



# Lo specchio infranto. Le voci della massa nel teatro di Elias Canetti

The broken mirror: The voices of the crowd in the Theatre of Elias Canetti

Claudia Cerulo

Università di Napoli Federico II, Italy

## SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo si sofferma sulla produzione teatrale di Elias Canetti evidenziando come i tre drammi (*Nozze*, *La Commedia della Vanità*, *Vite a Scadenza*) siano permeati dagli stessi temi chiave che l'autore affronta nel saggio *Massa e Potere*. Il contributo propone un'esplorazione dell'interconnessione tra le influenze teatrali di Canetti e le sue riflessioni sulla natura del soggetto e della massa, suggerendo che la sua incapacità di immaginare una coralità drammatica rifletta l'impossibilità di concepire una comunità libera dalle dinamiche del potere. | The paper examines Elias Canetti's theatrical production, highlighting how the three dramas (*Hochzeit*, *Kömodie der Eitelkeit*, *Die Befristeten*) are permeated by the same key themes addressed by the author in his essay *Crowds and Power*. It proposes an exploration of the interconnection between Canetti's theatrical influences and his reflections on the nature of the individual and the crowd, suggesting that his inability to imagine dramatic choral unity reflects the impossibility of conceiving a community free from power dynamics.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Elias Canetti, teatro, massa, coro | Elias Canetti, theatre, crowd, choir

## 1 Introduzione

Elias Canetti è noto per aver condotto le proprie riflessioni con un approccio marcatamente interdiscorsivo. Il mai celato rifiuto verso ogni sistematizzazione del pensiero ha reso la sua produzione molto eterogenea da un punto di vista formale. Celebre saggista e autore di opere per lo più lontane dalla letteratura di finzione, nel corso di un'intervista del 1968 afferma: "Più di tutto io mi considero un drammaturgo. Tutto ciò che ha a che fare con le opere teatrali è, a dirla tutta, il nucleo più intimo della mia personalità" (Canetti in Bischoff 1973: 70, trad. mia). Definirsi principalmente drammaturgo è una scelta piuttosto bizzarra per un autore la cui produzione teatrale affianca in maniera marginale il multiforme lascito saggistico e narrativo. Canetti è infatti autore di tre testi teatrali: *Hochzeit*

(1932), *Kömodie der Eitelkeit* (1933-34) e *Die Befristeten* (1952). I drammi, pur costituendo una parentesi apparentemente inusuale nella lunga carriera letteraria dello scrittore, risultano non solo ispirati dalle stesse suggestioni che lo avrebbero portato a dedicarsi con rigore per tre decenni al saggio *Masse und Macht* (1960), ma anche impernati sulle medesime costellazioni tematiche: il potere, la massa, la morte. Elementi complessi che nella poetica dello scrittore convergono nella decifrazione e nella rappresentazione del naufragio dell'individualità. "Una volta la meraviglia era davvero lo specchio, [1/4] che riproduceva i fenomeni su di una superficie più tranquilla e levigata. Oggi questo specchio si è infranto e la nostra meraviglia si è divisa in piccoli frammenti" (ed. Colorni, Jesi 2007b: 21-22), scrive Canetti in un saggio del 1936. Lo specchio infranto, elemento centrale nella *Komödie der Eitelkeit*, diviene simbolo di un presente dove l'individualità non esiste e "ogni pretesa unità, ogni pomposo atomo si frantuma in una brulicante molteplicità centrifuga di sotto-unità indipendenti e ribelli" (Magris 1975: viii). Con la dissoluzione autodistruttiva dell'io, una nuova entità entra in scena, un'"agorà falsificata" (Zagari 1975: xix) dalla voce corale ma dissonante: la massa. Partendo dalle influenze teatrali descritte dall'autore e ponendo le opere teatrali come controcanto al saggio *Massa e Potere*, il presente contributo ha lo scopo di indagare come l'impossibilità di immaginare la coralità come principio drammaturgico si leghi a doppio filo alle riflessioni dell'autore sulla natura del soggetto e sull'incomunicabilità e, in ultima istanza, all'impossibilità di immaginare una comunità che non sia soggetta ai principi del potere.

## 2 La formazione drammaturgica

Se si guarda alle testimonianze autobiografiche di Canetti, si noterà che il teatro ha costituito un costante interesse dell'autore sin dai primi anni della sua vita (cfr. Hanuschek 2005). Nel rievocare i ricordi d'infanzia nel primo volume della trilogia autobiografica, Canetti afferma di essere cresciuto con il "Burgtheater in casa" (Canetti, ed. Pandolfi, Colorni 2015: 109). I suoi genitori, assidui frequentatori del Burgtheater, si erano conosciuti a Vienna e da giovani avevano coltivato il sogno comune di diventare attori<sup>1</sup>. Indotto dalla passione della madre, il giovane Canetti si immerge nella lettura di Shakespeare, Strindberg, Schiller, Molière. Alla madre dedica nel 1919 il suo primo dramma, *Giunio Bruto*,

incentrato sulla condanna a morte che il console romano pronuncia nei confronti dei suoi stessi figli. Come afferma Canetti, il dramma – di cui non resta traccia se non nel racconto autobiografico – non è da considerarsi l’opera prima di un *enfant prodige*; eppure, contiene *in nuce* alcune delle tematiche che ossessionano lo scrittore da adulto e che sono al centro della sua produzione drammatica:

Può darsi che siano esistiti dei giovani scrittori che già a quattordici anni rivelarono il loro talento letterario. Decisamente io non sono fra questi. Il dramma era veramente pietoso, scritto in giambi di una bruttezza indescrivibile, maldestro e stentato, tronfio e ampolloso; [...] un insulso chiacchiericcio totalmente privo di un nucleo originario riconoscibile [...] io quest’opera abborracciata non mi sarei neanche sognato di citarla se essa, malgrado tutto, non tradisse al fondo qualcosa di autentico: il mio precoce orrore per una condanna a morte e per il comando con cui quella condanna era stata eseguita. Il nesso fra comando e condanna a morte, ovviamente di natura diversa da quello che allora potevo immaginare, mi ha in seguito occupato la mente per decenni e ancora oggi è un pensiero che mi accompagna (262-63).

Se da un punto di vista tematico si scorge nella precoce opera del futuro scrittore un nascente interesse per le problematiche relative al comando e al potere, sono ancora numerose le influenze e le esperienze che porteranno Canetti al suo esordio drammaturgico<sup>2</sup>. Adolescente, nei primi anni Venti, si trasferisce a Francoforte e soggiorna presso la Pensione Charlotte, frequentata da “persone d’ogni genere” per le quali “le conversazioni riguardanti il teatro [...] erano forse più serie di quelle su altri argomenti. La passione per il teatro la sentivano tutti e ne erano orgogliosi” (Canetti, ed. Colorni, Casalegno 2007a: 57). Immerso in un’ambiente così stimolante, per Canetti inizia quello che lui stesso descrive come il proprio “apprendistato aristofanESCO” (62). Sebbene Aristofane non sia l’unico dei drammaturghi che Canetti riconosce come maestri<sup>3</sup>, la sua influenza è quella che lascia una traccia più visibile nelle opere teatrali dell’autore:

[di Aristofane] mi colpirono la forza e la coerenza con cui ogni sua commedia si ispira a una trovata centrale, sempre sorprendente, dalla quale si dipana l’intera vicenda. [...]. Si potrebbe dire che lo sguardo crudele di Aristofane offriva l’unica possibilità di tenere unito ciò che si frantumava in mille schegge. Da allora mi è rimasta un’avversione incrollabile per la rappresentazione, a teatro, di rapporti puramente privati. [...]

Solo ciò che tocca la collettività nel suo insieme mi pare degno di essere rappresentato a teatro. La commedia di carattere, che prende di mira questo o quell'individuo, mi ispira sempre una certa vergogna, anche se si tratta di una buona commedia; [...] Per me la commedia, come al tempo dei suoi inizi aristofanei, trae vita dal suo interesse generale, dalla capacità di contemplare il mondo nelle sue connessioni più vaste. Muovendo da queste connessioni [...] deve pretendere il massimo dallo spettatore, scuoterlo, strapazzarlo, sfinirlo. È certo una riflessione assai tardiva quella che mi fa dire che scelsi sin da allora il tipo di dramma al quale in seguito mi sarei dedicato (262).

Del teatro di Aristofane, nelle cui commedie riconosce immediatamente un riflesso del proprio presente (Canetti, ed. Colorni, Casalegno 2007a: 63), Canetti apprezza soprattutto la capacità di ordinare un mondo caotico grazie a una trovata centrale. A partire da questa ispirazione, egli stesso rinuncia quasi totalmente alla *Handlung*, dedicandosi invece a una narrazione che procede per *Bilder*, ovvero scene relativamente brevi che si svolgono in luoghi diversi della stessa scena senza mostrare necessariamente connessioni rilevanti l'una con l'altra. È su questo modello che l'autore organizza le proprie opere teatrali, ovvero partendo da un'idea centrale. La *Grundeinfall* è un dispositivo sul quale Canetti riflette per diversi decenni e di cui si trova traccia molto spesso nei suoi aforismi, tra i quali si scorgono diverse rappresentazioni di società paradossali, come ad esempio: “Una società in cui ciascuno addestra alla parola un animale che parli per lui, ma lui stesso tace”, “Una società in cui nessuno muore solo. A migliaia si riuniscono spontaneamente e vengono pubblicamente giustiziati, la loro festa”, o ancora: “Una società in cui ogni uomo viene dipinto e prega dinanzi al suo ritratto” (Canetti, ed. Colorni et al. 2021: 283). Si tratta di brevi lampi, cristallizzazioni di mondi possibili. È questa la modalità attraverso la quale l'autore riconosce di poter mostrare sul palcoscenico ciò che realmente gli interessa rappresentare: gli interrogativi di portata generale che, nota lo studioso Youssef Ishaghpour, sono interrogativi rappresentabili così come sono esclusivamente a teatro, unico processo narrativo in cui non sia implicato Canetti stesso come autore:

Una relazione di identità non identica lega l'eroe e il narratore nella forma del romanzo: essa implica l'autore nella sua opera, attraverso il riconoscimento di una stessa ricerca illusoria. Le composizioni teatrali sono invece delle realtà normative distaccate da ogni istanza narrativa; rappresentano,

immediatamente, delle totalità problematiche e le contraddizioni e i problemi, in Canetti, saranno posti in modo sempre più astratto, determineranno tanto le figure quanto i loro rapporti (ed. 2005: 99).

Come siamo in procinto di osservare, il teatro di Canetti si configura come un'analisi al microscopio non tanto del destino degli individui, quanto dei rapporti che li legano, siano essi affettivi, sociali o istituzionali. L'obiettivo dell'autore è quello di presentare dei mondi improbabili ma non impossibili, che manifestino degli aspetti esagerati, ma non di assoluta fantasia. Questo aspetto si lega al fine ultimo del teatro di Canetti, ovvero il suo desiderio di suscitare metamorfosi nel fruitore delle sue opere. Il tema della metamorfosi, la capacità trasformativa dell'essere umano, il processo di creazione e arricchimento della sua natura, costituisce uno dei grandi motivi di fondo della riflessione di Canetti (cfr. Ishaghpour, ed. 2005). È una riflessione che ruota intorno a un concetto principale: la *Einfühlung*, ossia la capacità di immedesimazione dell'uomo. Secondo Canetti, infatti, la metamorfosi è non solo la chiave per essere un individuo che esiste in virtù della comunanza con ciò che lo circonda, ma è anche il fine ultimo dell'opera d'arte (cfr. Canetti, ed. Colorni, Jesi 2007b: 379-ss.). Mettendo in scena situazioni sociali grottesche che ricordano in maniera sinistra alcuni aspetti della realtà, l'obiettivo di Canetti è quello di far provare al proprio fruitore un processo di metamorfosi, ovvero di partecipazione attiva e affettiva con l'opera: "Voglio che lo spettatore stesso operi con questa idea [la *Grundeinfall*], che segua le variazioni sul tema come se le avesse pensate egli stesso" (Canetti, Durzak 1975: 507, trad. mia). Questo processo può e deve avvenire anche attraverso lo shock e l'orrore, poiché, scrive ancora l'autore: "[c]iò che tu hai scoperto con orrore, risulta poi essere la semplice verità" (Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021: 111). La partecipazione affettiva, insomma, non è disgiunta, per Canetti, dall'analisi critica, ma ne costituisce una componente essenziale. Paradossalmente, al fine di coinvolgere lo spettatore nel processo di metamorfosi, Canetti mette in scena personaggi incapaci di attuarlo. I personaggi di Canetti "non sono degli individui e nemmeno dei tipi sociali in senso stretto, ma delle cristallizzazioni di possibilità umane, figure di un'enorme antropologia, visi immutabili nei cui connotati s'è provvisoriamente irrigidito l'incessante fluire della metamorfosi universale", sono "maschere di un mondo senza individui" (Magris 1975: v). Restando sempre uguali a se stesse, sono figure senza profondità psicologica o evoluzione. Riflettendo su questo aspetto, Canetti afferma:

Nel dramma ho voluto attuare qualcosa che ha origine dalla musica. Ho trattato costellazioni di personaggi come temi. La mia fondamentale riluttanza a dare lo “sviluppo”, l’“evoluzione” dei personaggi (come se fossero persone vive, reali), sembra ricollegarsi al fatto che anche nella musica gli strumenti sono dati in partenza. [...] Questa concezione si concilia molto bene con quella che fa risalire a un animale l’origine del personaggio drammatico. Ogni strumento è un animale ben preciso, o almeno una creatura singola e ben definita, che di sé offre solo la voce che le è peculiare (Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021: 25).

La voce è un elemento di assoluta importanza nel pensiero di Canetti (cfr. Cerulo 2021). Il modo di parlare, l’intonazione e la modulazione costituiscono l’identità dei suoi personaggi. Si tratta di quella costellazione di caratteristiche che lo scrittore chiama “maschera acustica”<sup>4</sup>. La maschera acustica è, appunto, una maschera. Se da un lato, quindi, cela la vera essenza di un individuo, dall’altro fornisce una serie di informazioni sociali sullo stesso. La maschera acustica è l’escamotage attraverso il quale Canetti rappresenta dei personaggi che sono essenzialmente degli involucri vuoti, immodificabili, pedine di un mondo istituzionalizzato e massificato. Le maschere acustiche sono fondamentali al fine di comprendere non solo le sue opere teatrali, ma più in generale la lunga riflessione di Canetti sul linguaggio:

Il linguaggio costituisce una maschera, o forse la maschera fondamentale, intesa quale cristallizzazione del fluire delle metamorfosi. Il linguaggio socializzato e istituzionalizzato ferma – cioè salva ma anche blocca – le effimere e trascoloranti parvenze del mondo, l’irripetibile battito dell’emozione istantanea, caduco ma – proprio per tale caducità – pienamente libero e aperto [...]. Il linguaggio e l’ordine del discorso appaiono le strutture tradizionali nelle quali s’è dato forma il primato del soggetto, che ora viene radicalmente contestato perché sotto la sua fragile vernice viene scoperta la pura e nuda vitalità del molteplice, irriducibile alla gerarchia della sintassi (Magris 1975: viii).

Sin dagli anni Venti Canetti sviluppa un “orecchio” per il linguaggio altrui, si dedica con assiduità a missioni di ascolto e di studio dei dialetti Viennesi e delle intonazioni delle persone, porta avanti ricerche relative alla comunicazione animale (cfr. Lombardi 2011), disegnando in maniera sempre più netta una riflessione sui rapporti inevitabilmente gerarchici che definiscono la società e sull’intrinseca incomunicabilità tra le persone.

Elementi che si riversano nei drammi e che costituiscono la cifra del teatro canettiano.

### 3 La casa

*Nozze*, la prima pièce di Canetti, inizia con un prologo in cinque quadri ambientati in appartamenti diversi dello stesso edificio. Le nozze che danno il titolo all'opera fanno da sfondo alla storia. Il tema centrale dell'opera è la casa nella quale si svolgono l'azione e le interazioni tra gli invitati. In scena ci sono la signora Gilz, una donna anziana e scaltra, e sua nipote Toni, che spera l'anziana signora muoia presto per ereditare l'appartamento. Ogni volta che il pappagallo della Gilz sente la parola "casa" la ripete tre volte, gracchiando così il tema principale di questa scena e dell'intera opera:

PAPPAGALLO Casa. Casa. Casa.

TONI La sai una cosa, nonnina, è proprio un peccato che tu non ci sarai quando mi sposo io. In cambio mi piglio la casa, vero nonnina, e mio marito, chiunque sarà, ed io di te ci ricorderemo sempre.

LA GILZ Che hai detto, figliola?

TONI Vero che la casa me la piglio io, nonnina?

LA GILZ Non ti riesco proprio a capire. Non sento niente.

TONI (*più forte*) Una volta che non ci sarai più, la casa!

PAPPAGALLO Casa. Casa. Casa.

[...]

TONI Tutti i giorni è la stessa storia con quel pappagallo. Casa!

PAPPAGALLO Casa. Casa. Casa.

*Alzano tutti e due la voce, facendo a chi strilla più forte, la ragazza scappa via singhiozzando.*

LA GILZ (*da quando è cominciato il fracasso ha smesso di sferruzzare, si è portata la mano all'orecchio e ha guardato la nipote con l'aria di chi non capisce niente di niente. Appena la ragazza è uscita, il pappagallo si azzittisce. La vecchia si alza, si trascina a fatica fino alla gabbia e ficca un dito nel becco dell'uccello*) Io mica sono ancora morta (Canetti, ed. Zagari 1982: 9-ss.).

Come mostrato già nelle prime battute, quello di *Nozze* è un universo ordinario di vita borghese. Come nella prima, anche nelle scene successive sono presenti coppie o piccoli gruppi di personaggi che cercano

---

di comunicare senza capirsi. Andando avanti con i quadri si comprende che tutti gli abitanti del palazzo sono interessati ad acquisire l'intero stabile. In questa comunità tutto ruota intorno alla mania di possesso. Come nel caso dell'interazione tra nonna e nipote, anche gli altri personaggi parlano tra loro senza capirsi; sono frequenti le ripetizioni e i fraintendimenti. All'ultimo piano del condominio, ad esempio, una giovane coppia progetta come acquisire la casa per lasciarla al proprio bambino. I due termini, casa e bambino si sovrappongono in un delirio di proprietà e possesso:

- LENI Il bambino sta crollando.  
THUT Vuoi dire la casa. Come ti ho detto poco fa: incrollabile come la parola di un uomo.  
LENI Dobbiamo scappare, vieni.  
THUT Sei di nuovo troppo precipitosa, Magdalena.  
LENI Prima che crolli la scala, vieni.  
THUT Io appartengo a coloro che non sanno cosa sia la paura.  
LENI Prima che crolli la casa, vieni.  
THUT Sei quasi puerile.  
LENI Dorme così bene. Ce lo dobbiamo portare appresso? (61)

Poco dopo l'azione si sposta al pianterreno, dove si svolgono le vicende relative alla famiglia del portiere dello stabile. La moglie del portiere, gravemente malata e agonizzante, cerca di parlare, ma suo marito non l'ascolta e la interrompe leggendo a viva voce dei passi dalla storia biblica di Sansone che distrugge la casa dei Filistei:

- KOKOSCH E disse: Muoia la mia anima con i filistei! E si piegò con forza. Allora l'edificio crollò sui principi e su tutta la gente del popolo che ci stava dentro, cosicché fece più morti morendo di quanti non ne avesse fatti in tutto il tempo della sua vita.  
[...]  
LA VECCHIA Ehi, marito mio, ti debbo dire una cosa.  
KOKOSCH Allora vennero giù i suoi fratelli.  
LA VECCHIA (*piagnucolando, piagnucolando forte*) Non mi lascia parlare. Non mi lascia parlare.  
KOKOSCH E tutti quelli della casa di suo padre e lo sollevarono e lo portarono su e lo seppellirono (22).

La lettura – elemento prolettico che fa già presagire il finale della *pièce* – non è frutto della gentilezza e della cura del portiere nei confronti

della moglie. L'uomo infatti legge ad alta voce per tenerla in vita perché, afferma poco dopo, leggere costa meno che chiamare un medico o organizzare un funerale (32). I personaggi presentati nei diversi quadri iniziali si riuniscono infine per il banchetto nuziale, durante il quale un personaggio propone di fare un gioco: chiede ai partecipanti cosa farebbe ognuno di loro se la persona amata fosse minacciata da un pericolo imminente. Per pochi istanti i personaggi si costituiscono come massa, le loro voci si mescolano fino a diventare urla; tuttavia, la voglia di sopraffare l'altro non permette alle voci di accordarsi. Un terremoto improvviso trasforma il gioco in realtà. Ora che tutti potrebbero davvero salvare la persona che amano, non fanno altro che cercare di salvare se stessi. Il gioco proposto dall'idealista costituisce quello che Canetti in *Massa e Potere* chiama "scarica", ovvero l'evento d'innescio che permette alla massa di formarsi come tale:

Il principale avvenimento all'interno della massa è la scarica. [...] All'istante della scarica i componenti della massa si liberano delle loro differenze e si sentono "uguali". [rinunciano quindi alle differenze di rango, di condizione, di proprietà]. Gli uomini, in quanto singoli, sono sempre coscienti di queste differenze, che pesano su di loro e li spingono con forza a staccarsi gli uni dagli altri. [...] La vita intera, come egli la conosce, è impostata su distanze [...]. Solo tutti insieme gli uomini possono liberarsi dalle loro distanze. È precisamente ciò che avviene nella massa. Nella "scarica" si gettano le divisioni e tutti si sentono "uguali". In quella densità, in cui i corpi si accalcano e fra essi quasi non c'è spazio, ciascuno è vicino all'altro come a se stesso. [...] È in virtù di questo istante di felicità, in cui nessuno è "di più", nessuno è meglio d'un altro, che gli uomini diventano massa. Ma l'istante della scarica, tanto agognato e tanto felice, porta in sé un particolare pericolo. È viziato da un'illusione di fondo: gli uomini che d'improvviso si sentono uguali non sono divenuti veramente e per sempre uguali (Canetti, ed. Jesi 2018: 20-21).

Mettendo in scena la massa e la distruzione che consegue al suo formarsi, Canetti rappresenta una comunità che si è evoluta fino al suo più logico epilogo distopico, anticipato simbolicamente già dal titolo della pièce, *Hochzeit*, che letteralmente si traduce come "momento culminante". Su tre piani di un condominio quindi, Canetti mostra la vita di una moltitudine come il corrispettivo della vita di un singolo individuo: il bambino (la nascita) il matrimonio (l'età adulta) e la morte (l'anziana agonizzante). La vita del singolo e quella della massa sono parimenti minacciate:

Dovunque il piede si posa [...] esso avverte l'insicurezza del terreno: l'insicurezza investe anzitutto la personalità individuale, i confini dell'io che si rivelano improvvisamente fluidi, labili. Canetti è il poeta del momento in cui l'io borghese, il medaglione stoico dell'unità della persona, s'incrina e si spezza; lo sfacelo delle frontiere dell'io trascina con sé le costruzioni storiche, specialmente quelle borghesi basate sul principio dell'autonomia e della separazione dell'individuale: ogni pretesa unità, ogni pomposo atomo si frantuma in una brulicante molteplicità centrifuga di sotto-unità indipendenti e ribelli (Magris 1975: vii).

In questo contesto in cui l'io non ha spazio di manovra e la soggettività si frantuma in una caotica moltitudine, il crollo della casa, simbolo borghese di protezione, di unità e di difesa dell'individualità, diventa rappresentazione dell'imminente crollo della civiltà mitteleuropea alla vigilia del secondo conflitto mondiale.

#### 4 **Lo specchio**

Se in *Nozze* il mondo ordinario della vita borghese è condannato a distruggersi con le sue stesse mani a causa della mancanza di un pensiero comunitario sopraffatto dall'avidità, nella *Commedia della vanità* e in *Vite a scadenza* Canetti mette in primo piano degli universi totalitari, dei mondi sottoposti allo stato di eccezione che vivono sotto altre leggi, per decreti e divieti. *La commedia della vanità* è incentrata sulla proibizione delle immagini e delle rappresentazioni dell'io: qualunque superficie riflettente è vietata per decreto, si bruciano i ritratti, gli specchi, i vetri. I roghi che divorano l'immagine del soggetto sono, per Canetti, un'impressione sorta sotto influsso diretto degli eventi che vedeva accadere nei primi anni Trenta:

Quando nel 1933 calò sul mondo la grande accelerazione che doveva trascinare tutto con sé, io non avevo ancora nulla da contrapporre sul piano teorico e sentivo il grande bisogno interiore di raffigurare ciò che non capivo. Già un anno o due prima, e in origine senza alcuna relazione con gli avvenimenti del tempo, mi ero messo a lavorare intorno all'idea di un divieto contro gli specchi. Quando andavo dal parrucchiere a farmi tagliare i capelli i miei sguardi vagavano a destra e a sinistra, dove sedevano persone che erano affascinate da se stesse. Una volta, mi domandai che cosa sarebbe avvenuto se improvvisamente un divieto avesse privato la gente di un momento così prezioso, il più prezioso

di tutti. Era possibile imporre un divieto capace di distogliere l'uomo dalla propria immagine? Un gioco divertente quello di immaginare le conseguenze di un simile divieto. Quando però si arrivò ai roghi dei libri in Germania, fu come se un fulmine mi avesse colpito, e il divieto contro gli specchi cessò di essere un gioco e diventò una cosa seria. Dimenticai ciò che avevo letto sulla massa, dimenticai quel poco che avevo scoperto, mi buttai tutto dietro le spalle e cominciai da capo, fu allora che concepì la prima parte della *Commedia della vanità*, la grande seduzione (Canetti, ed. Forti 2009: 110).

“La grande seduzione”, grottesco incipit della *Commedia della vanità*, è un gigantesco rogo di specchi e immagini, prima iniziativa imposta da un potere misterioso che sta dettando le regole di un nuovo tipo di società. Gli abitanti del luogo, che accettano con entusiasmo il nuovo regime, rispondono con partecipazione alle parole d'ordine del banditore, primo personaggio a entrare in scena:

IL BANDITORE WENZEL WONDRAK (*in mezzo al palcoscenico completamente vuoto*):

E noi, signore e signori, e noi e noi e noi, signore e signori, e noi e noi, abbiamo in mente una cosa [...] Potete anche ridere, se vorrete, ridere non è proibito, il riso è ancora permesso [...] e noi e noi e noi, signore e signori, e noi e noi: qui potrete, signore e signori, prendere di mira le vostre rispettabili immagini. [...] Voi prenderete di mira queste immagini e le farete a pezzi. Colpite quanto vi pare e piace! a vostra disposizione c'è un'inesauribile riserva di specchi. Qua dietro i signori porteranno i loro specchi. Qua davanti li faranno a pezzi. Questa sì che è vera virtù. Questa sì che è nobiltà di cuore. E noi e noi e noi, signore e signori, e noi, noi scompariremo e lasceremo libero il campo (Canetti, ed. Zagari 1982: 73).

Il “noi” ripetuto costantemente dal banditore assume questa volta la funzione di scarica che permette alla massa di costituirsi come tale. In questo contesto, il successo dell'evento è assicurato dalla persuasione del potere che trasforma gli individui in massa: l'atmosfera festiva mitiga la sensazione di comando, quindi, attraverso l'effetto ipnotico dell'azione collettiva, la perdita della propria immagine viene accolta se non con vero assenso, almeno con una sorta di conformismo. Nella modalità di massa che Canetti chiama “massa festiva” (cfr. Canetti, ed. Jesi 2018: 69-ss.), ovvero la massa che si costituisce intorno a un evento apparentemente gioioso, l'auto mutilazione avviene in maniera spontanea. Col procedere dell'azione, il sistema autoritario non si limita a mettere al bando tutti

gli specchi, ma progressivamente estende il divieto anche alle macchine fotografiche e ai ritratti, proibendo quindi qualsiasi rappresentazione dell'essere umano. Quando la massa festiva si disperde e l'apparente uguaglianza tra gli individui si infrange, chi può, cerca di aggirare il divieto: si sviluppano pian piano delle attività illecite dettate dalla nostalgia per la propria immagine perduta. Per chi può permetterselo, si sviluppa un mercato nero di specchi, chi non può si arrangia specchiandosi negli occhi degli altri. Seguiamo quindi le vicende di un ricco egocentrico – che ha solo finto di privarsi del suo specchio – e che si compiace della propria immagine con una macchina per falsi applausi. Al contempo, per strada si riversano i mendicanti di sguardi, le persone che, private della possibilità di confermarsi guardandosi allo specchio, sperano di essere calpestati da un passante. Chiunque, infatti, rivolgendosi ad essi magari per insultarli, finirebbe, anche con l'insulto, col restituire loro la dignità individuale (138-ss.). Le vicende dei piccoli gruppi di personaggi si alternano sulla scena e i loro modi per sfuggire al divieto si concretizzano in un'ultima trovata: viene istituito un sanatorio, ovvero una stanza ricoperta di specchi, in cui si paga per poter “guarire”. Come in *Nozze*, anche in questo caso nella scena finale tutti i personaggi si radunano sulla scena. In un primo momento ognuno di loro è così preso dalla propria immagine che non si rende conto di essere circondato dagli altri. Quando una voce fuori scena incita alla rivolta, i personaggi staccano gli specchi dalle pareti e si riversano in strada, la commedia si chiude con un'ultima scena:

*Strada.*

*Un nero torrente l'attraversa. Da tutte le direzioni affluisce gente. Ognuno tiene sollevato in alto uno specchio o un ritratto. L'aria rimbomba di grida furiose. Io! Io! Io! Io! Io! Io! Io! Io! Io! Tutte queste voci non arrivano però a formare un coro (Canetti, ed. Zagari 1982: 181-82).*

Nell'ultima scena – che fa da contrappunto al “noi” iniziale ripetuto dal banditore – assistiamo quindi alla rivincita di un “Io” soppresso che cerca la sua liberazione in una violentissima esplosione. Tuttavia, segnala con chiarezza Canetti, un approdo alla vera riconquista del sé è impossibile, poiché le voci “non riescono a formare un coro”. Considerato che l'azione si svolge quasi per intero per le strade e le piazze della città, Luciano Zagari individua come motivo centrale del dramma una figurazione sinistra dell'agorà. Se l'essenza dell'agorà è il formarsi di una coscienza collettiva come incontro dialettico di diverse sollecitazioni

individuali, in Canetti infatti assistiamo a un'agorà composta da figure disinteressate o semplicemente incapaci di comunicazione interpersonale e, quindi, a un'agorà falsificata:

Gli individui che affollano la scena si sottomettono con incosciente disponibilità a un processo di massificazione che non può trasformarli in una vera e propria collettività. La responsabilità risale però non solo all'opera falsificatrice del potere, ma anche a quegli individui che, pur nella loro inconfondibile caratterizzazione, tutto risultano essere fuor che delle autentiche personalità umane. Se il pubblico spazio cittadino può comunque far valere la sua ingannevole pretesa di costituirsi in autentica agorà, ciò è dovuto prima di tutto al fatto che quegli individui si riducono a semplice coacervo di cliché linguistici, gestuali, di comportamento (la *akustische Maske*). [...] In effetti però essa si rivela nient'altro che il residuo sanguigno-spettrale di una presenza individuale fattasi meccanica iterazione di un tentativo di apertura comunicativa di fronte ad altri individui, alla dimensione pubblica della vita: un'apertura che ben presto si riduce a smorfia rattrappita, a gesto svuotato, per la sua fissità, di ogni carica concreta (Zagari 1975: xx).

Pensando al clima culturale nel quale Canetti ha composto l'opera, risulta certamente probabile leggere la *Commedia della vanità* come una parabola della tirannide, del totalitarismo massificato che si basa sulla cancellazione delle particolarità individuali (cfr. Bauer 1996). Nel finale, il furore individualista – che invece di essere schiacciato e umiliato è stato potenziato dal potere che voleva proibirlo – risorge come estremizzata vanità. Per questo, la rivolta finale non è sentita come liberazione, ma come delirio autodistruttivo. Ciò che risorge è quindi un Io egocentrico e prevaricatore, a sua volta bramoso di dominio e di potenza.

## 5 L'orologio

In continuità con le impressioni suggerite dai disastrosi finali delle due opere precedenti, nella sua ultima opera teatrale, Canetti si confronta direttamente con la sua più grande ossessione: la morte. *Vite a scadenza* si apre con un prologo in cui si parla dei “vecchi tempi” (cfr. Canetti, ed. Zagari 1982: 187-ss.). I vecchi tempi sono il mondo di prima, quando le persone non sapevano quando sarebbero morte. Oggi invece, le persone sono chiamate come il numero di anni in cui vivranno. Le persone

si chiamano quindi Ottantotto, Sessantatré, ma anche dodici, tre, o quindici. Alla nascita, a ogni individuo viene consegnata una capsula nella quale si suppone siano scritte le date di nascita e di morte. Sebbene ogni individuo conosca la propria data di nascita, è un crimine rivelare ad altri le informazioni riguardanti quanto tempo si ha ancora a disposizione. Il capsulano è la figura incaricata ad aprire il medaglione al momento della morte per confermare l'accuratezza delle date. La segretezza di tutto il processo, si scopre alla fine, è che tutti i medaglioni sono in realtà vuoti. Rivelare le date di nascita screditerebbe però l'illusione che la società controlli il momento della morte. Perpetuando questa illusione invece, la società può millantare un progresso sociale rispetto alle epoche passate, quando le persone vivevano nella costante paura della morte. Il progresso si rivela presto un'illusione. Sebbene la società si sia apparentemente liberata dalla paura della morte, non si è però liberata dal valore di mercato della durata della vita del singolo. Nella società di *Vite a scadenza*, la personalità e il comportamento dei personaggi sono determinati dal loro numero. Come nelle opere precedenti, anche in *Vite a scadenza* Canetti rappresenta una società partendo da piccole situazioni o quadri: vediamo in scena una madre di nome Trentadue che non riesce a convincere il figlio a essere prudente mentre gioca, perché il bambino si chiama Settanta e sa che nulla può fargli del male (cfr. Canetti, ed. Zagari 1982: 192-ss.). Un ragazzo che si chiama Dieci invece non va a scuola e può comportarsi come vuole perché tutti sanno che avrà una vita breve (207-ss.). Coloro che hanno un numero alto mostrano superiorità e arroganza rispetto a coloro che hanno un numero basso, sono i cittadini di maggior valore all'interno di questo tipo di comunità. Le premesse sociali cambiano, ma il privilegio persiste. In *Vite a scadenza* entra in scena l'unico vero coro, che Canetti, in maniera allegorica, chiama "il coro dei disuguali". Sono gli individui assoggettati al volere del capsulano, ripetono le sue parole, si sentono uniti perché chiusi nella stessa massa.

IL CAPSULANO Vi piace stare assieme?

CORO DEI DISUGUALI No, non ci piace stare assieme.

IL CAPSULANO Perché allora state assieme, se non vi piace stare assieme?

CORO DEI DISUGUALI Facciamo solo finta di stare assieme, ci separeremo.

IL CAPSULANO Che cosa state aspettando?

CORO DEI DISUGUALI Stiamo aspettando l'ora in cui ci separeremo.

IL CAPSULANO Conoscete quest'ora?

CORO DEI DISUGUALI Ciascuno la conosce. Ciascuno conosce l'ora in cui si separerà da tutti gli altri (Canetti, ed. Zagari 1982: 224-25).

L'aspetto più interessante – oltre alla consapevolezza di “far finta” di stare insieme – è la definizione ossimorica di “coro dei disuguali” che rimanda celatamente alla condizione principale del formarsi come massa, ovvero l'apparente decadimento delle distinzioni sociali. Il coro si disperde appena il segreto del capsulano viene svelato al popolo. La speranza di immortalità, una nuova forma di libertà, si rivela essere solo la libertà di morire in un momento non stabilito. Ora che il momento della morte è nuovamente imprevedibile, l'incertezza della morte diventa più insopportabile della morte stessa. Ancora una volta la massa si rivolta e l'opera si chiude nel caos. Per l'intrinseca assenza di forza cognitiva sovraindividuale, la massa di Canetti non diventa mai un'istanza collettiva. L'unico coro possibile è il coro dei disuguali, uniti solo quando assoggettati a un potere esterno.

## 6 Conclusione

Canetti basa il suo teatro su tre elementi particolarmente significativi: la casa, lo specchio e l'orologio. Figurazioni simboliche di luogo, spazio e tempo. L'autore prende come soggetto le coordinate dell'esperienza umana, gli elementi costituenti della percezione e dimostra come possano trasformarsi in istanze di controllo. Drammatizzando in maniera grottesca gli effetti delle forze della legge sulle relazioni umane, Canetti dimostra come il conformismo sia inadeguato a garantire la serenità del singolo. Alla fine, la pressione esterna a conformarsi si sgretola sotto la forza della più potente spinta interna dell'individuo a soddisfare i propri bisogni personali. Nel frattempo, le leggi e le consuetudini progettate per perpetuare la stabilità generano il decadimento sociale (cfr. Henning-Buchmann 1964). Lo scrittore riesce a mescolare l'insegnamento della commedia aristofanesca e le istanze minacciose del suo presente creando delle opere di difficile collocazione:

Dal momento che Canetti si occupa, più che del destino degli individui, della destinazione del mondo come un tutto, il carattere generale dei problemi tende a far sì che le differenze individuali siano ridotte e attenuate entro la tonalità sinistra della farsa. La tragedia era stata la religione dell'individualità ai suoi albori, la commedia, quella dell'individuo finito che proclama la sua autosufficienza. Ma, per il teatro del XX secolo, i riferimenti sono il circo, il carnevale, la fiera e le marionette: le maschere di un mondo senza individui (Ishaghpour, ed. 2005: 100).

L'autore esprime nel suo teatro una forma di critica rivolta alla modernità in cui la rappresentazione dei binarismi tra bene e male, negativo e positivo, massa e potere sembra apparentemente non avere una sintesi. È da questa mancata risoluzione che Canetti spera di risvegliare nello spettatore il bisogno di metamorfosi. La metamorfosi abbraccia lo spettatore, se necessario lo sconvolge, lo traumatizza, poiché, afferma Canetti: "Fra tutte le possibilità che l'uomo ha di abbracciare tutto se stesso, il dramma è quella che inganna meno" (Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021: 32).

## NOTE

- 1 Il teatro è una costante delle conversazioni familiari ascoltate da bambino. È proprio nella comune passione teatrale che Canetti riconosce il legame principale tra i suoi genitori: "[c]iò che amavano di più era parlare del Burgtheater, là avevano visto, ancor prima di conoscersi, gli stessi spettacoli e gli stessi attori e non la finivano più di rievocare le esperienze di quel tempo. Seppi più tardi che si erano innamorati l'uno dell'altro proprio parlando di queste cose e, mentre nessuno dei due da solo aveva potuto realizzare il sogno del teatro – entrambi avrebbero desiderato più di ogni altra cosa al mondo diventare attori –, uniti erano riusciti a vincere la battaglia per il loro matrimonio, che era stato molto contrastato" (Canetti, ed. Pandolfi, Colorni 2015: 39).
- 2 Con disinvolta erudizione, Canetti ha celebrato in diverse occasioni gli "antennati" letterari con i quali si è posto in dialogo nel corso della sua carriera. Ne è un esempio il discorso del 1981 in cui Canetti riceve il premio Nobel in nome di altri quattro scrittori (Kraus, Kafka, Musil, Broch) che non lo hanno ricevuto, ma che hanno avuto per lui un'importanza cruciale (cfr. Canetti 2009: 346). Numerosi studi si sono soffermati sulle influenze letterarie nell'opera di Canetti, per un approfondimento si rimanda a Kampel 1985; Witte 1985; Lamping 1996; Stieg, Valentin 1997; Cerulo 2021: 45-48.
- 3 Le informazioni relative alla sua formazione teatrale e alle sue teorie sul dramma sono disseminate tra il secondo e il terzo volume dell'autobiografia e le sue raccolte di aforismi, in particolare *La provincia dell'uomo e il cuore segreto dell'orologio*, cfr. Canetti, ed. Colorni *et al.* 2021.
- 4 Canetti sviluppa il concetto di "maschera acustica" sotto l'influenza di Karl Kraus. Ossessionato dalle conferenze pubbliche tenute dall'autore satirico, Canetti non a caso denomina i suoi anni viennesi "la scuola dell'ascolto" (cfr. Canetti, ed. Colorni, Casalegno 2007a: 218-27). Kraus era noto per la sua capacità di smascherare l'ipocrisia e la corruzione della società viennese attraverso il suo giornale, *Die Fackel*. Nel corso delle sue letture pubbliche,

narrate da Canetti nel secondo volume dell'autobiografia, Kraus citava frequentemente, riassumeva e distorceva le dichiarazioni dei suoi avversari per evidenziare le imprecisioni grammaticali e le incoerenze semantiche, un metodo inteso principalmente a rivelare la posizione eticamente discutibile dell'interlocutore. Kraus sottolineava l'importanza della lingua come riflesso della corruzione morale e sociale della società. Sulle influenze degli anni viennesi e l'importanza di Kraus per il teatro di Canetti cfr. Feth 1980; Quack 1998; Schneider 2008.

## BIBLIOGRAFIA

- Bauer, Barbara (1996), "Unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland. Ideologiekritik und Sprachkritik in Elias Canettis Komödie der Eitelkeit", *Canetti als Leser*, ed. G. Neumann, Freiburg, Rombach: 77-111.
- Bischoff, Alfons M. (1973), *Elias Canetti. Stationen zum Werk*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Canetti, Elias (ed. 1982), *Teatro* (1964), ed. B. Zagari, Torino, Einaudi.
- (ed. 2007a), *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)* (1980), ed. R. Colorni, A. Casalegno, Milano, Adelphi.
- (ed. 2007b), *La coscienza delle parole* (1976), ed. R. Colorni, F. Jesi, Milano, Adelphi.
- (ed. 2009), *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)* (1985), ed. G. Forti, Milano, Adelphi.
- (ed. 2015), *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (1977), ed. A. Pandolfi, R. Colorni, Milano, Adelphi.
- (ed. 2018), *Massa e potere* (1960), ed. F. Jesi, Milano, Adelphi.
- (ed. 2021), *Appunti 1942-1993*, ed. R. Colorni, G. Forti, F. Jesi, A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- Canetti, Elias; Durzak, Manfred (1975), "Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch", *Neue Deutsche Hefte*, 22/3: 497-516.
- Cerulo, Claudia (2021), "Malato di voci. L'archivio dei suoni di Elias Canetti", *Lo scaffale degli scrittori: La letteratura e gli altri saperi*, eds. M. Carcione, M. Esposito, L.A. Nappi, S. Mauriello, L. Saverna, Roma, Sapienza Università Editrice: 33-49.

- Feth, Hans (1980), *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt am Main, R. G. Fischer.
- Hanuschek, Sven (2005), *Elias Canetti. Biographie*, München, Carl Hanser Verlag.
- Henning-Buchmann, Claus (1964), “Katastrophe, Massenwahn und Tabu: Zu den Dramen von Elias Canetti”, *Wort in der Zeit*, 10/12: 44-50.
- Ishaghpour, Youssef, *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* (1990), ed. A. Borsari, trad. it. a cura di S. Pietri, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Kampel, Beatrix (1985), “Ein Dichter braucht Ahnen. Canettis Begegnungen mit Literatur und Literaten im Spiegel seiner Autobiographie”, *Elias Canetti. Experte der Macht*, ed. K. Bartsch et al., Graz, Droschl: 102-15.
- Lamping, Dieter (1996), “‘Zehn Minuten Lichtenberg’. Canetti als Leser anderer Aphoristiker”, *Canetti als Leser*, ed. G.G. Neumann, Freiburg, Rombach: 113-26.
- Lombardi, Antonello (2011), *La scuola dell’ascolto. Oralità, suono e musica nell’opera di Elias Canetti*, Bologna, Ut Orpheus.
- Magris, Claudio (1975), “Prefazione”, E. Canetti, *La commedia della vanità*, ed. B. Zagari, Torino, Einaudi: x-xii.
- Quack, Josef (1998), “Über Elias Canettis Verhältnis zu Karl Kraus. Ein kritischer Vergleich”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 23/2: 118-41.
- Schneider, Manfred (2008), “Kritik der Paranoia. Elias Canetti und Karl Kraus, *Der Überlebende und sein Doppel* Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk *Elias Canettis*, ed. S. Lüdemann, Freiburg, Berlin, Wien, Rombach Verlag: 189-214.
- Stieg, Gerald; Valentin, Jean-Marie (1997), “*Ein Dichter braucht Ahnen*”: *Elias Canetti und die europäische Tradition*, Lausanne, Peter Lang.
- Witte, Bernd (1985), “Der Einzelne und seine Literatur. Elias Canetti Auffassung vom Dichter”, *Elias Canetti. Experte der Macht*, ed. K. Bartsch et al., Graz, Droschl: 14-27.
- Zagari, Luciano (1975), “L’agorà falsificata”, E. Canetti, *La commedia della vanità*, ed. B. Zagari, Torino, Einaudi: xv-xxiii.

Claudia Cerulo è assegnista di ricerca post-doc in Critica letteraria e Letterature comparate presso l’Università di Napoli Federico II. Attualmente lavora al progetto PRIN PNRR PANIC – *Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*. Nel 2023 ha conseguito il titolo di dottoressa di ricerca in Letterature comparate presso l’Università di Bologna (DESE – Doctorat d’études supérieures européennes) con una tesi intitolata *OTO-BIO-GRAPHIES. Auditory*

---

*Perception in XX<sup>th</sup> Century Self Narratives* (Canetti, Ginzburg, Sarraute), nella quale ha indagato il legame tra la percezione uditiva e il ripensamento del soggetto autobiografico a partire dal pensiero decostruzionista. I suoi interessi di ricerca comprendono il rapporto tra letteratura e psicanalisi, il genere autobiografico, la filosofia femminista e i Comics Studies. Ha pubblicato diversi saggi su riviste nazionali e internazionali. È membro del gruppo di ricerca sul fumetto italiano SnIF (Studying'n' Investigating Fumetti) e dell'Osservatorio sul romanzo contemporaneo dell'Università Federico II di Napoli. | Claudia Cerulo is a postdoctoral researcher at the University of Naples Federico II. She's currently working on the PRIN PNRR project PANIC – *Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022)*. She holds a PhD in Comparative Literature at the University of Bologna (DESE – Doctorat d'études supérieures européennes). Her thesis, entitled *OTO-BIO-GRAPHIES. Auditory Perception in XXth Century Self Narratives* (Canetti, Ginzburg, Sarraute), is an investigation into the relationship between auditory perception and the rethinking of the autobiographical subject through the lens of deconstructionist thought. Her research interests involve: Literature and Psychoanalysis, Autobiography, Feminist Philosophy and Comics Studies. She published many papers on national and international journals. She's a member of the research group SnIF (Studying'n' Investigating Fumetti) and the Osservatorio sul romanzo contemporaneo.