

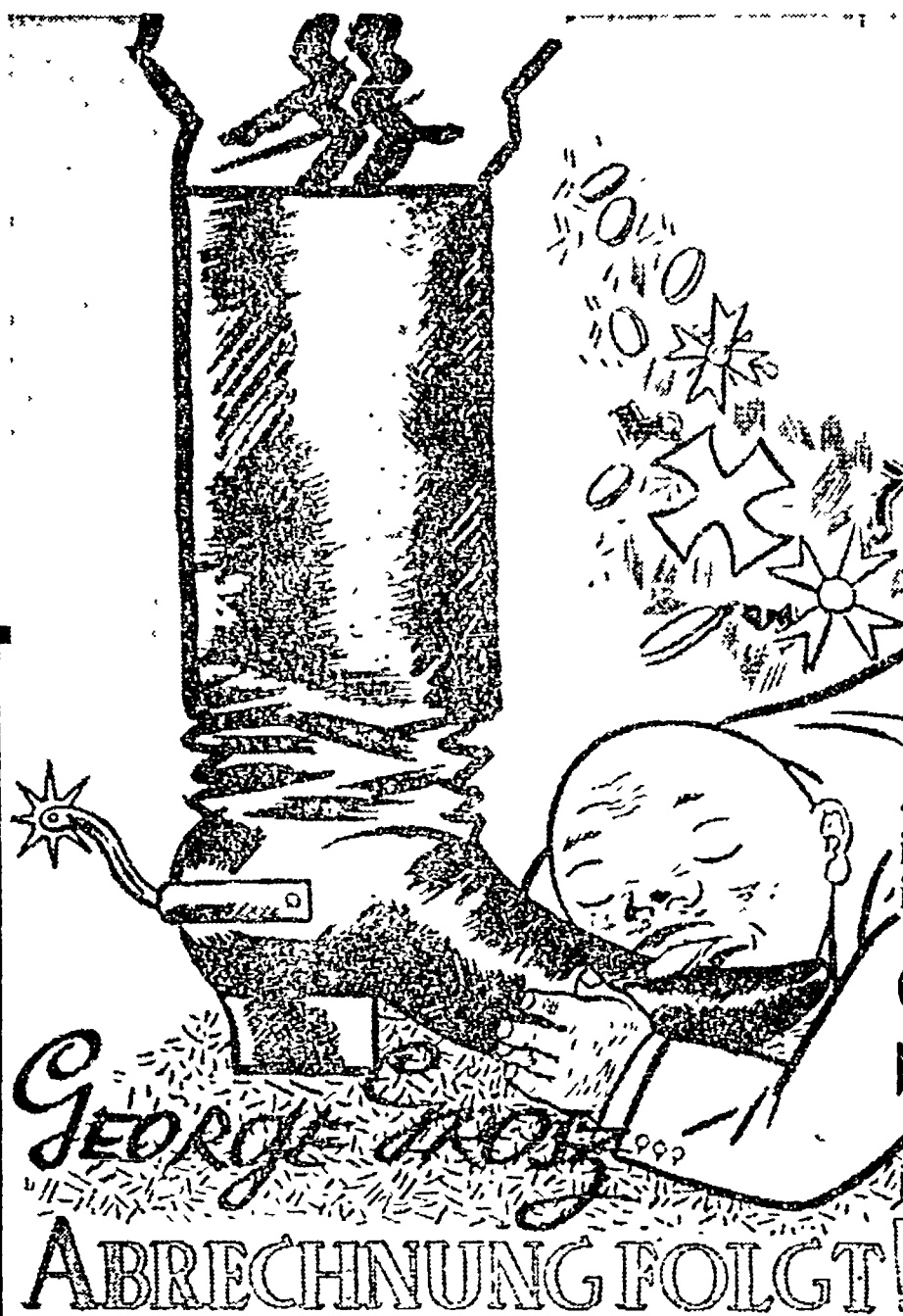
# OS

Cultura

## Intervista a Elias Canetti

«Ecco come sono nato e ho imparato a pensare in questo mondo terribile: Swift mi ha sempre influenzato ma nessuno se ne è mai accorto»

# Sono come Gulliver nell'Europa della follia



GEORGE ORWELL  
ABRECHNUNG FOLGT!

— Quali sono le sue ascendenze letterarie? Alcuni hanno visto una certa affinità tra le sue opere e il surrealismo...

Non ho mai fatto parte di una scuola letteraria. Non sono stato espressionista, il che invece in Germania poteva capitarmi facilmente. La sola influenza che ho subito fu quella di Karl Kraus, oltre a quella dei libri che ho scoperto da solo. Ma le circostanze esterne della mia vita hanno fatto in modo che vivessi e andassi a scuola tra i gruppi linguistici più vari, e che trovassi poi nella letteratura antica dei riscontri che mi portarono a risultati analoghi a quelli dei surrealisti francesi.

— E quali sono state le sue prime letture?  
Swift. Swift fu la mia prima esperienza letteraria. Al contrario degli altri ragazzi che leggono i viaggi di Gulliver e lo dimenticano subito come fosse un semplice racconto di infanzia, invece quella storia ebbe su di me un'influenza che dura ancora oggi. Così quando nelle mie riflessioni descrivo certe società organizzate secondo principi assai diversi dai nostri, sono pochi quelli che ritrovano l'influenza dalle mie prime letture da Swift.

— Accanto ai modelli letterari, ha trovato altri riferimenti in altre arti ad esempio quelle figurative?  
Bruegel ha avuto su di me un'influenza decisiva. La gran parte dei suoi quadri sono a Vienna, e questo mi aveva dato l'occasione di studiarli. Bruegel era in certa misura un pittore realista, ma siccome è un successore di Bosch, ha anche una componente di quel che oggi si potrebbe qualifi-

care come surrealismo. Un grande conversatore, un virtuoso del dialogo. Schivo, riservato, il grande pubblico ha cominciato a conoscerlo dopo l'assegnazione del Nobel. Nato in Austria, nel 1905 a Ruse, sul Danubio, da genitori di origine sefardita, Canetti studiò e si laureò a Vienna. Nel '38, in seguito all'Anschluss, fuggì in Inghilterra. Ed è a Londra, in un appartamento ad Hamstead, che ancora assistete e scrive abitualmente, la maggior parte del tempo. Ma ha anche una piccola casa a Zurigo. Preferisce parlare di sé come di un pensatore, piuttosto che come un romanziere o un drammaturgo. In ogni caso, e anche se lui nega, i germanisti dicono che nessuno parla e scrive il tedesco come lui.

— Come scrittore lei non prende una posizione sull'attualità. Questo testimonia forse un rispetto del lettore, che deve trarre dai libri piuttosto uno strumento di riflessione?  
Sì, io non voglio aggredire i lettori, ma al contrario dare loro degli stimoli. In modo che se negli anni che seguono sopraggiungono degli avvenimenti che con ogni probabilità esigono una spiegazione, ciascuno abbia a sua disposizione i mezzi per spiegare queste circostanze, e comprenderle. Pensi alla genesi di «Massa e potere». È un libro apparso nel 1960, le mie prime riflessioni su questo tema risalgono al 1925. E soprattutto una analisi del nazionalsocialismo. In questo lasso di tempo, nel corso

del trentacinque anni che separano i miei primi scritti sul tema della pubblicazione del libro, mi sono chiesto molto spesso quali fossero al riguardo le mie vere opinioni. Ecco questa sorta di «intenzione» nella valutazione è qualcosa che si perde sempre più ai nostri giorni. È prevalso l'uso di dare la propria opinione su tutto e in ogni momento...  
— Leggendo «Auto-da-fé» si ha l'impressione di non apprendere molto sul suo autore. Lei è assente in modo strano dal romanzo...  
Non v'è quasi nulla di autobiografico nel romanzo. Il solo particolare che viene direttamente da me è la passione per i libri che lo prelo al sinologo viennese, al professor Klen. Avevo già da ragazzo la mania dei libri, ma qui mi sono ispirato a un grande lettore, a Don Chisciotte, a cui d'altronde Klen assomiglia fisicamente. Vi sono naturalmente anche raccontati destini e caratteri realmente esistiti. Ho tratto dalla mia memoria ambienti sociali, strade, stagioni: tutto ciò che ho conosciuto, amato, respirato, sofferto... Teresa, per esempio, assomiglia a una donna da cui avevo preso una camera come studente a Vienna nel 1927.

Portava una lunga veste linnamata, e aveva un arecchio mostruoso assai più grande dell'altro. Ho messo ancora sulla bocca di Teresa, le chiacchiere sentenziose e del tutto idiote che mi aveva rivoltato la mia affittacamere nel ricevermi. Parliamo di Vienna. Lei aveva dei contatti con gli scrittori che avevano creato nuove forme letterarie. Pensiamo soprattutto a Herkt Müll e a Hermann Broch...  
Ho conosciuto Broch e Müll solo nel 1933, quando ormai avevo già terminato «Auto-da-fé» da due anni. A Vienna, la letteratura ufficiale era fatua e sentimentale. I lettori borghesi preferivano soprattutto Werfel e Zweig. L'avanguardia era un gruppo sparato rappresentato forse da una dozzina d'artisti come Berg e Webern, ma ciascuno lavorava per suo conto. A Berlino invece c'era — e andai nel '29 — un mondo assai diverso, e ho avvertito immediatamente che laggiù il teatro, la pittura e le arti erano sul punto di cambiare. Ero stato presentato soprattutto al disegnatore Grosz. Ma vi è pure un intellettuale austriaco che ha avuto una grande influenza su di me negli anni della

mia formazione: lo scrittore satirico Karl Kraus. Posso dire che dal 1924 al 1929 egli è stato la mia vera università. Kraus mi ha aiutato a scoprire quel che io chiamo le «maschere acustiche». La meccanica della lingua in «Auto-da-fé» gli deve molto. Le sue analisi sono state veramente illuminanti.

— Gli avvenimenti politici anteriori al 1930, in Austria e in Germania, hanno svolto un ruolo decisivo nella genesi del suo unico romanzo, «Auto-da-fé»?

In effetti avevo assistito, confuso tra la folla di operai, all'incendio del Palazzo di Giustizia di Vienna, il 15 luglio 1926. Sentivo che dei fatti terribili stavano maturando. Questo presentimento fu confermato durante i miei soggiorni a Berlino, nel '28 e '29. Vidi le marce, gli scontri tra nazisti e lavoratori socialisti e comunisti. Il mio libro è nato dunque in un clima di agitazione e di furore. Porta in sé il marchio di quelle tragiche circostanze.

— «Auto-da-fé» è un romanzo costruito con abilità. È fatto di tre grandi parti che si succedono dialetticamente, e che mettono in gioco un numero illimitato di letture interiori, di richiami di temi.

Sì, è stato detto che il romanzo era costruito con troppa razionalità, che tutto è premeditato. Ma non l'ho scritto con questo intento. Io avevo pensato dapprima a un libro che si chiamasse «Commedia umana della follia». Avevo coltivato il progetto abbastanza insensato di scrivere otto grandi romanzi, e passarli uno anno intero, pieno di entusiasmo a mettere delle idee sulla carta, a delineare



del personaggi. Ognuno di questi romanzi doveva svilupparsi attorno a un personaggio centrale, che fosse in stato di accusa, e ridotto ai limiti della follia. Uno dei personaggi era uno che si ostinava a negare la morte. Un altro romanzo girava attorno al fanatismo religioso... Infine, avevo abbozzato la figura di un filosofo austero, ed ho finito per interessarmi a lui, al punto che ho rinunciato alla stesura degli altri romanzi. Mentre scrivevo «Auto-da-fé» sentivo che tutta la forza e la complessità degli altri romanzi progettati veniva a concentrarsi nel nuovo libro. Tutta la sostanza, tutta la follia maniacale dei sette libri abbandonati veniva a nutrire questo romanzo, che poco a poco, nel corso di un anno di lavoro, cominciò a prendere forma. Ecco perché può dare l'impressione che lei ricordava all'inizio.

— Ci sono nel romanzo diverse allusioni ironiche a Freud...  
C'è un attacco aperto a Freud alla fine del libro, quando descrivo il manicomio. A Vienna, Freud era come il latte materno. Tutti se ne erano nutriti fino alla nausea. Müll ha scritto un testo meraviglioso contro Freud. Anche Kraus lo contrastava ferocemente. Tutta l'avanguardia lo criticava.

— In «Auto-da-fé» certe descrizioni minuziose di abitudini assurde fanno pensare a lui.  
Dopo aver scritto otto capitoli del romanzo ho letto per la prima volta dei testi di Kafka, e sono sicuro che questo mi ha aiutato molto. Il suo linguaggio è assai uniforme. Kafka scrive in un tedesco molto bello, molto chiaro, ma non è uno scrittore drammatico. Quel che conta in «Auto-da-fé» è che ogni carattere, ogni destino, è costruito secondo il proprio linguaggio, e che ogni personaggio conserva la sua «maschera acustica». In Kafka, invece, il linguaggio plasma un solo blocco, nel quale sono comprese le persone e le cose.

— Lei adopera il linguaggio in modo tale da indicare meglio la solitudine dei suoi personaggi. Non è così?  
Sì, c'è una distanza illimitata tra gli esseri umani, e nessuno incontra realmente l'altro. L'effetto era anche parole. La pensavo a quello delle palle da biliardo, che rotolano e si urtano. E come nacque la sua autobiografia «La lingua salvata, storia di una giovinezza».

— Un mio fratello, ancora ragazzo andò in Francia, poi vi restò e divenne un vero francese; era medico e batteriologo, aveva lavorato all'Istituto Pasteur dall'inizio della sua carriera fino alla morte. Quando ero a Parigi andavo a stare da lui. Era una creatura estremamente colta, e non c'era nulla di cui non potessi parlare. I libri erano famosi a lui come a me, nonostante fosse appunto questo il mio mestiere, ma il suo un altro che l'occupava molto. Durante la sua ultima malattia, decisi di raccontarle a lui la nostra infanzia, con la speranza forse di poterlo guarire. Il tempo non era muto. Ho avuto appena lo spazio di fargli un breve cenno. Disgraziatamente non ho potuto mostrarli neanche le prime righe. Egli morì prima. Questo libro gli è dedicato: non avrebbe visto la luce senza di lui. Quel mio fratello era anche l'uomo più importante della mia esistenza. Gli avevo fatto un po' anche da padre. Sono andato assai di rado a Parigi dopo la sua morte.

— «Massa e potere» - «Potere e sopravvivenza». Vogliamo chiarire la sua idea del «sopravvivere»?  
La sopravvivenza a danno degli altri essere umani costituisce per me il germe del sentimento di potenza; parlo della resistenza concreta, fisica, del momento nel quale ci si erge vivi di fronte a un uomo che invece giace, colpito a morte. In quel preciso momento, molti pensieri passano nella testa di un uomo. Dapprima si ha paura. Ma il sentimento che non tarda a prevalere, e che non si cede, è quello di un uomo che si è ancora in vita, e che la morte non ha colpito. È in questa soddisfazione di sopravvivenza che consiste per me il germe dell'idea di potenza.

— Chi si adatta facilmente all'idea di sopravvivere agli altri, e alla loro morte, al momento che continua a vivere con indifferenza, costui non può, a mio avviso, progredire in modo concreto sul piano etico, e quel che chiamo il peccato della sopravvivenza.

— C'è poi chi realizza rapidamente che la sopravvivenza può trasformarsi in strumento per raggiungere un certo scopo. Che si può fare una somma dei sopravvissuti. Che si può «avere» sempre «qualcosa» dai morti. E così nascono i despoti.



Elias Canetti e in alto due disegni di Grosz



Frederic Forrest e Dashiell Hammett nel film «Hammett» di Wim Wenders

Nel 1939, il creatore di Sam Spade tenne una relazione, finora inedita, davanti a Thomas Mann, Hemingway, Aragon, durante un congresso di scrittori: il padre dell'hard boiled, ispiratore e sceneggiatore di tanti film, nega i legami tra letteratura e cinema

# La vita non è un film

di DASHIELL HAMMETT

Dashiell Hammett, il maestro del poliziesco hard-boiled, pronunciò questo intervento sul «tempo» nel romanzo contemporaneo nel giugno del '39 durante un convegno dell'Associazione Internazionale degli scrittori per la Difesa della Cultura. Alla presidenza c'erano Thomas Mann, Hemingway, Dreiser e Aragon. L'intervento fu pubblicato l'anno successivo sulle riviste «Europe» e «Fighting Words» oggi introvabili. «Linea d'ombra» «scoperto» questo «inedito» è e presenta nel suo prossimo numero, in edicola la prossima settimana. Lo anticipiamo ai lettori.

Il bisogno di «tempo» nel romanzo contemporaneo è profondamente vero, ma si sono dette e scritte in proposito molte sciocchezze. Una delle ragioni più spesso invocate è che siccome la vita ha un ritmo molto più rapido di una volta, lo scrittore deve cercare di adattarsi. Sotto certi aspetti noi viviamo più velocemente, eppure avremmo bisogno, per morire di fame, di altrettanto tempo che i nostri antenati. Shakespeare riteneva l'amore altrettanto effimero di Edna Saint-Vincent Milley oggi: una giornata in prigione non è affatto più corta di quanto fosse una volta, e un soldato greco che scannava i persiani con il pugnale, alle Termopili, doveva muoversi altrettanto velocemente di un cinese col fucile mitragliatore, oggi a Tacheng. C'è l'automobile, certo, ma non riesco a trovare nessun collegamento tra la sua esistenza e i problemi dello scrittore moderno. La questione non è di sapere quanti avvenimenti sia possibile notare in un breve lasso di tempo. La pausa, per esempio, non è certamente contraria al «tempo», e tuttavia, finché essa dura, non succede niente.

Molto è stato detto, e resta ancora da dire, sull'influenza reale e probabile del cinema sulla letteratura contemporanea. Si è detto innanzitutto che il cinema ha abituato migliaia di eventuali lettori a esigere per il loro divertimento un momento rapido, la varietà, un costante cambiamento di ritmo e che, di conseguenza, il romanziere che spera di vendere i suoi libri ad alcune di queste migliaia di persone dovrebbe studiare a fondo la tecnica cinematografica. Non discuto il primo argomento, ma il secondo è stato così esagerato che ha fatto, temo, molti danni. Il romanzo e il film sono due mezzi d'espressione differenti: inutile negarlo col pretesto che la M.G.M. ha più clienti della Random House. Per la verità, le Poste e i Telegrammi ne hanno ancora di più, e sono più vicini al romanzo. Un romanzo è un

insieme di parole, e dovendo mettervi un po' di «tempo», è nelle parole che bisognerà introdurre. Un film è una successione di immagini parlanti e per quanto riguarda il «tempo» il problema della parola non è stato ancora risolto. L'azione deve venir rallentata, le macchine da presa trattengono perché gli attori abbiano il tempo di dire le loro battute. Andando e venendo da una scena all'altra quel che principalmnte si ottiene è un ritmo visivo. In un libro, questo procedimento dà nella maggior parte dei casi l'impressione di un gratuito saltello e sfocia nell'oscurità e nella sfacchezza del disegno.

Sarebbe stupido sostenere che il romanziere non ha nulla da imparare dal cinema. Ma potrebbe avere da imparare qualcosa anche dal teatro, dalla radio, dalla musica e dalla pittura. La mia intenzione è soltanto quella di dimostrare che non credo alla necessità di uno studio approfondito del cinema nella formazione del romanziere contemporaneo; a meno che, evidentemente, non miri al mercato hollywoodiano. Non penso che scrivendo una sceneggiatura e chiamandola romanzo, ci si metta sulla strada buona. Quando un romanziere pensa alla sua opera secondo un'idea, credo che per lui dovrebbe esistere soltanto l'etica del romanzo. Mi rendo conto che, prima della fine di questa settimana, qualcuno potrebbe pubblicarmi pubblicando un eccellente romanzo, del tutto contemporaneo, sviluppato al massimo quanto al suo «tempo» e interamente influenzato dal cinema. Tutto quello che potrei dire sarebbe: «Bande fellicioni, fratello, ma ti continui a pensare che non hai scelto la strada più giusta».

Il lavoro del romanziere contemporaneo è quello di prendere i suoi brandelli di vita e sistemarli sulla carta. Più il loro passaggio dalla strada alla carta è diretto, e più sembrano veri. Il romanzo contemporaneo ha bisogno di «tempo», non per comprimere in ogni pagina il massimo possibile di cose, ma per dare l'impressione del veramente contemporaneo, di cose che accadono qui e ora, per imporre al lettore la sensazione dell'immediato. Periodi equilibrati, scene cesellate, solidi capitoli che procedono deliberatamente vanno bene per lo scrittore che dice al suo lettore: «Ascolta, queste cose sono successe, ora te le racconto». Non vanno invece per colui che dice: «Guarda, ora ti mostro ciò che succede». Questo tipo di scrittore deve sapere come gli avvenimenti si producono, non come più tardi ci se ne ricorda, ed è in questo modo che deve narrarli. Questo è, secondo me, il «tempo».