

Antonello Lombardi

La scuola dell'ascolto

Oralità, suono e musica
nell'opera di Elias Canetti

UTORPHEUS

LB 13

UT ORPHEUS EDIZIONI
Palazzo de' Strazzaroli
Piazza di Porta Ravennana, 1
I-40126 Bologna Italia
<http://www.utorpheus.com>

© Copyright 2011 by UT ORPHEUS EDIZIONI S.r.l. - Bologna
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved
ISBN 978-88-8109-474-5

Stampato in Italia - Printed in Italy 2011 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

9	INTRODUZIONE. Elias Canetti e le fauci del secolo
19	1. Teatro
19	<i>Le Nozze</i>
20	<i>La commedia della vanità</i>
23	<i>Vite a scadenza</i>
25	2. <i>Auto da fé</i>
47	3. <i>Massa e potere</i>
73	4. <i>Le voci di Marrakech</i>
87	5. <i>Il testimone auricolare</i>
93	6. <i>La coscienza delle parole</i>
103	7. Trilogia autobiografica
103	<i>La lingua salvata. Storia di una giovinezza</i>
103	Rustschuk
107	Lingua tedesca, primo <i>Lied</i> e morte del padre
114	Vicini di casa illustri e <i>Passione secondo Matteo</i>
117	Villa Yalta
122	<i>Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)</i>
122	Francoforte e Gerda Müller
125	Vienna, Kraus
128	Maschere acustiche
138	<i>Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)</i>
138	Hermann Scherchen: lezioni di potere
143	Anna e Alma. Fritz Wotruba
149	Il dottor Sonne
150	Letture pubbliche

151	Alban Berg
154	Friedl Benedikt e le lezioni notturne
157	Indiani e ubriachi agli <i>Heurigen</i>
159	Zemlinsky sul tram
161	<i>Ars Viva e hudba</i>
163	Morte della madre
165	8. Quaderni di appunti
165	Ascolto
175	Musica e parole
176	Silenzio
180	Cesare Pavese e i Boscimani
186	Alma e Anna
187	<i>La Creazione</i> di Haydn
188	Lamento
189	Strumenti musicali e voci della natura
194	Suono della lingua inglese
194	Voci di Kraus, Stendhal, Platone
196	Suoni inventati, suoni vietati
197	Su dramma, Wagner e mito
201	9. <i>Party sotto le bombe. Gli anni inglesi</i>
207	APPENDICE. Un elenco tratto dalla biblioteca di Elias Canetti
229	Bibliografia
235	Discografia
236	Filmografia
237	Indice analitico

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore la figlia di Elias Canetti, Johanna Canetti, per la pazienza, l'affetto e la costante disponibilità con cui ha risposto ai miei molti quesiti. Ringrazio anche Christoph Eggenberger, direttore della Sezione Manoscritti della Zentralbibliothek di Zurigo, per la cortesia dimostrata nel corso dei miei due soggiorni nella città svizzera (settembre 2007 e agosto 2008) durante i quali il presente lavoro, iniziato nel 1998, ha acquisito la sua forma definitiva.

Con profonda riconoscenza ricordo anche le seguenti persone: Regina Busch dell'Alban Berg Gesamtausgabe di Vienna; Françoise Canetti, nipote dello scrittore; Roberto De Caro per aver letto il libro e offerto utili suggerimenti; Gerda Lechleitner del Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften di Vienna; Federica Paglieri dell'Archivio di Stato di Torino; Liliana Treves Alcalay per aver messo a mia disposizione la sua profonda conoscenza in materia di canti della Diaspora.

Sono infine molto grato a Christine Büttner, Riccardo Corsi, Marco Ferrari, Christiane Loskant, Dieter Loskant, Liuwe Tamminga, Cristiano Tavassi, i quali a vario titolo e sempre con sincera amicizia mi hanno dimostrato la loro generosità.

Alla memoria di Lorella D'Ambrosio

Introduzione. Elias Canetti e le fauci del secolo

*Non sfuggi a nessuna interpretazione.
Sarai distorto fino a diventare di tutto.
Forse sei stato al mondo solo per farti distorcere.*

E. Canetti¹

Con l'augurio di sopravvivere agli strali dell'esergo, questo libro è un invito all'*ascolto* dell'opera di Elias Canetti (Rustschuk, Bulgaria 1905 - Zurigo 1994). Una rapida scorsa ai titoli di alcune tra le sue opere (*La fiaccola nell'orecchio*,² *Il testimone auricolare*, *Le voci di Marrakesch*) e a certe formule ricorrenti nelle sue analisi ('maschera acustica', 'direttore d'orchestra', 'massa ritmica') rende forse meno oscuro il senso dell'invito. Qualora poi lo sguardo si allarghi ai personaggi incontrati e alle discipline coltivate nell'arco della sua lunga vita, si può certamente affermare che la percezione sonora ha influenzato il pensiero e la scrittura canettiani in misura considerevole fino a configurarsi come una vera 'coazione all'ascolto'.

Se nel 1959 consegnando all'editore il manoscritto di *Massa e potere*, dopo avervi lavorato per trentaquattro anni, Canetti annotava che gli era riuscito di afferrare il secolo alla gola,³ credo si possa aggiungere che già da decenni ne sondava le fauci registrando, catalogando e scomponendo i molteplici suoni che vi sgorgavano. 'Ritmo', 'muta del lamento', 'massa sobbalzante', sono alcuni dei concetti in cui il lettore si imbatte leggendo il lungo saggio: ma si incontrano anche danze di guerra e danze apotropai-che, quelle degli indiani Pueblo e dei Maori, la 'massa statica' dei concerti, il rumore prodotto dalle gocce di pioggia e le allucinazioni auditive.

¹ E. Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, traduzione di G. Forti, in Id., *Opere 1973-1987*, vol. II, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1993, p. 1659.

² Pubblicato in Italia con il titolo di *Il frutto del fuoco*.

³ Cfr. Canetti, *La provincia dell'uomo*, traduzione di F. Jesi, in Id., *Opere 1932-1973*, vol. I, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1990, p. 1834.

Quanto alle opere di autori che prima di lui si erano occupati dei comportamenti delle folle, in più occasioni ribadì il proprio dissenso nei confronti della *Psicologia delle masse e analisi dell'io* di Sigmund Freud, elaborata a partire dal 1919 e pubblicata nel 1921. Il fondatore della psicoanalisi ritenne sufficiente avvalersi delle medesime acquisizioni della psicologia individuale senza sentire la necessità di postulare un'entità a sé stante.⁴ Tale premessa metodologica non poteva non irritare Canetti, che rimproverava a Freud di aver descritto la materia senza averne mai avuto reale esperienza diretta, di esserne rimasto affascinato *dall'esterno* solo tramite resoconti e letture. Affermazioni sulla massa quali: «Pur potendo desiderare le cose appassionatamente, non le desidera mai a lungo, è incapace di volontà duratura»⁵ davano a Canetti la certezza che per occuparsi di quel fenomeno – che sperimenterà su di sé in eventi drammatici e nel corso di decenni in cui le masse dimostreranno devozioni tutt'altro che passeggere⁶ – era necessario ripartire da zero, fidarsi poco degli studi preesistenti, scritti per lo più con un inutile atteggiamento di disgusto nei riguardi dell'oggetto osservato. Cercò pertanto le radici di quella formazione allargando lo sguardo ben al di là del suo tempo, studiando a fondo le mitologie delle antiche civiltà alla ricerca delle voci più remote degli arcaici simboli di massa, certo della loro insostituibilità in quell'esame autoptico, ma anche profondamente consapevole delle difficoltà e delle trappole tese dalla scrittura che *traduce* la narrazione operando cesure e censure. La diffidenza nei confronti della psicoanalisi, d'altro canto, si era già manifestata nel giovane autore di *Auto da fé*, attraverso Georges, il fratello psichiatra del sinologo Kien: mentre infatti dalle descrizioni della personalità del protagonista risulta chiara la conoscenza dei trattati di psichiatria del tempo,⁷ l'entrata in scena dello specialista in materia mette in luce, al contrario, la distanza dall'allora 'nuova' disciplina.⁸

⁴ Cfr. *l'Avvertenza*, in S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 8.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Si aggiunga che per Canetti *l'escalation* del regime nazionalsocialista significò sia l'esilio che la messa al bando del romanzo.

⁷ Alla materia si era avvicinato tramite i lavori di Bleuler, Kraepelin, Binswanger, Gatian de Clérambault.

⁸ Analizzata, nelle sue molteplici manifestazioni, attraverso i testi di Freud, Jung, Janet, Adler.

L'officina di Canetti era, per così dire, un'officina mobile avente per base la biblioteca-studio ma che non smetteva di operare, anzi riceveva preziosissima linfa, nelle osterie notturne e nei caffè, sui tram e per le strade. Da quei luoghi prediletti lo studioso osservava il brulicare del popolo che, come nei quadri di Bruegel, può essere placido e festoso ma anche mostrare i denti e colpire al cuore; li elaborava le nozioni di 'cristalli di massa', 'metamorfosi', 'scarica', sempre e prima di tutto aiutandosi con l'udito, come chi si serva dell'olfatto prima di portare cibo alla bocca. Si esercitava, e chi era con lui veniva esortato in tal senso, ad ascoltare contemporaneamente più voci distanti e diverse tenendole separate e seguendo l'*iter* di ciascuna. Nulla doveva sfuggire: lo scopo di quell'allenamento consisteva nel captare il rapporto che naturalmente, senza interventi esterni, si instaurava tra quelle voci.

Emblematica della sua capacità d'analisi dei suoni è la descrizione di quel fenomeno colto in *statu nascendi* e divenuto in breve tempo un infallibile strumento di propaganda e controllo delle masse: il tifo per le squadre di calcio, da lui studiato, a Vienna, a partire già dalla fine degli anni Venti tramite le grida provenienti dallo stadio poco distante dalla sua abitazione. Suoni ai quali non si abituerà mai e che lasceranno tracce indelebili. Una delle peculiarità del modo di udire di Canetti fu, infatti, proprio quella della inestinguibilità dei dati, che il lettore può sperimentare leggendo, ad esempio, la trilogia autobiografica: in certi casi lo scrittore narra avvenimenti vissuti più di sessant'anni prima eppure, richiamando alla mente i suoni che li accompagnarono, è in grado di rievocarne i più minuti particolari conferendo alla narrazione una definizione esemplare. Altrettanto emblematico è il racconto di un evento che peserà significativamente nell'elaborazione di *Massa e potere* e più in generale nella vita dello studioso: l'incendio del Palazzo di Giustizia di Vienna, culmine degli scontri tra operai e polizia avvenuti nel luglio del 1927. Vissuti in prima persona, quegli eventi – che faranno dire all'autore: «Da allora so con assoluta precisione quel che accadde durante l'assalto della Bastiglia, è un tema sul quale non avrei più bisogno di leggere una parola»⁹ – possiedono una voce precisa, suoni ripetuti, insistenti, racchiusi all'interno di parole chiave che spesso ruotano attorno al sostantivo *Ruf*, 'grido'. A volte sono invece semplici melodie a sollecitare il ricordo: la prima canzoncina udita

⁹ Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, traduzione di A. Casalegno e R. Colorni, in Id., *Opere 1973-1987*, cit., p. 1048.

in Bulgaria verso i cinque anni; gli inni patriottici di un'Europa in pieno marasma prebellico; le esibizioni pianistiche e canore dei genitori, latrici, attraverso i *Lieder*, di quella che diventerà la sua lingua d'elezione e nella quale scriverà tutte le opere.

Per volontà testamentaria dello studioso le sue biblioteche – quella della casa londinese e quella della casa zurighese – sono state donate alla Zentralbibliothek di Zurigo insieme a circa duecentocinquanta faldoni contenenti manoscritti (molti dei quali stenografati) e dattiloscritti relativi a lavori editi o inediti.¹⁰ Dei circa ventimila volumi fornisco in appendice un elenco che si configura come uno straordinario archivio sull'oralità e sul mondo dei suoni:¹¹ repertori paremiografici, raccolte di miti, leggende, favole, canti e danze popolari, resoconti etnografici dai quali con un lavoro meticoloso – talvolta di vera 'archeologia sonora' – Canetti ha continuamente rievocato suoni di epoche remote. L'opera di uno studioso, si sa, è anche nei libri di cui si è circondato nel corso della vita. Sono i suoi attrezzi del mestiere, i suoi pennelli, gli scalpelli con cui ha dato forma alle sue creature; quale studioso d'arte non farebbe carte false per trovarsi anche solo pochi istanti nella bottega di un pittore o di uno scultore del passato, per studiarne gli arnesi o sfiorarne le tele? La biblioteca di uno scrittore è altrettanto preziosa, anche se dispersa in mille rivoli o sopravvisuta solo sotto forma di mero catalogo bibliografico. Se

¹⁰ I volumi sono catalogati da CAN 001 a CAN 9577 per quanto riguarda quelli provenienti da Londra e da CAN 10000 a CAN 19134 per i libri di Zurigo. Per facilitarne l'individuazione, quando si citeranno volumi qui conservati, alle consuete indicazioni bibliografiche sarà aggiunta la collocazione 'CAN'; quando si citeranno i documenti del lascito si userà l'indicazione 'Nachl. Canetti' seguita da un numero arabo (es. Nachl. Canetti 49.2., dove il numero a due cifre identifica il faldone, quello dopo il punto il documento). Il catalogo completo è disponibile *on-line* alla pagina <http://zb-sps.unizh.ch/cgi-bin/acwww25/maske.pl?db=avdemo>. Chi scrive ha lavorato anche su una versione cartacea autoprodotta che consta di tre volumi più un quarto (scaricabile, quest'ultimo, in formato pdf all'indirizzo <http://www.zb.unizh.ch/Medien/spezielsammlungen/handschriften/nachlaesse/canettielias.pdf>) contenente il dettaglio di tutto il materiale non librario donato alla biblioteca. A questa parte del lascito è dedicato un articolo di C. Eggenberger, *Der Überlebende. Elias Canetti zum hundertsten Geburtstag. Der literarische Nachlaß in der Zentralbibliothek Zürich*, in *Librarium*, Heft II/III, Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen, Zürich 2005.

¹¹ Cfr. *Appendice: un estratto della biblioteca di Elias Canetti*, al termine del volume. Ho ridotto al minimo l'enorme mole di letteratura secondaria per privilegiare le fonti primarie. Segnalo inoltre che in molti casi Canetti possedeva dello stesso libro edizioni differenti e traduzioni in varie lingue.

poi quei libri si ha la fortuna di trovarli in un unico luogo, a portata di mano e di lettura, il loro valore diventa inestimabile.

Quelli appartenuti a Canetti recano quasi sempre nome e cognome vergati a mano, spesso la data e il luogo d'acquisizione. Possono contenere dediche, ritagli di giornali, recensioni. A volte sembra che il loro illustre proprietario li abbia letti da poco.¹² Quasi sempre sono in buone condizioni, nonostante i tanti traslochi e sebbene molti di essi risalgano alla seconda metà dell'Ottocento. Consultandoli ci si può imbattere in brevi sottolineature, rigorosamente a matita, riconducibili a volte a uno dei suoi temi ricorrenti e utili a illuminarlo più che intere pagine di commento. Due linee e un punto esclamativo – solo per fare un esempio – chiosano un passo del diario di Hermann Scherchen in cui, con disinvoltura, si accosta Wagner a Omero e a Napoleone, e vanno a inserirsi nel complesso mosaico di cui si compone il rapporto dello scrittore con il direttore d'orchestra. Eppure, benché disponibili al pubblico da anni, i volumi del lascito sono stati trascurati dalla critica, che a mio avviso ha sorvolato anche sulla dimensione acustica – vera colonna portante dell'intero *corpus* canettiano – limitandosi a farne cenno solo in casi sporadici e quasi sempre a proposito delle 'maschere acustiche', peraltro di difficile elusione data l'insistenza con cui lo stesso autore vi fa riferimento. Fermo restando che si tratta di studi utili, spesso approfonditi e in alcuni casi fondamentali per lo studio della figura e del pensiero dell'autore, vanno comunque sottolineate queste due lacune in tutti i titoli che ho inserito in bibliografia. Oggetto specifico del presente studio è, pertanto, la messa a fuoco delle conseguenze prodotte sulla scrittura di Canetti dalla costante contiguità con quello che ho definito 'archivio sull'oralità'.

Di tali conseguenze una delle più immediatamente tangibili è l'impulso ad assumere un atteggiamento del tutto autonomo nei confronti della prassi storiografica. Già a partire dai primi anni Quaranta la presa di distanza appare ben delineata:

Odio il rispetto degli storici per qualsiasi cosa, per il solo fatto che è accaduta, i loro metri falsati, postumi, la loro impotenza che striscia dinanzi a ogni forma di potere. [...] La storia scritta, che con i suoi modi impertinenti

¹² Sfogliando una raccolta di proverbi africani mi è capitato di trovare tra le pagine un lungo capello bianco sulla cui provenienza non ho avuto dubbi.

assume le difese di tutto, rende ancora più disperata la situazione comunque disperata dell'umanità dinanzi a tutte le tradizioni menzognere.¹³ (1943)¹⁴

La carta diviene oggetto dell'anatema contro la parola scritta. Era già avvenuto in *Auto da fé* quando Georges dice di conoscere tra i suoi pazienti brillanti spiriti satirici dotati più di qualunque poeta, le cui idee però non diventano mai carta stampata; e avverrà in *Le voci di Marrakech* dove Canetti confessa di sentirsi a suo agio in presenza dei cantastorie come mai gli accade tra gli uomini che vivono di letteratura, perché c'è in questi, come in se stesso, qualcosa che disprezza: la carta. Gli storici non fanno eccezione: si nutrono di cellulosa come le termiti e rinunciano ai colori del tempo e ad ogni loro sfumatura.¹⁵ A titolo di esempio della forte presa di posizione in ordine alle fonti a cui attingere per le sue indagini porrei la predilezione per quel libro che, fra i tanti di cui parla e da cui cita, considera il più importante e il più prodigo di elementi utili, e che ancora in tarda età non poteva fare a meno di sfogliare e di commentare: sto parlando di *Specimens of Bushman Folklore* di Wilhelm H.I. Bleek e Lucy C. Lloyd, pubblicato a Londra nel 1911 e contenente i racconti, raccolti presso i Boscimani, sulle origini del mondo e dell'uomo. Su quel popolo e su quelle storie Canetti disponeva di una vasta bibliografia alla quale, tuttavia, raramente fa riferimento: a ribadire l'intento, mai abbandonato, di procedere nelle sue analisi solo dopo aver fatto *tabula rasa* di quanto detto da chi prima di lui aveva attraversato quei sentieri. E non si tratta di albagia da studioso – in taluni rari casi, peraltro, difficilmente biasimabile – ma più semplicemente di onestà nei confronti di quei racconti già traditi all'atto della redazione, ai quali voleva accostarsi, per così dire, incontaminato per trarne il maggior beneficio possibile.

Già Marc Bloch nelle sue pagine magistrali annoverava lo studio dei miti e dei riti popolari tra i buoni motivi per nutrire le «più ampie speranze»¹⁶ in merito allo sviluppo della conoscenza del passato. Anni dopo Michel Foucault nel delineare la propria idea di analisi archeologica parlò del «tentativo di fare una storia completamente diversa di ciò che hanno detto

¹³ Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 1629-1630.

¹⁴ Quando ritenuto utile, indicherò tra parentesi la data di redazione degli appunti.

¹⁵ Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 1629-1630.

¹⁶ M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1998, p. 47. Lo studio fu pubblicato postumo nel 1949. Su quella stessa convinzione si basava il suo saggio forse più noto, *I re taumaturghi*, del 1924.

gli uomini»¹⁷ ed espresse ammirazione per gli studi di Canetti inviandogli una copia di *Les mots et les choses* con la seguente dedica: «Pour Monsieur Elias Canetti, pour lui dire mon plaisir d'être son humble jumeau».¹⁸ E se Bloch considerava quelle speranze limitate non avendo lo storico «quella sensazione di progresso veramente indefinito che dà una scienza come la chimica»,¹⁹ il chimico Canetti²⁰ non si lascia scoraggiare:

Gli storici dei fatti, quelli che della storia danno per persa la parte veramente interessante: la sua invenzione.²¹

Recuperando dal sostantivo latino *inventio* – di cui il tedesco *Erfindung* del testo originale è un calco – l'accezione di 'ritrovamento', considerava quei «fatti» (gli *événements* di Bloch e Lucien Febvre) soltanto un punto di partenza dal quale non poteva non scaturire il racconto articolato e polifonico che *deve* seguire una scoperta: i corifei cui prestava attenzione, per riprendere un noto passo di Bachtin,²² erano la moltitudine di anonimi narratori di miti e nelle raccolte di proverbi di ogni angolo del mondo egli ritrovava abbondanti le risa del popolo. Da quelle voci senza volto, da quel brusio senza tempo carpiva, come da fossili di conchiglie, dati utili alla comprensione di complesse dinamiche umane. Sorprende che qualcuno scambi questa idea di indagine storica per «quasi arcaica e apodittica assertività»,²³ e quale unico uso odierno possibile di *Massa e potere* proponga il riversamento su CD-ROM con tanto di indicizzazione e corredo di illustrazioni per un ludico passatempo. Al contrario: se quelle

¹⁷ M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2006, p. 183.

¹⁸ Cfr. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, CAN 06135, frontespizio. Ho trovato la dedica casualmente, sfogliando – in cerca di annotazioni – i libri di Foucault conservati presso la Zentralbibliothek che sono, oltre a quello già citato: Id., *Die Geburt der Klinik: eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Hanser, München 1973, CAN 16262 e Id., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961, CAN 08731.

¹⁹ Bloch, *Apologia della storia*, cit., p. 47.

²⁰ La laurea in chimica, seppure conseguita senza convinzione, non smetterà mai di esercitare il suo peso.

²¹ Canetti, *La tortura delle mosche*, traduzione di R. Colorni, Adelphi, Milano 1993, p. 136.

²² M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001, p. 523.

²³ M. Galli, *Il grand récit di Elias Canetti*, in *Contemporanea*, Anno VI, n. IV, ottobre 2003, il Mulino, Bologna 2003, p. 717.

pagine da mezzo secolo non smettono di stupire invitando alla riflessione è perché non hanno ancora esaurito la loro carica propulsiva e, come il resto dell'opera di Canetti, meritano ancora di essere rilette e *riascoltate*.

Altro interesse fondamentale – testimoniato anche dalla significativa presenza nella biblioteca di testi di zoologia e botanica – ebbe la sua scintilla durante gli anni del liceo nella «voce bassa e morbida»²⁴ dell'insegnante di storia naturale. Sino ad allora nel mondo in cui lo aveva 'segregato' la madre – fatto di studi severi sulla classicità, di grandi eroi e divinità – non esistevano animali. Attraverso quelle lezioni si schiuse l'universo – dal quale Canetti non si sarebbe più discostato – che costituì le basi per i suoi studi sulle aggregazioni degli esseri viventi e su meccanismi quali il *mangiare e l'essere mangiati*. In un appunto del 1943 lamentava che nella storia si parla troppo poco degli animali,²⁵ ulteriore constatazione del divario esistente tra quanto raccontato da fonti popolari e iconografia da un lato e le antropocentriche, sterili rappresentazioni ufficiali del divenire storico dall'altro:

[...] la più deprimente di tutte le saghe è quella che racconta che il mondo sarebbe stato creato per noi.²⁶

Come nei quadri di Bruegel, anche in Canetti l'attenzione è spostata sulle figure comprimarie che non hanno voce in capitolo e quindi anche sugli animali che in quei dipinti affollano i campi, i cieli o fanno capolino dai proverbi. E non ha importanza, in quei dipinti come negli scritti del nostro autore, se si tratti di animali comuni o di esseri mostruosi: conta il fatto che dopo essere emersi da chissà quali sogni o foreste, pacifici o aggressivi, esotici o domestici, le loro entrate in scena siano poi finite alla rinfusa nei moderni copioni. Sempre nel 1943 – anticipando quanto Italo Calvino affermerà nel presentare la propria scelta di fiabe italiane – annotava:

Uno studio più accurato delle fiabe ci insegnerebbe che cosa dobbiamo ancora aspettarci nel mondo.²⁷

²⁴ Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, traduzione di A. Pandolfi e R. Colorni, in Id., *Opere 1973-1987*, cit., p. 716.

²⁵ Cfr. Id., *La provincia dell'uomo*, cit., p. 1623.

²⁶ Ivi, p. 1755.

²⁷ Ivi, p. 1640. Così scriverà Italo Calvino: «[...] io credo questo: le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e varia casistica di vicende umane,

Ma vi è un altro imponente magma sonoro che attraversa l'opera di Canetti, composto da sedimenti, *déjà vu*, reminiscenze, come la voce di Karl Kraus, il sottile silenzio di Abraham Sonne, il lamento di un mendicante a Marrakesch, l'urlo di un venditore ambulante; e da presenze 'musicali' quali Alban Berg, Ferruccio Busoni, la *Matthäus-Passion*, inni, canzoni patriottiche e molto altro ancora.

Da Karl Kraus Canetti aveva ricevuto l'*imprinting* intorno ai vent'anni. Nelle tante letture cui assistette a partire dal 1924, in quella voce «tagliente e mossa [...] che a tratti si intensificava di colpo»,²⁸ fissa la nascita di quella propensione all'ascolto che non lo abbandonerà mai.²⁹ E, stando ai ricordi autobiografici, le stesse letture pubbliche di Canetti dovettero serbare molto del Kraus che più lo interessava e appassionava: il Kraus oratore, capace di destare orrore parlando dei vizi della società del tempo, delle sue nefandezze, avidità e ipocrisie. Mentre, al contrario, la sua scrittura con il tempo finì per soffocare il lettore avido ma al tempo stesso amante della leggerezza, qualità di cui l'opera letteraria di Kraus Canetti giudicava carente, al punto da paragonarne ogni proposizione – inattaccabile, priva di fessure e punti deboli – ai blocchi di pietra di una muraglia che minacciava di privarlo degli orizzonti necessari, circondata com'era da deserto. A partire da quelle letture pubbliche, dalla tecnica della 'citazione acustica' del maestro, Canetti inizierà ad elaborare il proprio concetto di 'maschera acustica' grazie al quale forgerà le fisionomie dei personaggi teatrali, di quelle del romanzo e i cinquanta *caratteri* di *Il testimone auricolare*, per i quali fu decisiva l'influenza di Teofrasto: con la stessa precisione scientifica con cui si dedicò allo studio e alla catalogazione di piante e animali, il filosofo di Ereso fu infatti maestro anche nel captare e descrivere i rumori della strada e persino i profumi del suo tempo.³⁰ Aerei ed impalpabili, questi oggetti di studio riceveranno dalle sue analisi

una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino [...]»: *Introduzione a Fiabe italiane* raccolte e trascritte da Italo Calvino, Mondadori, Milano 1985, p. 15. Lo scritto è del 1956.

²⁸ Canetti, *La coscienza delle parole*, in Id., *Opere 1973-1987*, cit., p. 56.

²⁹ Un percorso spiegato nei dettagli nel saggio *Karl Kraus, scuola di resistenza*, ivi, pp. 55 e ss.

³⁰ A questo aspetto è dedicato G. Squillace, *Il profumo nel mondo antico. Con la prima traduzione italiana del «Sugli odori» di Teofrasto*, prefazione di L. Villorosi, Olschki, Firenze 2010.

una cristallizzazione la cui luminosità ancora oggi desta ammirazione e fu soprattutto tale interesse per il realismo quotidiano ad attrarre Canetti.

Altra figura chiave nell'apprendistato del nostro autore fu il dottor Sonne, descritto nella terza parte dell'autobiografia, il quale gli rivelò i tesori del silenzio, *topos* visitato a più riprese negli anni – con risultati sempre altissimi – a partire dalle prime pagine del romanzo, dove si è avvolti dalla preziosa seppur labilissima quiete di casa Kien, per giungere al confronto in materia con il maestro Confucio: proprio grazie a Sonne, Canetti arriverà a definire quella specialissima sembianza del suono «la migliore delle cose».³¹

Di tutti questi personaggi, incontrati durante le 'varie vite' vissute in Bulgaria, Inghilterra, Germania, Austria, Svizzera, Canetti custodì per decenni – quali ausili indispensabili alla memoria – voci, sfumature, intonazioni, che in una fitta trama di oralità, suono e musica diventano per il lettore, come lo furono per lo scrittore, inesauribili e spesso inedite fonti di dati.

³¹ Canetti, *La rapidità dello spirito. Appunti da Hampstead, 1954-1971*, traduzione di G. Forti, Adelphi, Milano 1996, p. 156.

1. Teatro

Per afferrare il significato della commedia bisognava ascoltarla, perché era tutta costruita su quelle che io chiamavo maschere acustiche: ogni personaggio prendeva un netto risalto rispetto a tutti gli altri attraverso la scelta delle parole, l'accento, il ritmo, ma nelle opere drammatiche non c'era uno spartito in cui tutto questo potesse essere fissato.

E. Canetti¹

Le Nozze

Lori, il pappagallo dell'anziana signora Gilz, sbuffa; dalla casa del sovrintendente edile Segenreich, la cui figlia Christa è in procinto di sposarsi, giungono rumori che la vecchia, sorda come una campana, scambia per tuoni; sua nipote Toni insiste nel dirle che è la musica del primo piano e aggiunge, con un pizzico d'invidia, che si tratta di un gruppo di sei suonatori. Ci troviamo alle prime battute del dramma teatrale *Hochzeit*,² opera prima di Canetti, pubblicata in Germania nel 1932, e insieme alle parole dei protagonisti ci sono giunti anche i primi suoni dell'intero *corpus* delle sue opere. Otto anni prima di questo esordio, il 17 aprile del 1924, Canetti assiste per la prima volta a Vienna ad una lettura pubblica di Karl Kraus e sulla scia di quella formidabile suggestione inizia a elaborare il concetto di 'maschera acustica' – diretta derivazione della krausiana 'citazione acustica' – che tanta parte avrà nella sua produzione non solo teatrale. A ciascuno dei personaggi conferisce una precisa connotazione sonora mentre la musica, che non fa mai un ingresso diretto in scena ma proviene sempre da un *altro* piano della palazzina o da un'*altra* stanza della casa, è 'fragorosa', 'dolce', 'sommessa': Canetti non ci dice mai *cosa* stiano suonando ma *come*. Con il procedere dell'azione suoni e parole

¹ Canetti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, traduzione di G. Forti, in Id., *Opere 1973-1987*, vol. II, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1993, p. 1313: a proposito della *Commedia della vanità*.

² *Le nozze*, traduzione di B. Zagari, in Id., *Opere 1932-1973*, cit.

si fanno sempre più convulsi e si intrecciano in una lunga e inquietante serie di dialoghi da cui si evince una sfrenata cupidigia sessuale – tutti desiderano indistintamente tutti – e materiale – la casa dell’anziana Gilz è il bene più ambito – per giungere, sul finale, al crollo dello stabile. Il pappagallo, che ha aperto il dramma sbuffando, lo chiude gracchiando:

«Casa. Casa. Casa».³

L’oggetto del desiderio cui ciascuno dovrà rinunciare.

La commedia della vanità

A due anni di distanza da *Le Nozze*, nel 1934 Canetti scrive un’altra opera per il teatro che sarà data alle stampe solo nel 1950: *Komödie der Eitelkeit*.⁴ Nucleo centrale della trama è il divieto alla popolazione, pena la reclusione e in alcuni casi la morte, di possedere specchi, fotografie, ritratti e quant’altro possa contribuire al culto della vanità. Facile intuire che in una tale situazione si diffonda presto il mercato nero e con esso anche particolari abitudini mai registrate in precedenza, come quella di cantare cercando di possedere una canzone tutta per sé:

Dal momento che non ci si può vedere, ci si vuole almeno sentire, sentirsi in un modo tutto speciale.⁵

L’influsso di Karl Kraus è fortissimo anche in quest’opera: le citazioni da canzoni popolari si mescolano a brusii, grida, «cori di balbettamenti»,⁶ a un apparecchio che emette applausi a richiesta,⁷ a personaggi che Canetti definirà *lauten Figuren*, «figure sonore».⁸ Fanno qui la loro prima apparizione, annunciati da una congerie di suoni, i due temi che terranno impegnato l’autore in un’analisi lunga alcuni decenni e che confluirà nella pubblicazione di *Massa e potere*. Anche questa *pièce* come la precedente

³ Ivi, p. 79.

⁴ *La commedia della vanità*, traduzione di B. Zagari, in Id., *Opere 1932-1973*, cit.

⁵ Ivi, p. 165.

⁶ Ivi, p. 191.

⁷ Cfr. ivi, pp. 205-207.

⁸ Id., *Il gioco degli occhi*, cit., p. 1317.

termina su una parola ripetuta; una moltitudine di persone che tiene tra le mani uno specchio e urla:

«IO! IO! IO! IO!»⁹

L'autore sottolinea, come in un'indicazione a margine della partitura, che

tutte queste voci non arrivano però a formare un vero coro.¹⁰

Quando Canetti scrive quest'opera Hitler detiene pieni poteri. Le sue ossessioni di paranoico sono in procinto di diventare quelle di un'intera nazione e rischia di scomparire – a tratti sembrerà realmente cancellata dalla storia – ogni possibilità di autonomia di pensiero e di giudizio. Forse quell'indicazione finale sulla mancata coesione delle voci racchiude un'intima speranza.

Sulle letture pubbliche della *Commedia della vanità* tenute da Canetti leggeremo interessanti rievocazioni nella seconda parte della trilogia autobiografica: qui è utile ricordare un episodio avvenuto nell'autunno del 1933 che vide protagonista Franz Werfel (1890-1945), scrittore ammirato e influente, il quale nel bel mezzo di una *Lesung* del ventottenne Canetti, durante la quale aveva già mostrato segni di insofferenza, si alzò per esclamare:

«Sa che cos'è lei? Uno che imita i versi degli animali!»¹¹

Lungi dal causare la catastrofe che probabilmente desiderava, lo scrittore praghese provocò in Canetti un ulteriore slancio d'entusiasmo:

[...] lo scopo che mi ero prefisso era proprio quello: far risaltare ogni personaggio come un animale diverso e rendere riconoscibili tutti i personaggi attraverso le loro voci.¹²

⁹ Id., *La commedia della vanità*, cit., p. 215.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Id., *Il gioco degli occhi*, cit., p. 1320.

¹² *Ibid.*

La bravura nel leggere le proprie opere¹³ era certamente il risultato di un esercizio in cui la componente propedeutica dell'ascolto ricopriva un ruolo del tutto particolare. Provo a spiegarmi meglio. Studiando il catalogo della biblioteca di Canetti si resta sbalorditi dal numero di libri dedicati agli animali, alla loro vita segreta, alle loro abitudini e alle loro voci: un interesse, già vivo negli anni Trenta, che sarà tra i cardini dei suoi studi. Prendiamo uno di questi volumi frutto della collaborazione tra un biologo e un esperto di registrazione di voci animali:¹⁴ nelle note dell'editore viene definito il primo *audio-book* (allegati all'edizione originale si trovano due dischi a 78 giri) in lingua inglese che indaghi il ruolo svolto dalle grida dei mammiferi nella loro quotidianità.¹⁵ Nel primo disco si trovano le seguenti voci: husky, dingo, lupo, volpe rossa, volpe corsac, volpe artica, fennec, panda, binturong (lato A); foca, leone marino, dromedario, cammello, tapiro, cane della prateria, lama (lato B); nel secondo disco è possibile ascoltare due uniche lunghe 'suites': *African Animals by Day* (lato A); *African Animals by Night* (lato B). Vari graffi e altri segni di usura testimoniano il reiterato uso dei due vinili e rendono molto più pregnante e meno offensiva l'osservazione di Werfel: questo tipo di strumento era più che consueto nell'officina di Canetti, utile per assegnare ai personaggi delle sue opere un timbro e un'altezza peculiari oltre che per indagare i rapporti profondi tra esseri viventi. In appendice al libro di Huxley e Koch si trova una tavola in cui accanto a ciascuna voce registrata viene fornito un suo probabile significato: sorpresa, richiamo sessuale, rabbia, piacere, allarme, paura, noia e via dicendo.

¹³ Gli elogi di Musil, Broch, Avraham Sonne, contenuti nelle intense pagine del *Gioco degli occhi*, si possono oggi integrare con l'ascolto diretto, ad esempio, di *Elias Canetti liest Die Stimmen von Marrakesch*. 2 CD Der Hörverlag, München 1995/2005; oppure di *Elias Canetti liest Canetti: Der Ohrenzeuge. 16 Charaktere; Der gute Vater*, aus dem Roman *Die Blendung; Begegnungen mit Kamelen; Der Unsichtbare*, aus den *Marokkanischen Erinnerungen*. 2 CD Universal Music, Hamburg 1966/1974.

¹⁴ J. Huxley - L. Koch, *Animal language*, Country Life, London 1938, CAN 13731. Per mano stessa di Canetti reca nel frontespizio come data di acquisizione il 1940, non in suo possesso quindi all'epoca dell'episodio citato: ma qui non si vogliono stabilire nessi di causa-effetto bensì cominciare a delineare un *modus operandi* – forse sarebbe più corretto dire un *modus vivendi* – che caratterizzerà l'intera opera di Canetti. Altri testi dello stesso argomento con supporto audio sono, ad esempio: E.M. Nicholson, *Songs of wild birds*, Witherby, London 1941, CAN 06447 e Id., *More songs of wild birds*, Witherby, London 1937, CAN 06448.

¹⁵ Cfr. Huxley - Koch, *Animal language*, cit., p. vii.

Vite a scadenza

Terza e ultima tappa nel campo teatrale, *Die Befristeten*¹⁶ è pubblicato a Londra nel 1952. Ci troviamo in una civiltà del futuro dove ciascun cittadino conserva nel nome la durata della propria vita: ci si chiama Trenta, Ottantotto, Dodici...; nessuno però conosce la propria data di nascita che è nota solo al capsulano, un funzionario che le custodisce tutte in apposite capsule che ciascuno porta al collo con il divieto assoluto di aprirle. Ad un certo punto uno dei personaggi, Cinquanta, decide di indagare su questa situazione che tiene tutti i cittadini in balia dei numeri e in breve tempo scopre che c'è sotto una colossale truffa la cui regia è del diabolico depositario del segreto. Svetta per incisività sonora la sua voce angosciata una volta che, svelato l'inganno, decide di divulgare la notizia vagando per strada

come un banditore, ma anche come un indemoniato.¹⁷

Riappare il termine *Ausrufer*, 'banditore', che apre anche, con il vaniloquio di Wenzel Wondrak, la *Commedia*: nell'area semantica, dominata dal sostantivo *Ruf*, 'grido', l'autore tornerà a più riprese, irresistibilmente attratto dal fascino, talvolta macabro, da esso evocato.

¹⁶ *Vite a scadenza*, traduzione di B. Zagari, in *Opere 1932-1973*, cit.

¹⁷ Ivi, p. 874.