

Lina Bolzoni
(Pisa)

Elias Canetti e la sua stanza della memoria

1. *Le immagini dell'arte della memoria*

Viviamo in un'età in cui il fascino dell'oblio è più forte di quello della memoria. Lo spessore del tempo tende a comprimersi sul presente: accanto alla memoria del passato perde senso e importanza l'attesa del futuro, e quindi la speranza.

Il punto di giuntura del senso, il nostro presente – ha scritto Remo Bodei – appare indebolito e sguarnito ... il presente pare ridursi a un punto evanescente, a uno spazio inospitale, non più sorretto né dagli insegnamenti della tradizione, né da una polarizzazione verso il futuro. In effetti però – essendo più libero da vincoli pregressi – spalanca anche «finestre di opportunità» più numerose e più ampie, altri spazi possibili all'agire e al pensare.¹

È forse questo diffuso modo di sentire, più ancora che gli strumenti sempre più sofisticati cui deleghiamo il problema di conservare ricordi e informazioni, che ci fa sentire un forte senso di estraneità verso la tradizione millenaria che si è dedicata al problema di potenziare le capacità naturali che ognuno di noi ha di ricordare: la tradizione dell'arte della memoria². Oggi più che mai essa è diventata un fossile culturale, un resi-

¹ R. Bodei, *Libro della memoria e della speranza*, Bologna 1995, pp. 14-15. Cfr. anche Y. H. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J. C. Milner, G. Vattimo, *Usi dell'oblio*, Parma 1990; gli Atti del convegno *L'arte della dimenticanza*, Milano 1990 (Pubblicazioni dell'Istituto di Ricerca sulla Comunicazione A. Gemelli e C. Musatti); P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna 1991; *Luoghi della memoria e dell'oblio*, numero monotematico di «Iride», VIII, 1995 e H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

² Sull'arte della memoria cfr. P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960; F. Yates, *L'arte della memoria*, tr. it., Torino

duo di un mondo che ci è profondamente estraneo. Nello stesso tempo essa continua a lanciarci una sfida intellettuale: la sfida cioè a riconoscere, proprio nella sua alterità e nella sua lontananza, un codice culturale in cui per secoli le tecniche della memoria hanno avuto un ruolo vitale: si sono intrecciate con la storia del pensiero (come hanno dimostrato gli studi di Paolo Rossi e Frances Yates) e hanno contribuito, come stanno dimostrando le ricerche più recenti, a modellare un diffuso modo di sentire, che porta a visualizzare le parole dei poeti e a leggere le immagini dei pittori (a tradurre dunque le parole in immagini, e le immagini in parole), a sperimentare tecniche con cui controllare le vie che collegano il corpo e la mente, le immagini sensibili e quelle che popolano gli spazi dell'interiorità.

Ma non si tratta solo di questo. Se ci si avventura nei lontani e stranieri territori delle pratiche legate alle tecniche della memoria, si diventa familiari con miti e procedimenti che possono anche assumere una dimensione un po' inquietante di familiarità. Può capitare infatti di ritrovarli, naturalmente deformati e travestiti, in alcune esperienze letterarie di questo nostro secolo che sta volgendo alla fine. Non so bene cosa questo significhi. Non so se si tratti soltanto di ricordi ossessivi che impongono per così dire al lettore una loro griglia interpretativa, o se si tratti del riaffiorare, nei testi, di meccanismi profondi, che l'arte della memoria aveva cercato di modellare e di controllare con gli strumenti che le erano propri. In ogni caso ho accettato volentieri – con una buona dose di temerarietà – il generoso invito dell'amico Luciano Zagari a proporre queste note di lettura su Elias Canetti, sperando che altri, ben più competenti di me, siano disponibili a riprenderle, magari correggendone o integrandone la prospettiva.

2. *L'uomo/biblioteca*

Una delle prospettive che possiamo adottare nei confronti della tradizione dell'arte della memoria è quella di considerare i suoi testi come uno straordinario archivio di temi, di immagini, di miti, destinati a ricomparire

1972; il catalogo della mostra *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano 1989; M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; *Images of Memory: on Remembering and Representation*, a c. di W. Melion e S. Kuchler, Washington 1991; J. Coleman, *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge 1992; *La cultura della memoria*, a c. di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna 1992; F. Scrivano, *Le parole degli occhi: vista e linguaggio nel sapere rinascimentale*, Pisa 1992; *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a c. di J. J. Berns e W. Neuber, Tübingen 1993; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

via via sulla scena della letteratura moderna, sia pure in una chiave straniata, grottesca o surreale. Prendiamo come esempio Peter Kien, il protagonista di *Auto da fé* di Elias Canetti. Egli ha dedicato tutta la sua vita a studiare il cinese antico, e a costruirsi una grande biblioteca. A un certo punto la governante, che ha incautamente sposato, lo caccia via di casa. Come potrà vivere senza i suoi libri? si chiede il lettore/bibliofilo, con una punta di angosciata identificazione. Le risorse di Peter Kien si rivelano ben superiori alla media.

Il fatto che la biblioteca esista come realtà materiale, è un elemento indispensabile e insieme superfluo. Peter Kien è infatti dotato di una memoria straordinaria:

lui aveva, per così dire, in testa una seconda biblioteca, altrettanto vasta e attendibile di quella reale, della quale, a quanto sentiva dire, tutti facevano gran conto. Seduto al suo scrittoio, redigeva interi saggi, addentrandosi nei suoi più minuti particolari, senza mai consultare altra biblioteca se non, appunto, quella che aveva in testa. Beninteso, controllava poi accuratamente le citazioni e i riferimenti bibliografici sulla scorta dei testi reali: ma lo faceva per puro scrupolo.³

Dopo che è stato cacciato di casa, il nostro eroe mette in atto una specie di rituale di reintegrazione: peregrinava, leggiamo, per le librerie della città; una volta entrato, «leggeva da un biglietto che non c'era un lungo elenco di libri»; ricostruiva così mentalmente, giorno dopo giorno, la sua biblioteca.

Temeva addirittura che potesse crescere troppo. Cambiava albergo tutte le notti: come avrebbe potuto trascinarsi dietro tutto quel peso? Dato però che possedeva una memoria indistruttibile, portava chiusa in testa tutta la nuova biblioteca. La cartella era sempre vuota.

Appena arrivato in albergo,

contrariamente alle sue abitudini – lui odiava le comodità dovute alla tecnica – faceva uso dell'ascensore perché la sera, data la sua stanchezza, la biblioteca che portava in testa gli pesava assai.

Entrato nella stanza, chiusa la porta, «si tolse dalla testa un pacco dopo l'altro secondo l'ordine degli elenchi e ne riempì la stanza fino al sof-

³ E. Canetti, *Auto da fé*, tr. it. Milano 1987, p. 29.

fitto»⁴. Peter Kien, dunque, è *diventato* la sua biblioteca; i suoi amati libri sono collocati ordinatamente negli spazi della sua memoria, così come lo sono negli spazi degli scaffali della libreria. Il riconoscimento, il successo viene a questo libro, come è noto, con molto ritardo: pubblicato nel 1935, diventa famoso negli anni '60 e '70. Solo allora si scopre la sua straordinaria modernità. Peter Kien, ha scritto Claudio Magris, «è l'esilarante e doloroso ritratto di ognuno di noi, lo specchio delle fobie e dei riti con i quali perdiamo la nostra vita nello sforzo di tenere a bada la nostra paura». Peter Kien uccide «il brulicare del mondo nell'ordine cimiteriale della biblioteca», teme «che il fascino dell'amore lo strappi alla sua corazza, alla sua trincea di scaffali e di classificazioni culturali e lo trascini nel fluire caotico e molteplice della realtà»⁵.

Allucinato interprete della follia contemporanea, il personaggio di Peter Kien trova però insospettata compagnia proprio in quel grande deposito di miti che è, per certi aspetti, come si diceva, la tradizione dell'arte della memoria. Plinio ci dice ad esempio che un greco, Carmada, sapeva ripetere tutti libri della sua biblioteca, come se li stesse leggendo⁶. Si crea presto una tradizione, fatta di esempi analoghi, e di competizione: Latrone Porcio, scrive Seneca il Vecchio, ricordava tutto quello che aveva letto: non aveva bisogno di materiale per scrivere, «diceva infatti che scriveva nella sua mente»⁷. Francesco Petrarca è affascinato da questo personaggio, e lo mette a confronto con il suo predecessore greco: direi che non si limitava a scrivere nella sua mente, ma che piuttosto vi scolpiva le cose lette, leggiamo nei *Rerum memorandarum libri*⁸. Il mito dell'uomo che ricorda tutti i libri, dell'uomo/biblioteca, dunque, attraversa i secoli: ispira la biografia di Giovanni Pico della Mirandola scritta dal nipote⁹, e trova nel '500 la sua fortuna maggiore. Nel trattato di memoria del francescano Filippo Gualdo, la *Plutosofia*, un intero capitolo si intitola *Della libreria della memoria*; l'autore vi dispiega tutte le sue risorse concettistiche, trasformando il motivo in una specie di concetto predicabile. «È tanta la forza di questo ricco tesoro della memoria, – leggiamo nell'esordio – che diventa anco bibliote-

⁴ Ibidem, p. 197 e p. 200.

⁵ C. Magris, *Prefazione* a E. Canetti, *Auto da fé*, cit., p. 8.

⁶ Plinio, *Naturalis historia*, VII, 24.

⁷ Seneca il Vecchio, *Controversiae*, I, 18 («aiebat se in animo scribere»).

⁸ F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a c. di G. Billanovich, Firenze 1943, II, 13, p. 47.

⁹ Cfr. G. F. Pico, *Ioannis Pici Mirandulae viri omni disciplinarum genere consummatissimi vita*, in G. F. Pico, *Opera omnia*, I, Basel 1557 (anastatica Hildesheim 1969).

ca o libreria, e con maggior felicità e facilità delle librerie, nelle quali si gloriano comunemente gli huomini studiosi». Se i libri sopperiscono alla nostra debolezza e alla nostra ignoranza, «studiati che si sono una volta, meglio è haver la memoria per libreria, che la libreria delle carte e scritture», così come una gamba di carne è meglio di una gamba di legno,

inoltre quella libreria apporta fatica, spesa, peso, travaglio; questa non è d'altra fatica, che di usarla. Di più la libreria è in uno o alcuni luoghi, non in tutti senza grandissima incomodità; questa l'havete dove vi trovate, e senza pagar altro nolo che della vostra persona la portate vosco dove volete. Quella conviene solamente a' ricchi, et a chi abbonda in denari, questa è commune anco a' poveri.

Inoltre

li libri con l'uso e il tempo s'invecchiano e consumano, la memoria con l'uso e il tempo si perpetua; quelli periscono, questa sempre resta; né si puole commodamente haver per ogni luogo quella biblioteca come questa, che vive e dimora sempre col formatore.¹⁰

E così via. Un vero e proprio peana, dunque, della libreria mentale¹¹, che culmina nell'affermazione per cui l'arte della memoria rende il sapere immediatamente visibile agli occhi della mente, come lo è per Dio e per gli Angeli, come lo era per il padre Adamo. L'uomo biblioteca, per il francescano di fine '500, è dunque il nuovo Adamo, è colui che attraversa le tenebre della storia e fa ritorno allo stato edenico.

L'infelice sinologo di Elias Canetti, che faticosamente ridispone la sua biblioteca mentale nelle polverose camere d'albergo, è dunque l'immagine rovesciata, lo stralunato punto d'arrivo di un mito secolare, che nel '500 trova, come abbiamo visto¹², la sua espressione più compiuta, celebra anzi un vero e proprio trionfo.

¹⁰ F. Giusualdo, *Plutosofia*, Padova 1592, cc. 55v-56.

¹¹ Si potrebbero riscontrare alcune singolari convergenze con l'esaltazione della immaterialità dei *bits* contrapposta alla materialità dei libri, che oggi leggiamo in N. Negroponte, *Being digital*, New York 1995, l'opera che esalta la superiore civiltà della comunicazione informatica.

¹² Non ci sono, a mia conoscenza, indizi che facciano pensare a una conoscenza, da parte di Canetti, della tradizione dell'arte della memoria, anche se un articolo importante e pionieristico sull'argomento viene pubblicato proprio a Vienna nel 1929 (L. Volkmann, «*Ars memorativa*», in «*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*», n.f. 3, 1929, pp. 111-203). Un accenno molto generico alla mnemotecnica è nella descrizione che Ca-

3. Immagini e scrittura in Elias Canetti

Come si accennava all'inizio, l'arte della memoria ha insegnato per secoli a tradurre le parole in immagini e le immagini in parole. Non si è limitata inoltre, come è avvenuto nella sua versione più vulgata, a svolgere una funzione puramente passiva e sussidiaria, non è servita cioè soltanto a ricordare testi già costruiti, ma si è intrecciata con il processo inventivo, ha contribuito cioè a creare testi "memorabili", capaci appunto di imprimersi nella mente, di collocarsi stabilmente nella memoria. L'arte della memoria ha comportato in altri termini una multiforme sperimentazione sul potere delle immagini¹³, e sulla loro capacità di mediare creativamente fra ricordi e scrittura.

Se leggiamo gli scritti autobiografici di Canetti avendo nella mente questa esperienza, le sorprese e gli elementi di interesse non mancheranno.

Canetti torna più volte sulla genesi del suo primo romanzo. Assecondando una specie di lucida ossessione, ci costruisce intorno un vero e proprio mito. Attraverso i saggi raccolti in *La coscienza delle parole* e le varie puntate della *Storia di una vita (Il frutto del fuoco)*, per il decennio 1921-1931, *Il gioco degli occhi*, per gli anni fra il '31 e il '37), vediamo infatti delinearsi, per frammenti e variazioni, una specie di destino: la scrittura del romanzo appare come il frutto di scelte successive, attraverso le quali il caos iniziale va prendendo forma, fino a incanalarsi, come per necessità, entro un unico alveo.

Per noi è di straordinario interesse vedere come, in questo processo attraverso cui Canetti ricorda/ricostruisce la propria storia (e la storia del suo romanzo), un ruolo centrale venga affidato alle immagini (*Bilder*), intese, come vedremo, sia nel senso specifico di quadri, sia in un senso molto più ampio. Seguiamo dunque, almeno per alcuni aspetti, la vicenda del giovane Canetti, a Vienna negli anni '20, studente di chimica alla ri-

netti fa del dottor Sonne: «Tra le molte cose che Sonne conosceva a memoria, dal principio alla fine, c'era la Bibbia. Sapeva citare qualunque passo in ebraico, senza esitare e senza dover riflettere. Tuttavia non faceva sfoggio di queste gesta mnemotecniche, che non avevano mai nulla di teatrale». E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, tr. it. Milano 1985, p. 175).

¹³ Cfr. I. P. Couliano, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, tr. it. Milano 1987, che interpreta l'arte della memoria come una scienza basata sul controllo dell'immaginario. E cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, tr. it., Torino 1993.

cerca della propria vocazione letteraria, affascinato dallo scrittore e polemista Karl Kraus tanto da subirne una vera e propria dittatura del gusto. Accanto alla lettura di alcuni narratori, come Dostoevskij, Poe, Gogol, Stendhal, il rapporto intenso che instaura con alcune immagini pittoriche gli fornisce gli strumenti attraverso cui costruire un proprio spazio di libertà.

Direi che queste letture – leggiamo in un saggio del 1973 raccolto in *La coscienza delle parole* – furono allora la mia segreta esistenza in cantina. Da essa, e dai pittori Grünewald e Breughel, cui la sua [di Kraus] parola non giungeva, trassi senza ancora accorgermene le forze per la successiva ribellione.¹⁴

A quelle stesse immagini, come racconta più dettagliatamente ne *Il frutto del fuoco*, Canetti attinge per cercare spazi di libertà da un'altra tirannia, ben più forte e insidiosa: quella della madre. Quelle immagini lo aiutano, egli dice, a costruire la propria strada, a trovare una risposta, sia in termini etici che espressivi, all'accusa di volontario accecamento che la madre gli aveva rivolto. Il problema per lui, egli sostiene, non era tanto quello di non voler vedere la realtà, quanto piuttosto di evitare di soccombere alla realtà:

Sì, era vero, non volevo imparare come va il mondo. Avevo la sensazione che basti guardare e capire qualcosa di riprovevole per diventarne corresponsabili. Non volevo imparare, se imparare significa essere costretti a percorrere quella via. Era dall'apprendimento per *imitazione* che io mi difendevo ... Ma per altre vie arrivavo lo stesso vicino alla realtà, molto più vicino di quanto supponesse la mamma, e forse, a quell'epoca, di quanto io stesso potessi immaginare.¹⁵

Questa «altra via» è costituita appunto dalle immagini, e proprio per descriverla Canetti mescola strettamente esperienze autobiografiche legate a singoli quadri con una riflessione più generale sul ruolo che le immagini hanno nel dar forma al ricordo e alle passioni.

Le immagini – scrive Canetti – sono reti, quel che vi appare è la pesca che rimane. Qualcosa scivola via e qualcosa va a male, ma uno riprova, le reti le portiamo con noi, le gettiamo e, via via che pesca, diventano più forti. È importante, però, che queste immagini esistano anche *al di fuori* della persona, in lui sono anch'esse soggette al

¹⁴ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, tr. it. Milano 1984, p. 74.

¹⁵ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, Milano 1994, p. 121.

mutamento. Deve esserci un luogo dove uno possa ritrovarle intatte, e non uno solo di noi, ma chiunque si senta nell'incertezza.

Quando ci sentiamo sopraffatti dal fuggire dell'esperienza, ci rivolliamo a un'immagine ... Allora l'esperienza si ferma, la guardiamo in faccia. Allora ci acquietiamo nella conoscenza della realtà, che è nostra, anche se qui era stata figurata prima di noi.

Apparentemente, essa potrebbe esistere anche senza di noi. Ma questa apparenza è ingannevole, l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza per destarsi. Così si spiega che certe immagini rimangono assopite per generazioni: nessuno è stato capace di guardarle con l'esperienza che avrebbe potuto ridestarle.

Forte si sente colui che trova le immagini di cui la sua esperienza ha bisogno. Saranno molte, ma non possono essere troppe, perché la loro funzione consiste proprio nel tenere insieme la realtà, che altrimenti si disperderebbe in mille rivoli ... Io ho avuto la fortuna di trovarmi a Vienna, quando più avevo bisogno di queste immagini. Contro la falsa realtà da cui mi sentivo minacciato, la realtà della piattezza, della rigidità, dell'utile, dell'angustia, dovevo trovare l'altra realtà, che era vasta a sufficienza perché potessi dominare anche le sue durezza, senza soccombere.¹⁶

Ho trascritto questo lungo brano per più ragioni: la riflessione sulle immagini che esso testimonia mi sembra di notevole interesse, e varrebbe forse la pena di confrontarla con quella di Aby Warburg¹⁷; questo brano inoltre fa da introduzione agli esempi specifici che seguono, e che ci introducono nel vivo del rapporto fra immagini e scrittura. Vediamo che per Canetti c'è un gioco vitale di scambio, di interrelazione tra le immagini dei grandi pittori, le immagini interiori, l'esperienza individuale. Certe immagini dei pittori, collocate in un determinato luogo, offrono uno strumento stabile con cui fronteggiare il divenire, costituiscono una forma unitaria e definita cui ricondurre la pluralità disordinata della vita. Per Canetti esse costituiscono una specie di macchina ottica e conoscitiva, che funziona grazie a un gioco di distanziamento e di riconoscimento, di alterità e di identificazione. Le immagini dei pittori, infatti, permettono di guardare in faccia il male e il divenire della *nostra* realtà proprio attraverso la rappresen-

¹⁶ *Ibidem*, pp. 121-122.

¹⁷ Cfr. la bibliografia delle sue opere a c. di D. Wuttke in A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden Baden 1981 (II ediz.) e E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. Milano 1983; S. Ferretti, *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg*, Cassirer, Panofsky, Casale Monferrato 1984; S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in «Quaderni storici», XX (1985), pp. 5-38.

tazione di qualcosa altro; per questo sono griglie cui si può ricondurre la molteplicità dell'esperienza, o «reti» che pescano, per riprendere la metafora di Canetti. D'altra parte «l'immagine ha bisogno della nostra esperienza per destarsi»: alla vita dell'immagine, in altri termini, è necessario uno sguardo che sappia compiere quel riconoscimento che è nello stesso tempo libera interpretazione e personale gioco di associazioni; grazie ad esso, potremmo dire usando la terminologia dell'arte della memoria, l'immagine si fa depositaria dei nostri ricordi, dà loro una forma "altra", e ce li restituisce, vivi, al momento del bisogno. È proprio questo travestimento, per Canetti, che permette di guardare in faccia la realtà: le forme "altre" delle immagini danno la possibilità di accostarsi alla realtà senza soccombere, senza farsene dominare.

E vediamo ora come Canetti descrive l'incontro con le immagini di cui «aveva bisogno». A Vienna conosce per la prima volta Breughel. Nei suoi quadri vede prender forma alcuni dei problemi e delle angosce che lo ossessionavano: ne *La parabola dei ciechi* egli proietta il modo in cui vive la questione dell'accecamento, emblema, come si diceva sopra, dell'approccio conoscitivo e morale nei confronti della realtà e legata nello stesso tempo all'esperienza dolorosa di una temporanea cecità; ne *Il trionfo della morte* egli vede raffigurato il tema della lotta contro la morte.

A Francoforte aveva avuto un altro incontro di sconvolgente intensità:

A Francoforte, per arrivare allo Städelches Kunstinstitut, si deve attraversare il Meno. Contemplavo il fiume e la città, e poi respiravo profondamente, per trovare il coraggio di affrontare la cosa terribile che mi attendeva. *Sansone accecato dai Filistei*, il grande quadro di Rembrandt, mi spaventava, mi torturava e m'incatenava lì.¹⁸

Nelle immagini di Rembrandt Canetti vedeva rappresentato l'orrore dell'accecamento, nel momento stesso in cui sta inesorabilmente per verificarsi, e, attraverso il personaggio di Dalila, vedeva prender forma l'odio. Commentando le sue reazioni di fronte al quadro, Canetti riprende e arricchisce quanto aveva detto prima sulla funzione delle immagini, rendendo esplicito ciò cui prima accennavamo attraverso il rinvio alle *images agentes* dell'arte della memoria: non solo le immagini permettono di catturare, come attraverso una rete, la realtà, aiutano a vedere nonostante, e anzi attraverso l'accecamento; proprio per questo esse rendono anche possibile il ricordo, nel senso che danno corpo, rappresentazione ai bran-

¹⁸ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 124.

delli dolorosi dell'esperienza. Il quadro di Rembrandt, scrive Canetti, mi ha insegnato l'odio; in realtà l'avevo già provato, da bambino, a cinque anni,

ma questo non significa ancora sapere ciò che si è provato; per riconoscerlo occorre che esso appaia davanti ai nostri occhi, ma in altri.

Reale diventa soltanto ciò che riconosciamo perché già lo abbiamo vissuto. Prima esso giace in noi, senza che possiamo nominarlo, poi improvvisamente si erge come immagine, e allora ciò che è accaduto agli altri prende corpo in noi come ricordo: ora è reale.¹⁹

Le immagini dei quadri aiutano dunque la costruzione di immagini interiori che sono depositarie insieme di conoscenza e di ricordo. Nello stesso tempo esse aiuteranno a dar forma alla scrittura: i quadri di Brueghel e Rembrandt non solo segnano le tappe figurative del percorso che sboccherà nel romanzo ma, insieme con la pala di Isenheim, concorrono a costruire l'ideale teatro della memoria entro il quale Canetti colloca la scrittura del suo testo.

Se Brueghel e Rembrandt, infatti, danno forma ad alcuni elementi angosciosi dell'esperienza di Canetti – l'accecamento, la lotta con la morte, l'odio – è la grande pala di Isenheim, dove Grünewald ha rappresentato la Crocifissione, che offre al giovane un modello formale che è all'altezza della nuova consapevolezza acquisita: un modello di «verità», un esempio di rigore rappresentativo al quale si rifarà anni dopo, al momento della scrittura del romanzo, in polemica contro l'«amabilità», la «compiacenza», il «sentimentalismo melodrammatico» che lo disgustavano nella letteratura viennese alla moda²⁰. Il giovane Canetti si ferma a Colmar nella primavera

¹⁹ *Ibidem*, p. 126. Interessante è anche la testimonianza presente in *La lingua salvata*, tr. it., Milano 1994, p. 42: «Quella scena che non ho mai dimenticata [la casa di un vicino che si era incendiata, quando Canetti aveva quattro anni], mi è più tardi riapparsa nei quadri di un pittore, così che ora non potrei dire che cosa ci fosse in origine e che cosa si sia aggiunto in seguito a quei quadri. Avevo diciannove anni quando a Vienna mi trovai davanti ai quadri di Brueghel. Riconobbi immediatamente le molte minuscole figure dall'incendio della mia infanzia. Quei quadri me li sentivo familiari come se li avessi avuti sempre davanti agli occhi. Provai per essi un'attrazione straordinaria e andavo a rivederli ogni giorno. La parte della mia vita cominciata con quell'incendio proseguiva immediatamente in quei quadri, come se nel frattempo non fossero passati quindici anni. Così Brueghel è diventato per me il pittore più importante di tutti, ma non l'ho acquisito, come tante altre cose più tardi, con la contemplazione o la riflessione. L'ho ritrovato dentro di me, come se mi avesse aspettato già da molto tempo, sicuro che un giorno sarei arrivato a lui».

²⁰ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 341.

del 1927, mentre torna a Vienna da Parigi, dove era stato per una visita alla madre, e resta per tutta la giornata a guardare la pala di Isenheim:

Guardavo il corpo di Cristo senza lacrimevole smarrimento, lo stato orripilante di quel corpo mi sembrava vero, e davanti a quella verità compresi ciò che mi aveva turbato nelle altre crocifissioni: la bellezza, la trasfigurazione ... Ciò da cui nella realtà avremmo certo distolto lo sguardo con raccapriccio, qui, in questo dipinto, era ancora possibile coglierlo nella sua pienezza: un ricordo dell'orrore che gli uomini si procurano l'un l'altro. La guerra e la morte chimica erano ancora abbastanza vicine, nella primavera del 1927, per conferire veridicità a quel dipinto.²¹

Scopo dell'arte, continua Canetti, non è tanto quello di operare la catarsi, ma di far vedere la verità dell'orrore.

Che cosa possono le illusioni consolatorie davanti a questa verità? Essa è sempre uguale a se stessa e deve rimanere dinanzi ai nostri occhi. Tutti gli orrori che incombono sull'umanità sono anticipati in questo dipinto. Il dito di Giovanni, mostruosamente, lo dice: così è adesso, e così sarà ancora.²²

La pala di Isenheim, proprio perché interprete rigorosa della verità dell'orrore, diventa, nell'ottica di Canetti, non solo immagine che dà forma a una conoscenza e a una memoria individuali e collettive, ma anche immagine profetica, capace – avrebbe detto l'Ariosto – di “ricordare” il futuro²³. Da questo momento le figure dipinte da Grünewald si trasformano, in modo sempre più consapevole, in una presenza di cui lo scrittore non può fare a meno.

Tornato a Vienna, trova una nuova stanza d'affitto fuori città, nella Hagenbergasse, vicino al Lainzer Tiergarten, con vista sullo Steinhof, la

²¹ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 235.

²² *Ibidem*. Durante la guerra civile spagnola, Canetti riconosce nelle acqueforti di Goya i *Disastri della guerra*, la stessa capacità di rappresentare la verità dell'orrore che lo aveva colpito in Grünewald: «Dopo il Cristo di Grünewald, nessuno aveva rappresentato l'orrore come lui, senza migliorarlo di un filo rispetto alla realtà, ripugnante, opprimente, più sconvolgente di qualsiasi profezia e tuttavia senza soggiacervi. La coercizione che esercitava sul riguardante, la direzione ineludibile che imprimeva ai suoi occhi, era l'ultimo brandello di speranza, anche se nessuno avrebbe osato chiamarlo così». (*Il gioco degli occhi*, cit., p. 342). Vedremo poi come la «coercizione» esercitata sugli occhi di chi guarda dalla pala di Isenheim abbia un ruolo importante nella scrittura di *Auto da fé*.

²³ Cfr. *Orlando Furioso*, XXXIII,3,6.

«città dei pazzi» in cui vivevano seimila persone. Ottiene dalla riluttante affittacamere il permesso di appendere alla pareti, come racconta nella *Coscienza delle parole*,

le riproduzioni che portavo sempre con me ... Da anni vivevo con alcune grandi riproduzioni degli affreschi della Cappella Sistina, e tale era la mia devozione per i Profeti e le Sibille di Michelangelo che neanche per quella stanza le avrei sacrificate.²⁴

Ben presto diventa però chiaro che la ricerca della nuova stanza corrisponde anche alla ricerca di un luogo in cui collocare le riproduzioni della pala di Isenheim. Raccontando infatti lo stesso episodio ne *Il frutto del fuoco*, Canetti scrive:

Arrivai, dunque, con le riproduzioni della Sistina; ma non perdetti di vista il mio vero proposito, cercare le riproduzioni della pala di Isenheim e appendere alle pareti tutti i particolari di quel dipinto di cui fossi riuscito a entrare in possesso. La ricerca durò a lungo. In questa stanza ho abitato per sei anni e qui ho scritto, dopo aver appeso intorno a me le riproduzioni di Grünewald, *Auto da fé*.²⁵

La conclusione del brano citato sottolinea lo stretto legame fra la presenza delle immagini di Grünewald e la scrittura del romanzo: è la sintesi sbrigativa di una storia complessa che si dirama per alcuni anni, la storia di un progressivo «riconoscimento»²⁶ e poi della necessità di un definitivo allontanamento.

²⁴ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 331.

²⁵ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 238.

²⁶ Il «riconoscimento» si delinea come una rivelazione progressiva, che è già tutta in germe fin dall'inizio e che matura senza che Canetti se ne renda conto (cfr. *La coscienza delle parole*, cit., p. 74: «trassi senza ancora accorgermene le forze per la successiva ribellione»; *Il frutto del fuoco*, cit., p. 121: «Ma per altre vie arrivavo lo stesso vicino alla realtà, molto più vicino ... di quanto io stesso potessi immaginare»). Canetti è inoltre sempre attento a sottolineare il convergere di diversi elementi, che producono scelte di scrittura proprio nel momento in cui si rispecchiano (si adempiono, in un certo senso) l'uno nell'altro. Così ad esempio la vista quotidiana dello Steinhof, la città dei folli, contribuisce a dar forma al ricordo dei «personaggi eccessivi» conosciuti a Berlino e contribuisce alla scelta dei personaggi della «Comédie humaine». Nello stesso tempo fornisce il «luogo» in cui collocarli: «Quando scrivevo in casa ... avevo davanti agli occhi i padiglioni dei pazzi dello Steinhof. Pensai a coloro che vi erano rinchiusi e li misi in relazione con i miei personaggi. La muraglia che circondava lo Steinhof divenne la muraglia della mia impresa. Scelsi il padiglione che vedevo più distintamente e là mi immaginai una corsia, nella quale i miei personaggi, alla fine, si sarebbero ritrovati ... Qualunque fosse stata la loro sorte, sarebbero rimasti in

Nel 1928 Canetti trascorre a Berlino alcuni mesi di una vita molto intensa; tornato a Vienna, nella sua stanza della Habenberggasse, il caos dei ricordi si rispecchia nelle immagini diaboliche della Crocifissione di Grünewald:

di giorno e di notte veniva a galla tutto quanto, senza regola, senza senso, così almeno mi sembrava, assillandomi in forme diverse, proprio come i diavoli di Grünewald, la cui pala d'altare avevo appeso, nelle riproduzioni dei suoi particolari, alle pareti della mia stanza.²⁷

Il caos comincia a prendere forma, racconta Canetti ne *La coscienza delle parole*, quando gli viene in mente

che il mondo non si può più raffigurare come nei romanzi di un tempo, per così dire dal punto di vista di un *unico* scrittore, il mondo era *andato in pezzi*, e solo se si aveva il coraggio di mostrarlo nella sua frammentazione era ancora possibile dare di esso un'immagine veritiera.²⁸

Nasce così il progetto della *Comédie humaine dei folli*, il tentativo cioè di rendere visibile l'orrore della realtà attraverso le immagini di otto «personaggi estremi», dominati ciascuno da un tipo di follia: proprio l'implacabile rigore che ne deriva è ciò che affascina Canetti:

Era un laccio che avevo estratto da una matassa aggrovigliata, e volevo che fosse puro, indimenticabile. Doveva imprimersi nella memoria come un Don Chisciotte.²⁹

Mentre gli altri rimangono puri abbozzi, uno di questi personaggi finisce con l'imporsi, diventando a un certo punto padrone del campo: è l'Uomo dei libri, il protagonista, appunto, del futuro *Auto da fé*³⁰. La

vita. Dalla mia finestra avrei guardato verso di loro, nel loro padiglione, e ora l'uno ora l'altro si sarebbe mostrato alla sua finestra, chiusa dall'inferriata, e mi avrebbe fatto un cenno» (*Il frutto del fuoco*, cit., pp. 327-328).

²⁷ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 322.

²⁸ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 339.

²⁹ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 326.

³⁰ L'«Uomo dei libri» si impone, ancora una volta, attraverso un processo di riconoscimento. Dopo averla inserita nella galleria di folli, Canetti sente che questa figura prende decisamente il sopravvento quando viene a sovrapporsi a un ricordo: quello di un uomo che, mentre bruciava il Palazzo di Giustizia di Vienna il 15 luglio 1927, e la polizia sparava sui manifestanti, gridava disperato che bruciavano tutti i fascicoli (*La coscienza delle parole*, cit., pp. 332-333). Canetti ama sottolineare il carattere istantaneo, quasi

scrittura del romanzo è rappresentata come un atto doloroso («La crudeltà di un uomo che si impone una verità ferisce lui stesso più di chiunque altro, fa male allo scrittore cento volte di più che al lettore»³¹; il suo compimento appare come frutto di una disciplina ascetica, di un rigore, di una severità che, se da un lato trovano nella *Metamorfosi* di Kafka un modello letterario irraggiungibile, dall'altro si “riconoscono” ancora una volta nella pala di Isenheim:

se non cedetti mai a questa tentazione [di finire bruscamente il romanzo] lo devo anche alle riproduzioni della pala di Isenheim che nella mia stanza avevano sostituito gli affreschi della cappella Sistina. Mi vergognavo di fronte a Grünewald che aveva intrapreso quell'opera di immensa difficoltà lavorandovi ininterrottamente per quattro anni ... A quell'epoca i particolari della pala di Grünewald che vedevo di continuo intorno a me rappresentarono per me un indispensabile incitamento.³²

Prima di essere un personaggio in carne e ossa, come abbiamo visto, il protagonista del romanzo è una immagine che rende visibile un tipo di follia. Per questo la scelta di un nome è, allo stesso tempo, difficile e irrilevante; le parole scelte non soddisfano mai e non si liberano dal gioco dei rinvii, dei presagi, delle allusioni più o meno trasparenti. All'inizio il protagonista si chiama solo con l'iniziale che indica la sua ossessione (B, da *Büchermensch*, l'Uomo dei libri); poi prende un nome che indica il suo destino (*Brand*, incendio); poi si chiamerà Kant, e il titolo diventa *Kant prende fuoco*; nel '35, per la pubblicazione, Canetti è costretto a cambiarlo: il nome del personaggio diventa, come si diceva, Kien (legno resinoso).

La minaccia incombente che il mondo s'incendiasse – scrive Canetti – rimase nel nome del protagonista. Ma il dolore diventò più forte, fino al titolo *Die Blendung* [acceccamento, abbagliamento]. Quel titolo

necessario e meccanico, della sovrapposizione. Quando racconta l'episodio a un amico, Thomas Marek, questi si mette a ridere sgangheratamente. «In quel momento – egli scrive – vidi davanti a me l'«Uomo dei libri», uno dei miei otto personaggi; al posto dell'uomo che gemeva per i fascicoli saltò fuori lui, tutto a un tratto: stava vicino al Palazzo di Giustizia in fiamme, e io fui come folgorato dall'idea che dovesse bruciare con tutti i suoi libri» (*Il frutto del fuoco*, cit., p. 372).

³¹ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 342.

³² *Ibidem*.

conteneva, irriconoscibile per chiunque altro, il ricordo dell'accecamento di Sansone, che neppure oggi io oso rinnegare.³³

Il «ricordo» chiude in un certo senso un ciclo, perché proietta, dietro il romanzo che finalmente esce in pubblico, la prima delle immagini in cui il giovane Canetti si era riconosciuto, così da usarla come «rete» per le sue angosce e le sue scelte: il grande quadro di Rembrandt su *Sansone accecato dai Filistei*, che lo aveva affascinato e terrorizzato a Francoforte. Ma, ancora una volta, è la pala di Isenheim a recitare, tra le immagini, il ruolo più importante. Lo possiamo vedere dal modo in cui, in apertura del libro di ricordi dedicato al periodo 1931-1937, Canetti rievoca il periodo di crisi, il «deserto» attraversato dopo che ha posto fine al romanzo facendo morire Peter Kien nel fuoco, insieme con i suoi libri (in un «auto da fé», appunto, come suona quello che sarà il titolo definitivo)³⁴.

Durante tutta la stesura del libro – egli scrive – Kant [il penultimo nome assunto dal protagonista, come si diceva] era stato talmente bistrattato e io mi ero talmente tormentato per reprimere ogni compassione verso di lui, per non lasciare in me neppure la minima traccia di compassione, che dal punto di vista dell'autore il mettere fine alla sua esistenza era piuttosto una liberazione. Ma per questa liberazione erano stati coinvolti i libri, e il fatto che essi fossero finiti in fiamme lo sentivo come se fosse accaduto a me stesso. Mi sembrava di aver sacrificato non soltanto i miei libri personali, ma quelli del mondo intero, perché la biblioteca del sinologo conteneva tutto ciò che aveva qualche valore per il mondo, i libri di tutte le religioni, quelli di tutti i pensatori, quelli delle letterature orientali, quelli delle letterature occidentali, solo che avessero conservato anche un minimo di vita. Il fuoco aveva distrutto tutto questo, io lo avevo permesso senza fare neppure un tentativo di salvare qualcosa, e adesso rimaneva un deserto, non c'era nient'altro che il deserto, e io ne portavo la colpa.³⁵

Dopo aver bruciato i libri nel suo romanzo, dunque, inizia per Canetti una fase angosciosa, caratterizzata dall'incapacità di provare interesse e piacere nella lettura, oltre che dalla difficoltà di scrivere. Possiamo acco-

³³ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 375.

³⁴ La prima traduzione inglese del romanzo ha un altro titolo ancora, *La torre di Babele*.

³⁵ E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, cit., p. 14.

stare queste pagine a quelle dei trattati di memoria dove si spiega come liberarsi dalle immagini che non servono più, che sono diventate angosciose e ingombranti: distruggerle con il fuoco è, appunto, una delle tecniche consigliate³⁶. D'altra parte, ci dice la tradizione dell'arte della memoria, la lotta con l'immagine, con i fantasmi che abbiamo costruito, non è sempre facile né immediatamente vittoriosa. Le pagine del diario di Canetti ci ripropongono, viste in questa chiave, il nesso profondo tra lettura e scrittura, fra memoria e invenzione, e anche la forza autonoma, la natura "viva" dei fantasmi che popolano la mente, e le pagine dei libri. Indicativa in questo senso è anche una annotazione de *Il frutto del fuoco*, dedicata a quel lavoro intenso e molteplice che vede Canetti impegnato nella contemporanea stesura di otto storie incentrate su otto tipi di follia, o di passioni estreme:

Appena cominciano a definirsi i contorni di una simile figura, il rapporto si inverte e non è più tanto sicuro chi dei due possiede l'altro trascinandolo dove meglio crede.³⁷

Ma veniamo alle pagine dedicate al rapporto, così strano eppure così familiare per chi frequenta i testi dell'arte della memoria, che durante la stesura del romanzo Canetti instaura con le immagini di Grünewald.

In quelle settimane [cioè dopo aver portato a termine il romanzo] la cosa che mi tormentava di più era la mia stanza nella Hagenberggasse.

Da oltre un anno convivevo con le riproduzioni della pala di Isenheim, che mi erano penetrate nel sangue con gli spietati particolari della crocifissione. Finché ero occupato a scrivere il romanzo mi sembrava che fossero al *posto giusto, come un aculeo insistente mi pungolavano sempre nella stessa direzione*.

Erano ciò che io VOLEVO sopportare, non mi ci assuefacevo, non le perdevo mai di vista, si trasformavano in qualcosa che apparentemente non aveva niente in comune con loro: chi potrebbe essere così temerario e così mentecatto da paragonare le sofferenze del sinologo con quelle del Cristo? Eppure si era stabilito come un legame tra le riproduzioni alle pareti e i capitoli del libro. Quelle immagini mi erano diventate così necessarie che non le avrei mai sostituite con nient'altro. Non

³⁶ Cfr. *Il potere dell'immaginazione e la fatica di dimenticare*, in L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 143-148.

³⁷ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 325.

valeva a dissuadermi neanche il raccapriccio delle poche persone che venivano a trovarmi.

Ma quando le fiamme ebbero divorato la biblioteca e il sinologo, avvenne uno strano cambiamento, qualcosa che non mi ero aspettato. Grünewald recuperò tutta intera la sua forza. Non appena smisi di lavorare al romanzo, il pittore tornò lì soltanto per se stesso, e lui solo rimase operante nel deserto che io avevo creato. Quando rincassavo, la vista delle pareti della mia stanza mi riempiva di paura. Tutto ciò che di minaccioso io sentivo prendeva nuovo vigore in Grünewald.³⁸

È una testimonianza davvero stupefacente, dal nostro punto di vista. Per usare vecchi schemi, possiamo dire che le immagini della crocifissione hanno agito appunto da immagini dell'arte della memoria: collocate «al posto giusto», sollecitano l'attenzione, la concentrano in sé («come un aculeo insistente mi pungolavano sempre nella stessa direzione»), e a quel punto mettono in moto la catena delle associazioni, il gioco delle metamorfosi: «si trasformavano in qualcosa che apparentemente non aveva niente in comune con loro». La Passione di Cristo diventa immagine di memoria delle sofferenze di Peter Kien, accompagna cioè e facilita la narrazione delle sue sventure, funziona, per usare di nuovo un'antica terminologia, da fonte tipico del romanzo.

Quando il libro è finito, e l'autore ha cercato di distruggere, con il rogo, i fantasmi che lo abitavano, anche le immagini della Passione smettono di funzionare creativamente: ridiventano soltanto angosciuse, crudeli, insopportabili. Queste pagine segnano in un certo senso il momento culminante, e la conclusione, di una lunga storia, iniziata con la visita a Colmar, nel '27, e finita nel '31, con la fine della stesura del romanzo. Come abbiamo visto, il rapporto con le immagini di Grünewald si è fatto via via più stretto; esso perde di significato quando le immagini non sono più *agentes* nel teatro della memoria e della scrittura.

Come si diceva, Canetti intitola l'opera autobiografica da cui abbiamo tolto queste ultime citazioni *Il gioco degli occhi*. L'immagine si riferisce nel testo a Anna Mahler, al singolare rapporto di seduzione e di gioco che instaura con le persone:

Se una volta posava gli occhi su una cosa, lei doveva giocarci, doveva conquistarsela, come se si trattasse di un gomito, di un og-

³⁸ E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, cit., pp. 16-17.

getto, non di alcunché di vivo. Soltanto quel gioco degli occhi era pericoloso in lei, per il resto era una buona amica.³⁹

Noi abbiamo pensato che si potrebbe usare questa immagine, il gioco degli occhi, proprio per rappresentare le complesse suggestioni che l'arte della memoria porta con sé, sia quando svolge specificamente i suoi compiti mnemonici sia quando ci apre spiragli sui misteriosi meccanismi della scrittura letteraria.

³⁹ *Ibidem*, p. 295.