der Mächtige aber gelangt zu keinem Gedanken.“⁵⁴⁴

Qui è come se Veza Canetti rinunciassse alla sua convinzione che l'arte e in particolare la scrittura, possano cambiare in meglio la società. Lo scrittore ha solo lo scettro, ma non detiene il potere, e chi è al potere non ascolta lo scrittore.

Nel momento in cui Eva e Kain devono lasciare la villa, il narratore fa un commento:

Es gibt unter den Menschen solche, die fest auf der Erde stehen, gottlob die meisten sind es, sie hängen am Wesentlichen, schreiten vor, fassen das Vorhandene ins Auge, langen nach dem Greifbaren.

Dann gibt es solche, die wie im Traum wandeln, sie taumeln, denn alles ist ein Traum, sie fliehen das Erwachen, klammern sich an das Verlorene, haschen nach dem Unwirklichem, greifen in den Traum hinein und fallen auf die unbarmherzige Erde.

Diese Menschen sind gottlob in der Minderzahl, sie sind Spielarten, sind isoliert, man nennt sie mit verschiedenen Namen und man nennt sie auch Dichter.⁵⁴⁵

Ancora una volta Veza Canetti, come fa anche in maniera meno “nobile” con la figura di Knut Tell, mette in evidenza come il poeta viva in un mondo di sogno. La velata ironia con la quale ci descrive l'artista, facendola sembrare una fortuna che siano in minoranza, vuole in realtà sottolineare la loro importanza nel mondo, che senza

⁵⁴⁴S, p. 226.

⁵⁴⁵Ivi, p. 143.

poeti sarebbe perduto. Si vuole ricordare a tal proposito anche il commento che Elias Canetti fa nella premessa a *Die gelbe Straße* in cui sostiene:

Zwei Hauptgesinnungen waren es, die Veza im Widerstreit gegen ihre Schwermut am Leben erhielten: die eine war die Glaube an Dichter, so, als wären es eigentlich diese, die die Welt immer neu erschaffen, als müsste die Welt verdorren, sobald es keine Dichter mehr gäbe.⁵⁴⁶

Il commento del narratore non si può dunque non ritenere ironico, perché Veza Canetti non fu soltanto scrittrice, ma dedicò la sua intera vita a sostenere un artista nel quale credeva fermamente, che nel romanzo porta il nome di Andreas Kain, ma che nella realtà era Elias Canetti.

3.6 *Das Schweigegeld e Geld-Geld-Geld*

Questi due racconti non fanno parte di nessuna raccolta, ma furono pubblicati nel volume dedicato a Veza Canetti curato da Heinz Ludwig Arnold della serie Text+Kritik. Come riporta Gudrun Leitzenberger, Veza Canetti era riuscita a pubblicare questi racconti, insieme a *Der Hellseher*, tra il marzo e il maggio del 1937 nelle riviste ‘Die Stunde’ e ‘Wiener Tag’⁵⁴⁷.

Das Schweigegeld e Geld – Geld – Geld vengono qui brevemente presentati insieme. *Das Schweigegeld* è un racconto leggero, molto ironico, in cui Veza Canetti usa l’ironia in parte come mezzo di critica, in parte per puro “divertimento”. La vicenda è ambientata in un sanatorio, dove Veza Canetti commenta con tono ironico:

Das Sanatorium *Lilienhain* birgt drei Kategorien von Kranken. Unten in der Halle sitzen die Nervösen und starren aus grauen Gesichtern ins Leere. In der Liegehalle ruhen die

⁵⁴⁶Canetti: *Veza*, p. 6.

⁵⁴⁷Cfr. Leitzenberger: *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder*.

Schwerkranken. Aber oben in den Zimmern, da sind die Leichtkranken, durchwegs Damen, sie liegen zu Bett in duftigen Seidenhemden, sorgfältig gekämmt, frisch geschminkt, in einer Wolke von Parfüm – und warten auf den Chefarzt.⁵⁴⁸

Questo è un esempio di testo in cui Veza Canetti riesce a coniugare in modo ottimale la critica sociale all'ironia. La critica è evidente dal fatto che i malati gravi sono ricoverati in una stanza comune, mentre i malati leggeri, e l'autrice sembra qui sottointendere i 'non-malati', stanno al piano superiore, quindi divisi anche in altezza dai malati gravi e hanno ognuno una stanza. In più Veza Canetti aggiunge con maestria la clausola finale, separata anche graficamente dalla linea, dove è messo in evidenza come le signore, truccate e profumate aspettano l'arrivo del primario.

Veza Canetti continua la sua critica:

Dreimal täglich macht der Chefarzt seine Visite. Die Schwerkranken beanspruchen nur sein Können. Die Nervösen betrachten ihn bereits als Irrenwärter. Aber die Leichtkranken verlangen alles.⁵⁴⁹

Si sorvola in questa sede sugli altri esempi che il testo offre, poiché il racconto è caratterizzato interamente dal tono ironico e leggero della narrazione, molto spesso la critica che vi è presente si spiega da sé e non risulta necessario un commento.

Il racconto *Geld-Geld-Geld* si caratterizza per il fatto di essere quasi interamente autobiografico, infatti narra del patrigno di Veza del quale si ha avuto modo di parlare anche in riferimento ad Elias Canetti che ne dà un quadro nel capitolo *Patriarchen* della sua autobiografia *Die Fackel im Ohr*.

Unico elemento da analizzare in maniera più approfondita è la storia del povero locatario Kozil che chiede di poter ritardare il pagamento dell'affitto perché si trova in una situazione di indigenza. Quando il

⁵⁴⁸Canetti, Veza, *Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, "Text + Kritik", H.156, München 2002, p. 11.

⁵⁴⁹SG, p. 11.

vecchio patrigno glielo nega giunge notizia che Kozil si è impiccato. Poco tempo dopo entra a servizio della famiglia la domestica Draga, da subito sospetta alla narratrice (in prima persona), poiché esaudisce tutti i desideri del vecchio, che però nuociono alla sua salute fino a portarlo alla morte. Infine la protagonista scopre che Draga era la moglie di Kozil e aveva voluto vendicarsi.

Si può vedere in questa storia d'invenzione letteraria come Veza Canetti abbia forse voluto costruirsi un alter ego con cui elaborare quelle che erano le sue vere emozioni e intenzioni verso il patrigno che aveva terrorizzato ed esasperato durante l'intero corso della sua permanenza madre e figlia.

4. CONCLUSIONI

Nel presente lavoro si è cercato innanzitutto di contestualizzare l'opera di Veza Canetti da un punto di vista biografico, storico, politico, sociale e soprattutto letterario. Questi aspetti rivestono un ruolo importante poiché, da come si è potuto constatare dall'analisi, i testi di Veza Canetti sono strettamente intrecciati alle vicende sociali e politiche dell'epoca storica in cui visse l'autrice.

In seguito, attraverso una panoramica degli studi più rilevanti su Veza Canetti in merito a grottesco e ironia e alle teorie più importanti su queste categorie estetiche, si sono create le basi teoriche per l'analisi letteraria effettuata nella terza parte. Infine sono stati analizzati i testi mettendo in rilievo come Veza Canetti utilizzi sia la categoria del grottesco che quella dell'ironia per effettuare una critica nei confronti della società della sua epoca. Allo stesso tempo però, ed è proprio in questo aspetto che risiede l'originalità dell'opera di Veza Canetti, l'autrice, tramite il grottesco e l'ironia, ci mostra un mondo alla rovescia, straniando il lettore e attraverso questa modalità esprime la sua volontà di spronarlo a una visione critica della realtà che lo circonda.

Veza Canetti ci mostra la realtà mettendone in evidenza la “mostruosità”, un mondo in cui tragicità e comicità sono compresenti, un mondo perverso, ingiusto, a volte, come accade soprattutto nel caso del romanzo *Die Schildkröten*, disumano, ma è proprio attraverso questo specchio deformante che l’autrice vuole provocare e irritare il lettore affinché egli compia lo sforzo di vedere non solo la realtà che lo circonda ma vedersi egli stesso riflesso in questo specchio e avere poi l’umiltà di riconoscere la “mostruosità” dei comportamenti propri e umani in generale.

Possiamo ora passare a riassumere le varie modalità in cui grottesco e ironia si manifestano all’interno della prosa di Veza Canetti.

Un primo scoglio da affrontare è il modo in cui queste categorie estetiche vengono impiegate poiché esse si caratterizzano per la loro eterogeneità e per la varietà dei modi in cui Veza Canetti riesce a farne uso, creando un’ambiguità di fondo che accompagna costantemente il lettore nell’interpretazione delle sue opere, un’interpretazione che proprio per l’ambiguità che caratterizza la prosa di Veza Canetti lascia molte domande aperte.

Si vogliono ora elencare le tipiche forme in cui il grottesco si manifesta, rilevate anche dai teorici come aspetti caratterizzanti nello specifico questa categoria estetica. Tra queste figurano: la rappresentazione dell’essere umano come marionetta o automa e il passaggio senza soluzione di continuità dal mondo degli esseri animati a quello degli esseri inanimati; l’essere umano caratterizzato dall’aver un corpo deforme con il quale ha un rapporto conflittuale e che lo porta a vivere in un difficile rapporto con la società; alla deformità del corpo si affianca la malattia mentale, il pendente psicologico alla malattia del corpo, che caratterizza alcuni personaggi, come per esempio Pilatus Vlk nel romanzo *Die gelbe Straße*; l’uso costante di metafore riferite al mondo animale, oggettuale e vegetale; inoltre si ritrovano gli elementi di eterogeneità e ambivalenza tipici del grottesco, dei quali si è già accennato, Veza Canetti usa infatti il grottesco (e l’ironia) per mettere in evidenza l’ambiguità che

caratterizza determinati personaggi, in quanto verso l'esterno proiettano un'immagine di sé che però non corrisponde alla loro interiorità; infine è anche da menzionare la presenza nei testi dell'autrice un altro elemento tipico del grottesco e cioè la commistione di tragico e comico, che caratterizza figure come per esempio il signor Felberbaum del romanzo *Die Schildkröten* e il personaggio di Knut Tell che compare nel romanzo *Die gelbe Straße* e nel racconto *Der Fund*.

Per quanto riguarda l'ironia essa si manifesta da un punto di vista più specificamente linguistico e narratologico e svolge nel presente studio più una funzione di appoggio al tema del grottesco che una funzione autonoma: l'asse portante dell'analisi è il grottesco. Ciononostante va menzionato che l'ironia presenta anche una particolarità propria in quanto si manifesta spesso all'interno dei testi sotto la forma particolare dell'ironia del destino, una forma di ironia a cui alcuni teorici hanno dedicato particolare attenzione, come si può leggere nel capitolo dedicato.

Entrambe queste categorie estetiche caratterizzano lo stile di Veza Canetti e ne sono il carattere distintivo, uno stile che seppe mantenere anche nei momenti di maggiore disperazione della sua vita, come testimonia il carteggio tra Veza, Elias e il fratello di questi, Georges. Per l'ironia così come si manifesta da un punto di vista prettamente linguistico si rimanda all'analisi dei testi, si vuole dedicare invece un'ultima riflessione all'ironia del destino. Questo tipo di ironia infatti dà maggiori informazioni sulla *Weltanschauung* dell'autrice. Veza Canetti applica il meccanismo dell'ironia del destino sia alle situazioni drammatiche, come per esempio nel romanzo *Die Schildkröten*, sia a quelle in cui avviene un miglioramento a favore del protagonista della storia, come accade nel racconto *Der Dichter*, ciò getta un velo di arbitrarietà sulle vite e sui destini dei suoi personaggi che appaiono in tal modo costantemente in balia del caso.

Concludendo si può dire che sono proprio l'ambiguità e l'arbitrarietà gli espedienti che Veza Canetti usa per manifestare la sua critica e che

rendono allo stesso tempo di difficile interpretazione i suoi testi che a una prima lettura sembrano di facile comprensione. È solo attraverso un approfondito confronto con i testi che si fa strada la consapevolezza che è attraverso il meccanismo dello straniamento del lettore che l'autrice vuole mostrare un mondo alla rovescia, nella speranza che il lettore acquisti anch'egli la consapevolezza dell'ingiustizia e del male insito nella società, soprattutto dell'epoca in cui visse l'autrice, e venga in tal modo spronato a migliorarlo.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

Canetti, Veza, *Geduld bringt Rosen, Erzählungen und Stücke*, Fischer, Frankfurt am Main, 2010.

Canetti, Veza, *Die gelbe Straße*, Fischer, Frankfurt am Main 2009.

Canetti, Veza, *Die Schildkröten*, Hanser, München 1999.

Canetti, Veza, *Geld – Geld – Geld. Das Leben eines reichen Mannes*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti, "Text + Kritik"*, H.156, München 2002.

Canetti, Veza, *Das Schweigegeld. Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti, "Text + Kritik"*, H.156, München 2002.

Letteratura critica su Veza Canetti (1):

Monografie, tesi di laurea e dottorato

Gelbenegger, Ursula, *Veza Canetti – ‚Die gelbe Straße‘ in der Entwicklung des Wiener Romans vom Haus- und Gassen- zum Großstadtroman; untersucht an ausgewählten Beispielen*, Dipl.-Arb., Universität Wien 1993.

Laher, Gunther, *Aspekte des Austromarxismus im Werk Veza Canettis – Zum gesellschaftspolitischen Gehalt ihrer Kurzerzählungen; untersucht an auserwählten Beispielen*, Dipl.-Arb., Univ. Wien 1999.

Leidinger, Renate, *Der Blick in die Tiefe – Gesellschafts Darstellung im Wien der 20er und 30er Jahre; untersucht anhand zweier Romane der Zwischenkriegszeit: Veza Canetti ‚Die Gelbe Strasse‘ und Alja*

Rachmanowa ‚Milchfrau in Ottakring‘, Dipl.-Arb., Univ. Salzburg 2004.

Leitzenberger, Gudrun, *Veza Canettis Texte von 1932 bis 1934 – Fokussierung auf gesellschaftliche Problemfelder*, Univ., Dipl.-Arb., Wien 2008.

Lorenz, Natalie, *Texte im Dialog: die frühen Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Veza Canetti*, Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 2006.

Meidl, Eva M., *Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit, sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk; im Anhang: drei wiedergefundene Kurzgeschichten von Veza Canetti*, Lang, Frankfurt am Main 1998.

Painitz, Sarah Sabine, *An Austria Apart – Society and Subversion in the Work of Mela Hartwig, Marta Karlweis and Veza Canetti*, University of Virginia, Diss., Charlottesville, Va. 2007.

Preece, Julian, *The Rediscovered Writings of Veza Canetti – Out of the Shadows of a Husband*, in: “Studies in German Literature, Linguistics and Culture”, Camden House, Rochester, NY 2007.

Schedel, Angelika, *Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien ; im Anhang: Versuch einer biografischen Rekonstruktion*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

Seehawer, Maren Kristin, *Veza Canetti als Schriftstellerin im Londoner Exil*, Dipl.-Arb., Albert-Ludwigs-Univ., Freiburg im Breisgau 2008.

Zedrosser, Ulla, *Frauen- und Familienbild in Veza Canettis Roman ‚Die Gelbe Straße‘*, Dipl.-Arb., Universität Graz 2002.

Zelisko, Angelika Annemarie, *Das Dienstmädchen im Werk von Veza Canetti*, Univ., Dipl.-Arb., Wien 2008.

Letteratura critica su Veza Canetti (2):

Articoli, critiche, recensioni

Bannasch, Bettina, *Zittern als eine Bewegung des Widerstands. Veza Canettis frühe Erzählungen ‚Geduld bringt Rosen‘ und der Roman ‚Die gelbe Straße‘*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, “Text + Kritik”, H.156, München 2002, pp. 30-47.

Bartl, Alexander, *Demut vor dem Leser – Im verborgenen gereift: Veza Canettis Erzählungen und Stücke*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp.183-186.

Borchmeyer, Dieter, *Es gibt einen Kummer, der nie vergeht...*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp.175-180.

Canetti, Veza, *Brief von Veza Canetti an Viktor Suchy*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, “Text+Kritik”, München 2002, p. 29.

Caruzzi, Renata, *Il caso Veza Canetti. In occasione dell’uscita in Italia di ‘Le tartarughe’*, in: “Prospero”, Nr.9, 2003, pp. 87-98.

Czurda, Elfriede, *Veza Canetti – Zwischen Dichtung und Wahrheit*, in: “Manuskripte 117”, 1992, pp. 114-120.

Czurda, Elfriede, *Buchstäblich: Unmenschen*, Droschl, Graz/Wien 1995, pp. 112-135.

Engelmayer, Elfriede, ‚*Denn der Mensch schreitet aufrecht...*‘. Zu *Veza Canettis ‚Die Gelbe Straße‘*, in: “Mit der Ziehharmonika” Zeitschrift für Literatur des Exils und Widerstands 2, 1994, pp. 25-33.

Frank, Gaby, *Veza Canetti (1897-1963)*, in: “SCRIPT 18”, 2000, pp. 26-30.

Fröhlich, Sabine, *Die Wirklichkeit der Groteske – Eine Erinnerung an die Schriftstellerin Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 151-154.

Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen der 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, “Aviva”, Grambin/Berlin 2003, pp. 27-34.

Göbel, Helmut, *Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin – Einige persönliche Anmerkungen*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, “Text + Kritik”, H.156, München 2002, pp. 3-9.

Göbel, Helmut, *Gelb. Bemerkungen zum verdeckten Judentum in Veza Canettis ‚Die Gelbe Straße‘*, in: Stieg, Gerald, Valentin, Jean-Marie (a cura di), *‚Ein Dichter braucht Ahnen‘. Elias Canetti und die europäische Tradition*, Lang, Bern 1997, pp. 283-295.

Hackermüller, Rotraut, *Begegnungen mit Canettis Wirklichkeit. Eine Spurensuche in Wien*, in: Angelova, Penka, Staitscheva, Emilia (a cura di), *Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit – Internationales Symposium Rousse, Oktober 1992*, Röhrig, St. Ingbert

1997, pp. 141-152.

Herrmann, Ulrich, *Das Lächeln der Mona Veza – Uraufgeführt in Zürich: ‚Der Oger‘ von Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 166-168.

Hochhuth, Rolf, *Nur ein bißchen tot*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 164-166.

Huntemann, Willi, *Nicht versöhnt. Veza Canettis Erzählung ‚Geduld bringt Rosen‘ als antihumanistische Grotteske*, in: “Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 15”, 2000, pp. 179-203.

Jacobi, Hansres, *Erniedrigte und Beleidigte – Veza Canettis Erzählband ‚Geduld bringt Rosen‘*, in: “Neue Zürcher Zeitung”, Zürich 21.03.1992, p. 15.

Košenina, Alexander, *‚Wir erheben uns über das Land und verlassen es mit Verachtung‘ – Veza Canettis Exilroman ‚Die Schildkröten‘*, in: Wild, Reiner (a cura di), *Dennoch leben sie – Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren; zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*, “Text + Kritik”, München 2003, pp. 77-86.

Košenina, Alexander, *Veza Canetti Die Gelbe Strasse (1932-1933/1990)*, in: Benthien, Claudia (a cura di), *Meisterwerke - Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*, Böhlau, Köln/Wien 2005, pp. 52-71.

Košenina, Alexander, *Veza Canetti – Fundstücke aus dem literarischen Nachlass*, in: Hammel, Andrea (a cura di), *‚Not an*

Essence, but a Positioning': German-Jewish Women Writers (1900-1938), Meidenbauer, München 2009, pp. 181-195.

Krynicka, Ewa, *'Das Schöne gefällt im Augenblick. Das Seltsame fesselt.'* *Die Poetik der Hässlichkeit am Beispiel ausgewählter Frauenbilder von Veza Canetti*, in: Kryzstofiak-Kaszynski, Maria (a cura di), "Studia Germanica Posnanensia XXX", Poznan, 2006, pp. 115-133.

Kunisch, Hans-Peter, *Ein Tiger im Dreivierteltakt – Von amerikanischen Agenten und Wiener Kaffeehauskönigen: Erzählungen und Stücke aus dem Nachlass von Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, pp. 186-188.

Lorenz, Dagmar, *Social Criticism in Veza Taubner-Calderon's Novel 'Die Gelbe Straße'*, in: Daviau, Donald D. (a cura di), *Jura Soyfer and his Time*, Ariadne, Riverside 1995, pp. 275-286.

Lorenz, Dagmar, *Transformation der Avantgarde: Veza Canetti, Elfriede Jelinek und Ruth Beckermann*, in: Bolbecher, Siglinde (a cura di), *Frauen im Exil*, Drava, Klagenfurt 2007, pp. 250-267.

Lorenz, Dagmar, *The Issue of Male Violence in Dramatic Works of two Austrian Republics – Veza Canetti and Felix Mitterer*, in: DeMeritt, Linda C., *Postwar Austrian Theater – Text and Performance*, Ariadne Press, Riverside, California 2002, pp. 213-235.

Lorenz, Dagmar, *Jewish Women Authors and the Exile Experience – Claire Goll, Veza Canetti, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs, Cordelia Edvardson*, in: "German Life and Letters – A quarterly review", Blackwell Publ., Oxford 1936, pp. 225-239.

Lorenz, Dagmar, *Keepers of the Motherland – German Texts by Jewish Women Writers*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 1997, pp. 102-111.

Lorenz, Dagmar, *War Crimes, Terror and the Madness of War: The Representation of Madness and Criminality in Texts by Elias and Veza Canetti in the Context of their Experiences in Vienna and London*, in: Thomas, Rebecca S. (a cura di), *Madness and Crime in Modern Austria – Myth, Metaphor and Cultural Realities*, Cambridge Scholars, Newcastle 2008, pp. 364-385.

Lorenz, Dagmar, *Women's Concerns – Women's Popular Drama? – Veza Canetti and Marieluise Fleißer*, in: "Modern Austrian Literature - Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association", 1968, Assoc., Houston, Texas 1968, pp. 115-142.

Lorenz, Dagmar, *Veza Canettis Roman Die Schildkröten als Beitrag zur Kritik des anthropozentrischen Weltbildes im Nationalsozialismus*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, pp. 32-55.

Lühe, Irmela von der, *Zum Andenken an die fröhlichste Stadt Zentraleuropas'. Veza Canettis ‚Die Schildkröten‘ im Kontext der deutschen Exilliteratur*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, "Text + Kritik", H. 156, München 2002, pp. 65-81.

Meidl, Eva, *Veza Canettis Manifest – Die Kurzgeschichte Geld Geld Geld*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, pp. 57-73.

Meidl, Eva, *Der Schmerz des Vertriebenwerdens: Veza Canettis Roman Die Schildkröten*, in: Lloyd, Davis (a cura di), "Aumla", Nr.99, University of Queensland, Australia, Mai 2003, pp. 104-114.

Meidl, Eva, *Ungeliebte Gäste: Exilerfahrungen in den Werken von Erich Fried, Veza Canetti und Jakob Lind*, in: Lauritsch, Andrea M. (a cura di), "Mnemosyne", Nr. 31, LIT-Verlag, Münster/Hamburg/London 2008, pp. 21-38.

Meidl, Eva, *Die Gelbe Straße, Parallelstrasse zur ‚Ehrlichstraße‘? – Außenseiter in Veza Canettis Roman ‚Die Gelbe Straße‘ und Elias Canettis Roman ‚Die Blendung‘*, in: Daviau, Donald (a cura di), "Modern Austrian Literature", Riverside, University of California 1995, pp. 31-51.

Millner, Alexandra, *Die Kälte des Krieges*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, pp. 180-182.

Mitgutsch, Anna, *Veza Canetti (1897-1963)*, in: "Literatur und Kritik 34", H. 335/336, 1999, pp. 99-111.

Moser, Gerhard, *Milieustudien*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, pp. 161-162.

Mulot, Sybille, *Das Leben vor der Haustür – Nach mehr als einem halben Jahrhundert erscheinen: der unbekannte Roman einer unbekanntenen Dichterin – ‚Die gelbe Straße‘ der Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: "Dossier 24", Droschl, Graz 2005, pp. 154-159.

Painitz, Sarah Sabine, *Political Bodies: Physiognomy in Veza Canetti's Fiction*, in: "Modern Austrian Literature", Vol. 41, Nr. 3, 2008, pp. 37-53.

Peiter, Anne D., *Mutterschaft und Macht im Werk von Veza Calderon-Canetti und Elias Canetti*, in: Brunner, José (a cura di), *Mütterliche Macht und väterliche Autorität – Elternbilder im deutschen Diskurs*, Wallstein, Göttingen 2008, pp. 197-214

Preece, Julian, *The Rediscovered Writings of Veza Magd-Canetti: On the Psychology of Subservience*, in: “Modern Austrian Literature”, - Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association, 1968, Assoc., Houston, Texas 1968, pp. 53-70.

Robertson, Ritchie, *Häusliche Gewalt in der Wiener Moderne. Zu Veza Canettis Erzählung ‚Der Oger‘*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, “Text + Kritik”, H. 156, München 2002, pp. 48-63.

Schaber, Susanne, *Veza Canetti – Die späte Entdeckung einer eigenwilligen Schriftstellerin*, in: “Parnass - Kunstmagazin”, Band 3, Parnass, Wien 1981, pp. 104-106.

Schaber, Susanne, *Wer ist Veza Magd? – Veza Canettis ‚Die Schildkröten‘: ein beklemmendes literarisches Dokument des beginnenden Holocaust im Wien der Sommer- Herbsttage 1938*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 171-175.

Schaufler, Erich W., *Madonna, Magd oder persische Miniatur – Zum 100. Geburtstag von Veza Canetti (1897-1963)*, in: “Das jüdische Echo”, Vol. 46, Oktober 1997, pp. 264-266.

Schedel, Angelika, *‚Buch ist von mir keines erschienen...‘ - Veza Canetti verliert ihr Werk und hilft einem Dichter zu überleben*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 191-210.

Schedel, Angelika, ‚Bitte das über seine Frau nicht auslassen‘. *Briefe an Erich Fried, eine ‚gefälschte‘ Autorenschaft und Frauen im Hintergrund – Ein Beitrag zu Veza Canettis Jahren im Londoner Exil*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, „Text + Kritik“, H.156, München 2002, pp. 82-93.

Schedel, Angelika, *Vita Veza Canetti*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, „Text + Kritik“, H.156, München 2002, pp. 95-104.

Schedel, Angelika, *Bibliographie zu Veza Canetti*, in: Arnold, Heinz Ludwig (a cura di), *Veza Canetti*, „Text + Kritik“, H.156, München 2002, pp. 105-109.

Scheffel, Michael, *Wehrt euch! – Sechs Erzählungen von Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: „Dossier 24“, Droschl, Graz 2005, pp. 169-171.

Scholz, Hannelore, *Politik des Intimen in Veza Canettis Roman ‚Die gelbe Straße‘*, in: Gabryjelska, Krystyna (a cura di), *Die Bilder der ‚neuen Frau‘ in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts*, Wroclawskie Wyd. Oświatowe, Wroclaw 1998, pp. 89-96.

Scholz, Hannelore, ‚Von der sozialen ‚Ordnung‘ zerbrochener Existenzen‘. *Veza Calderon-Canettis Literaturkonzept und der Austromarxismus*, in: Bauma, Brita, Scholz, Hannelore (a cura di), *Der weibliche multikulturelle Blick*, Ergebnisse eines Symposiums, Trafo, Berlin 1995, pp. 52-71.

Silverman, Lisa, *Veza Canetti, Hilde Spiel and Jewish Identity in Interwar Vienna*, in: „Transversal – Zeitschrift des Centrums für

jüdische Studien”, Studien, Graz 2002, pp. 34-52.

Silverman, Lisa, *Jenseits der Bildung: Veza Canetti als jüdische Schriftstellerin in Wien*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 74-90.

Šlibar, Neva, *Veza Magd – Veza Canetti – Venetiana Taubner-Calderon – ‘Die Schildkröte’; ein weiblicher Erzählfaden des Überlebens durch das Labyrinth des Vorexils*, in: “Elias Canetti - internationale Zeitschrift für transdisziplinäre Kulturforschung”, Internat. Elias-Canetti-Ges., Rouse 1999, pp. 28-69.

Spiegel, Hubert, *Die Mitgift ist Gift für Kleinbürger – Ehequal, Frauenleid, Männertricks: Veza Canettis ‚Oger‘ in Zürich von Werner Düggelin aufgeführt*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 162-164.

Spörk, Ingrid, *‚Ich sammelte Ketten. Ich bekam Ketten. Sie sind mir geblieben...‘ – Zu Liebe und Ehe im Werk Veza Canettis*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 91-119.

Spreitzer, Brigitte, *Der Report der Magd – Veza Canettis Roman ‘Die Gelbe Strasse’*, in: *Texturen – die österreichische Moderne der Frauen*, Passagen, Wien 1999, pp. 220-240.

Spreitzer, Brigitte, *Veza Canettis Roman Die Gelbe Straße im Kontext der literarischen Moderne*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 11-31.

Stieg, Gerald, *Kain und Eva. Eine Replik auf Anna Mitgutsch*, in:

“Literatur und Kritik 34”, H. 339/340, 1999, pp. 36-40.

Strohmeier, Alexandra, *Groteske Physiognomien – Zum semiotischen Konzept des Körpers in den Texten Veza Canettis*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 121-147.

Titze, Marion, *Witz wie im Trickfilm*, in: “Literaturen”, H. 4, 2002, pp. 74-75.

Weinzierl, Ulrich, *Ins Gesicht gebrannt – ‚Die Gelbe Straße‘ – Späte Gerechtigkeit für Veza Canetti*, in: Spörk, Ingrid, Strohmaier, Alexandra (a cura di), *Veza Canetti*, in: “Dossier 24”, Droschl, Graz 2005, pp. 159-160.

Premesse/Postfazioni

Arnold, Fritz, *Lebenschronik*, in: Canetti, Veza *Die Schildkröten. Roman. Mit einem Nachwort von Fritz Arnold und einer Lebenschronik*, Hanser, München/Wien 1999.

Arnold, Fritz, *Nachwort*, in: Canetti, Veza, *Die Schildkröten. Roman. Mit einem Nachwort von Fritz Arnold und einer Lebenschronik*, Hanser, München/Wien 1999.

Göbel, Helmut, *Nachwort*, in: Canetti, Veza, *Die gelbe Straße*, Fischer, Frankfurt am Main 2009.

Schedel, Angelika, *Nachwort*, in: Canetti, Veza, *Der Fund. Erzählungen und Stücke. Mit einem Nachwort von Angelika Schedel*, Hanser, München/Wien 1999.

Elias Canetti

Canetti, Elias, *Veza*, in: Canetti, Veza, *Die Gelbe Straße*, Fischer, Frankfurt am Main 2009.

Canetti, Elias, *Nachwort*, in: Canetti, Veza, *Der Oger. Ein Stück. Mit einem Nachwort von Elias Canetti*, Hanser, München/Wien 1991.

Canetti, Elias, *Die Fackel im Ohr - Lebensgeschichte 1921-1931*, Fischer, Frankfurt am Main 1982.

Canetti, Elias, *Das Augenspiel - Lebensgeschichte 1931-1937*, Fischer, Frankfurt am Main 1988.

Hanuschek, Sven, *Elias Canetti, Biographie*, Hanser, München/Wien 2005.

Elias e Veza Canetti

Canetti, Elias, Canetti, Veza, *Briefe an Georges, Lauer, Karen, Wachinger, Kristian (a cura di)*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2009.

Marko, Gerda, *Skizze: Elias und Veza Canetti*, in: *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*, Artemis & Winkler, Zürich/Düsseldorf 1995.

Razbojnikova-Frateva, Maja, Winter, Hans Gerd (a cura di), *Interkulturalität und Intertextualität – Elias Canetti und Zeitgenossen*, Thelem, Dresden 2007.

Scholz, Hannelore, *Keine Angst geht verloren, aber ihre Verstecke sind rätselhaft – Frauen im autobiographischen*

Wahrnehmungsspektrum von Elias Canetti, in: Angelova, Penka, Staatscheva, Emilia (a cura di), *Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit – Internationales Symposium Rouse, Oktober 1992*, Röhrig, St. Ingbert 1997.

Schöblier, Franziska, *Masse, Musik und Narzissmus – Zu den Dramen von Elias und Veza Canetti*, in: Heinz Ludwig, Arnold (a cura di), Elias Canetti, "Text + Kritik", München 1982.

Wachinger, Kristian (a cura di), *Elias Canetti – Bilder aus einem Leben*, Hanser, München/Wien 2005.

Per quanto riguarda i temi:

Posizione della donna nella società/Dienstmädchen/letteratura femminile

Casutt, Marcus, *Häusliches Dienstpersonal (insbesondere Dienstmädchen) im Wien des 19. Jahrhunderts*, Wien, Univ., Diss., 1995.

Gürtler, Christa, Schmid-Bortenschlager, Sigrid, *Erfolg und Verfolgung – Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945; fünfzehn Portraits und Texte*, Residenz, Salzburg/Wien 2002.

Gürtler, Christa, *Kampf gegen Ausbeutung – Stand und Widerstand in der Literatur von Frauen I*, in: Neissl, Julia, Bauer, Ingrid (a cura di), *Geschlecht und Arbeitswelten – Beiträge der 4. Frauen-Ringvorlesung an der Universität Salzburg*, Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Abt. für grundsätzlichen Angelegenheiten der Frauen, Wien 1998.

Herbertz, Eva-Maria, *Leben in seinem Schatten – Frauen berühmter Schriftsteller*, Allitera, München 2010.

Jost, Vera, *Fliegen oder Fallen. Prostitution als Thema in Literatur von Frauen im 20. Jahrhundert*, Helmer, Frankfurt am Main 2002.

Jürgs, Britta (a cura di), *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt – Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen in der neuen Sachlichkeit*, Aviva, Berlin 2000.

Orth, Karin, *'Nur weiblichen Besuch' – Dienstbotinnen in Berlin 1890-1914*, Campus, Frankfurt am Main/New York 1993.

Rigler, Edith, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1976.

Schnitzler, Arthur, *Therese – Chronik eines Frauenlebens*, in: *Das Erzählerische Werk*, Band 7, Fischer, Frankfurt am Main 1961.

Stephan, Inge, Weigel, Sigrid, *Die verborgene Frau – Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Argument, Hamburg 1988.

Tichy, Marina, *Alltag und Traum – Leben und Lektüre der Dienstmädchen im Wien der Jahrhundertwende*, Böhlau, Graz/Wien 1984.

Ziegler, Edda, *Verboten – Verfemt – Vertrieben – Schriftstellerinnen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, dtv, München 2010.

Contesto storico-politico-sociale

AAVV, *La Storia, L'età die totalitarismi e la seconda guerra mondiale*, De Agostini Editore, Novara, UTET, Torino 2004, pp. 109-

114, pp. 552-572.

Csendes, Peter, *Geschichte Wiens*, Oldenbourg, München 1981.

Chorherr, Thomas, *Wien – Eine Geschichte*, Ueberreuter, Wien 1987.

Hanisch, Ernst, *Der lange Schatten des Staates: österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, in: *Österreichische Geschichte*, Herwig, Wolfram, (edit. da), Ueberreuter, Wien 2005.

Zelger, Sabine, *Verwaltung des Elends – Über politische Widerständigkeit österreichischer Literatur der 1920er Jahre*, in: *“baustelle kultur”, Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38*, Aisthesis, Bielefeld 2011.

Contesto letterario

Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2010.

Becker, Sabine, *Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren*, in: *“baustelle kultur”, Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38*, Aisthesis, Bielefeld 2011.

Dandjinou, Hugues Gérard, *Modernistische Erzähltechniken im Roman der Weimarer Republik – Studien zur Ästhetik des neusachlichen Romans*, Shaker, Aachen 2007.

Delabar, Walter, *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-1933*, Akademie Verlag, Berlin 2010.

Lethen, Helmut, *Neue Sachlichkeit 1924-1932: Studien zur Literatur des “Weissen Sozialismus”*, Metzler, Stuttgart 1975.

Mayer, Hans, *Aussenseiter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.

Murray G. Hall, *Buchhandel und Verlag der dreißiger Jahre im Spiegel von Innen- und Außenpolitik*, in: Amann, Klaus, Berger, Albert (a cura di), *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*, Böhlau, Graz/Wien 1985.

Pfoser, Alfred, *Austromarxistische Literaturtheorie*, in: Amann, Klaus, Berger, Albert (a cura di), *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*, Böhlau, Graz/Wien 1985.

Pfoser, Alfred, *Literatur und Austromarxismus*, Löcker, Wien 1980.

Schmidt-Dengler, Wendelin, *„Jung Wien“ La letteratura austriaca dal 1890 al 1914*, in: Freschi, Marino (a cura di), *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Vol. 2 Ottocento e Novecento, UTET, Torino 1998.

Schmidt-Dengler, Wendelin, *La letteratura austriaca dal 1918 al 1938*, in: Freschi, Marino (a cura di), *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Vol. 2 Ottocento e Novecento, UTET, Torino 1998.

Schmidt-Dengler, Wendelin, *Literatur*, in: Weinzierl, Erika, Skalnik, Kurt, (a cura di), *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 2*, Styria, Graz 1983.

Sigurd Paul, Scheichl, *Literatur in österreichischen Zeitschriften der dreißiger Jahre. Mit einem bibliographischen Anhang*, in: Amann, Klaus, Berger, Albert (a cura di), *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*, Böhlau, Graz/Wien 1985.

Timms, Edward, *La Vienna di Karl Kraus*, Il Mulino, Bologna 1989.

Timms, Edward, *Karl Kraus – Satyrker der Apokalypse, Leben und Werk 1874-1936*, Deuticke, Wien 1995.

Wallas, A., Armin, *Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeitschriften im Umfeld von Expressionismus, Aktivismus und Zionismus*, Lauritsch, M. Andrea (a cura di), Arco, Wuppertal 2008.

Zerges, Kristina, *Sozialdemokratische Presse und Literatur, Empirische Untersuchungen zur Literaturvermittlung in der Sozialdemokratischen Presse 1876 bis 1933*, Metzler, Stuttgart 1982.

Zohn, Harry, *Karl Kraus*, Hain, Frankfurt am Main 1990.

Ironia

Colebrook, Claire, *Irony, The New Critical Idiom*, Routledge, London 2004.

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London/New York 1995.

Mann, Thomas, *Ironie und Radikalismus*, in: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Kurzke, Hermann (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 2009.

Müller, Marika, *Die Ironie – Kulturgeschichte und Textgestalt*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1995.

Muecke, Douglas Colin, *Irony and the Ironic, The Critical Idiom*, Methuen, London 1982.

Muecke, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, Methuen, London 1969.

Schlegel, Friedrich, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Eichner, Hans, (a cura di), in: Behler, Ernst, (a cura di), con la collaborazione di Anstett, Jean-Jaques e Eichner, Hans, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 2. Voll., Schöningh, Paderborn 1967.

Sergienko, Anna, *Ironie als kulturspezifisches sprachliches Phaenomen*, ibidem, Stuttgart 2000.

Grottesco

Bachtin, Michail M., *Literatur und Karnival*, Fischer, Frankfurt am Main 1990.

Cramer, Thomas, *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*, Wilhelm Fink, München 1966.

Franzini, Elio, Mazzocut-Mis, Maddalena, *Brutto*, in: *Estetica-I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 2000.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, in: *Psychologische Schriften*, Band IV, Mitscherlich, Alexander, Richards, Angela, Strachey, James e con la partecipazione di Grubrich-Simitis, Ilse, (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main 1970.

Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grottesque*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982.

Heidsieck, Arnold, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1969.

Kassel, Norbert, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, Wilhelm Fink, München 1969.

Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, mit einem Vorwort von Günter Oesterle, Stauffenburg, Tübingen 2004.

Knight, Wilson G., *King Lear and the Comedy of Grotesque*, in: *The Wheel of Fire*, University Paperback, London 1961.

Lamping, Dieter, (a cura di), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Alfred Körner, Stuttgart 2009.

Pietzker, Carl, *Das Grotteske*, in: "Deutsche Vierteljahresschrift", 1971, Juni, Jg 45, Heft 2.

Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Reclam, Stuttgart 1997.

Sinic, Barbara, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, in: Kanduth, Erika, Martino, Alberto, Noe, Alfred (a cura di), *Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik*, Band 12, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003.

Ternes, Hans, *Das Grotteske in den Werken Thomas Manns*, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1975.

Thomson, Philip, *The Grotesque, The Critical Idiom*, Methuen, London 1972.

Teorie e strategie narrative

Baldi, Guido, Zaccaria, Giuseppe, *L'analisi del testo, Sessanta esempi*, Paravia, Torino 1999.

Behrmann, Alfred, *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 4. Aufl., Band 59, Metzler, Stuttgart 1975.

Englmann, Bettina, *Poetik des Exils – Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*, Max Niemeyer, Tübingen 2001, pp. 309-322.

Fludernik, Monika, *Erzähltheorie, Eine Einführung*, 2. Aufl., WBG, Darmstadt 2008.

Gesing, Fritz, *Kreatives Schreiben, Handwerk und Techniken des Erzählens*, DuMont, Köln 2002.

Grego, Gianna, Milesi, Valeria, *Strumenti e materiali – Strumenti per l'analisi e la produzione testuale*, Atlas, Bergamo 1995.

Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Metzler, Stuttgart 2008.

Martínez, Matías, Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, C. H. Beck, München 2009.

Meneghelli, Donata (a cura di), *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

Moennighoff, Burkhard, *Stilistik*, Reclam, Stuttgart 2009.

Nünning, Vera und Ansgar (a cura di), *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2010.

Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, de Gruyter, Berlin 2008, pp.115-229.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

Vogt, Jochen, *Bauelemente erzählender Texte*, in: Arnold, Heinz Ludwig, Sinemus, Volker (a cura di), *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, dtv, München 1973, pp. 227-257.

Vogt, Jochen, *Wie analysiere ich eine Erzählung?*, Fink, München 2011.

Teoria letteraria

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 3 1933-1947, Über eine nichtaristotelische Dramatik, Neue Technik der Schauspielkunst, Der Bühnenbau des epischen Theaters, Über Bühnen und Filmmusik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963.

Casadei, Alberto, *La critica letteraria del Novecento*, IL Mulino, Bologna 2008.

Eco, Umberto, *Postilla*, in: *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980.

Hecht, Werner, (a cura di), *Brechts Theorie des Theaters*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

Schönau, Walter, *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Sammlung Metzler – Realien zur Literatur, Band 259, J.B. Metzler, Stuttgart 1991.

Šlovskij, Viktor, *Die Kunst als Verfahren*, in: Striedter Jurij, [a cura di], *Texte der russischen Formalisten, Band I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Wilhelm Fink, München

1969.

Spedicato, Eugenio (a cura di), *Letteratura tedesca-Manuale per l'università*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

New Criticism

Halfmann, Ulrich, *Der amerikanische „New Criticism“, Ein Überblick über seine geistesgeschichtlichen und dichtungstheoretischen Grundlagen mit einer ausführlichen Bibliographie*, Athenäum, Frankfurt am Main 1971.

Thompson, Ewa M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism, A Comparative Study*, Mouton, The Hague 1971.

Weimann, Robert, *Das Prinzip des „close reading“, in: „New Criticism“ und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft, Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden*, 2.Aufl., C. H. Beck, München 1962.

Opere di consultazione

Abbagnano, Nicola, Fornero, Giovanni, (a cura di), *Fare Filosofia, Autori, Testi, Laboratorio*, Vol. 3, Paravia, Milano 2000.

AA.VV., *Enciclopedia di Filosofia*, Le Garzantine, Garzanti, Torino 1999.

AA.VV., *La Piccola Treccani – Dizionario Enciclopedico*, Vol I – A-Bars, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., Roma 1995, pp.865-866.

AA.VV., Salvadori, Massimo L., (a cura di), *Enciclopedia storica*,

Zanichelli, Bologna 2000, pp.112-114.

Barck, Simone et al. (a cura di), *Lexikon sozialistischer Literatur*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1994.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal, Die Blumen des Bösen*, Französisch-Deutsch, Fahrenbach-Wachendorff, Monika (trad. da), Reclam, Stuttgart 1998.

Benn, Gottfried, *Gedichte*, Wellershoff, Dieter (a cura di), Gesammelte Werke in vier Bänden, Dritter Band, Klett-Clotta, Stuttgart 1996.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Storia del cinema e dei film-Dalle origini a oggi*, Il Castoro, Milano 1998.

Daviau, G., Donald, Arlt, Herbert (a cura di), *Geschichte der österreichischen Literatur, Teil 1*, Röhrig Universitäts Verlag, St. Ingbert 1996.

Daviau, G., Donald, Arlt, Herbert, (a cura di), *Geschichte der österreichischen Literatur, Teil 2*, Röhrig Universitäts Verlag, St. Ingbert 1996.

Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 10. überarbeitete und erweiterte Aufl., unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer, Alfred Kröner, Stuttgart 2005.

Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 5. überarbeitete und ergänzte Aufl., Alfred Kröner, Stuttgart 1999.

Frenzel, Herbert e Elisabeth, *Daten deutscher Dichtung – Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*, Band 2, Vom Realismus bis zur Gegenwart, dtv, München, 31. Auflage 1998.

Grützmacher, Curt (a cura di), *Athenaeum II, Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Rowohlt, München 1969.

Herwig, Wolfram, *Österreichische Geschichte 1890-1990*, Ueberreuter, Wien 2005.

Lavater, Johann C., *Von der Physiognomik*, insel, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

Leiß, Ingo, Stadler, Hermann, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 8, Wege in die Moderne 1890-1918, dtv, München 1997.

Leiß, Ingo, Stadler, Hermann, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 9, Weimarer Republik 1918-1933, dtv, München 2003.

Reininger, Anton, *La letteratura tedesca dal Settecento ai nostri giorni*, Rosenberg&Sellier, Torino 2005.

Stempel, Wolf-Dieter, (a cura di), *Texte der russischen formalisten II, Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, Wilhelm Fink, München 1972.

Unterman, Alan, *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, Thames and Hudson, London 1991, trad. it. a cura di Manuela Consonni e Simona Foà, *Dizionario di usi e leggende ebraiche*, Laterza, Roma/Bari 1994.

Von Borries, Erika e Ernst, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 2, dtv, München 1990.

Von Borries, Erika e Ernst, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 3, dtv, München 1990.

Von Borries, Erika e Ernst, *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 5, dtv, München 1990.

Von Wiese, Benno, (a cura di), con la collaborazione di Koopmann, Helmut, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, 20. Voll., *Philosophische Schriften*, Parte prima, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1962.

Weinzierl, Erika, Skalnik, Kurt, *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 1*, Styria, Graz/Wien/Köln 1983.

Weinzierl, Erika, Skalnik, Kurt, *Österreich 1918-1938, Geschichte der Ersten Republik 2*, Styria, Graz/Wien/Köln 1983.

Wild, Ariane, *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

Wordworth, William, Coleridge, Samuel, *Lyrical Ballads 1798 and 1800*, Gamer, Michael, Porter, Dahlia, (a cura di), broadview editions, Toronto 2008

Abbreviazioni

Die gelbe Straße: GS

Geduld bringt Rosen, Erzählungen und Stücke, contiene la raccolta *Geduld bringt Rosen* e *Der Fund*: GbR+F

Die Schildkröten: S

Das Schweigegeld: SG