



**Citation:** S. Acciaioli (2020)  
Eine blassblaue Frauenschrift:  
la specularità del doppio  
come paradigma dell'identità.  
*Lea* 9: pp. 63-80. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12417>.

**Copyright:** © 2020 S. Acciaioli.  
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:**  
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## *Eine blassblaue Frauenschrift:* la specularità del doppio come paradigma dell'identità

Stefania Acciaioli

Università di Bonn (<[acciaiol@uni-bonn.de](mailto:acciaiol@uni-bonn.de)>)

### Abstract

This paper aims to rediscover a masterpiece of the *Exilliteratur*, which for too long was the object of intermittent research, mostly in German-speaking countries, while in Italy it still remains almost unstudied. In *Eine blassblaue Frauenschrift* (1941), Franz Werfel ironically portrays a double identity crisis: at an individual level, this arises from a confrontation with female otherness, and at the national one, it develops from the Austrian situation prior to German annexation. In doing so, he uses mirroring *Leitmotifs* at different levels of a text with a very complex structure.

**Keywords:** identity, mirroring, the double, the other, the repressed

Dai suoi scritti e dalla biografia si evince che Werfel ha vissuto un doppio esilio. Nel saggio *Ein Versuch über das Kaisertum Österreich* del 1936, anno in cui, non a caso, è ambientata la vicenda di *Eine blassblaue Frauenschrift*, Werfel dichiara di trovarsi in una sorta di esilio fin dal 1918, ovvero dalla fine del primo conflitto mondiale e dal conseguente catastrofico tramonto della monarchia asburgica, sua patria ideale e trasfigurazione di un mito transnazionale ormai dissoltosi a causa delle forze centrifughe degli stati nazionali<sup>1</sup>. Sebbene nel 1936 Werfel nutra ancora la speranza, o quantomeno l'illusione, che l'austrofascismo, in quanto eredità spirituale della monarchia, possa farsi garante di un'identità culturale e quindi di una certa autonomia politica

<sup>1</sup> Il pensiero di Werfel è caratterizzato dalla dicotomia tra impero/regno e nazione, ovvero dalla contrapposizione, concepita in termini più mitologici che storici, "fra un'idea di potere sovranazionale, religiosa, e l'irrazionale, barbarico istinto nazionalistico. [...] A questi intellettuali ebrei come Werfel, Roth e Zweig, che vedevano sorgere una nuova Europa dominata dagli odi razziali, il vecchio impero asburgico, pur non scevro di macchie antisemite, si presentava come una patria ideale" (cfr. Magris 1996 [1963], 288-289), mentre il particolarismo degli stati nazionali assumeva un'aura demonica.

contrapponendosi alla minaccia nazionalsocialista, solo due anni dopo, nel 1938, con l'annessione dell'Austria alla Germania, alla prima esperienza ideale fa seguito quella dell'esilio reale.

La genesi di *Eine blassblaue Frauenschrift*, scritta tra il febbraio e l'aprile del 1940, completata a Lourdes all'inizio di agosto e pubblicata per la prima volta nel 1941 a Buenos Aires<sup>2</sup>, risale quindi proprio a quegli anni, di sradicamento ma sorprendentemente produttivi, trascorsi a Sanary-sur-Mer, un piccolo villaggio di pescatori vicino a Toulon sulla riviera francese, colonia di rifugiati ed epicentro dell'*Exilliteratur* tedesca, e in particolare si colloca nell'ultima parte di tale soggiorno, poco prima della capitolazione del Belgio (28 maggio 1940) e della fuga di Werfel negli Stati Uniti attraverso Marseilles, Lourdes e la Spagna.

*Eine blassblaue Frauenschrift*<sup>3</sup>, a cui la critica ha ingiustamente dedicato un'attenzione solo sporadica soprattutto in ambito germanofono, viene da questa solo raramente definita romanzo breve, mentre molto più spesso ricorrono il termine specifico di novella<sup>4</sup> o quello più generico di racconto, usato, come quello di romanzo breve, dallo stesso Werfel nel manoscritto della prima versione dell'opera<sup>5</sup>. La vicenda si svolge in un'unica giornata d'autunno, nell'ottobre del 1936<sup>6</sup>, a Vienna, rispettando così quantomeno l'unità di tempo aristotelica, cosa che, insieme alla divisione in sette capitoli, che possono essere visti come una versione ampliata dello schema classico del dramma in cinque atti, e all'uso ricorrente dei dialoghi ricorda da vicino la definizione di Storm della novella come "sorella del dramma". D'altro canto la struttura divisa in capitoli ognuno con un proprio titolo è piuttosto tipica del romanzo, mentre la brevità, il rigore e il fatto che si tratti di un unico conflitto principale che ruota intorno a un momento di svolta, seppur solo apparente, ci riportano nuovamente al genere letterario della novella<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Sul risvolto di copertina si trovano le parole di ringraziamento di Werfel, che ormai vive a Los Angeles, rivolte alla casa editrice Estrellas che ha avuto il coraggio di pubblicare e diffondere "gli unici libri indipendenti allora esistenti in lingua tedesca" tra cui il suo. Per l'originale cfr. Scheffel (2017, 156): "Los Angeles, Ostern 1941. Wir deutschen Schriftsteller im Exil sind dem Estrella-Verlag von Herzen dankbar, dass er das ebenso notwendige wie mutige Unternehmen wagt, die einzigen unabhängigen Bücher in deutscher Sprache, die es heute gibt, zu drucken und zu verbreiten. Ich freue mich von Herzen, dass sich unter diesen Büchern auch ein neues Werk von mir befindet".

<sup>3</sup> Insieme al romanzo frammento *Cella oder die Überwinder* (1938-39, pubblicato postumo nel 1952) e al romanzo *Der veruntreute Himmel* (1939) *Eine blassblaue Frauenschrift* costituisce l'ultima parte del cosiddetto "trittico del declino" (cfr. Wagner 2009, 303 e Scheffel 2017, 155: "Dreierreihe des Untergangs"). Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

<sup>4</sup> Heer (1977, 169) e Abels (1990, 120-121) parlano di romanzo breve, mentre ad usare il termine novella sono Scheffel (2017, 155), Trabert, Stuhlfauth-Trabert (2015, 144), Pape (2004, 147), Pfanner (2003, 29) e Foltin (1972) rifacendosi alle famose definizioni di Goethe ("unerhörte Begebenheit"), Tieck ("Wendepunkt"), Storm ("Schwester des Dramas"/"dramatischen Charakter") e Heyse ("Falkentheorie") che hanno in comune il concetto di svolta inattesa e sorprendente. A tal proposito cfr. anche Aust 1995 [1990] e Freund 1993. Saletta (2006), invece, controbatte tale posizione, che definisce l'opera come novella, sottolineando che il momento di svolta è solo apparente, in quanto alla fine non si assiste a un cambiamento né del protagonista né della situazione iniziale. Paulsen (1995, 233) definisce l'opera "romanzo di un'epoca ridotto in forma di racconto" ("ein[en] auf die Form einer Erzählung reduzierte[n] Zeitroman"). Wagner (2009, 303), infine, usa sia il termine racconto che novella e problematizza quest'ultima rifacendosi alla posizione di Saletta e definendo l'illusione come espediente sia contenutistico che formale di *Eine blassblaue Frauenschrift*.

<sup>5</sup> Il manoscritto, ancora intitolato *Wirrnisse eines Oktobertags*, si trova alla University of Pennsylvania di Philadelphia, mentre un dattiloscritto dell'archivio Ben Huebsch, l'editore americano di Werfel, custodito alla Library of Congress di Washington, porta il titolo *Ein kleiner Roman (Blassblaue Frauenhandschrift)* (cfr. Foltin 1972, 3-4).

<sup>6</sup> La lettera di Vera è datata 7 ottobre 1936. Siccome l'ha spedita dall'hotel in cui soggiorna, non lontano dall'abitazione di Leonidas a Hietzing, il quartiere di lusso di Vienna, la critica è unanime nel ritenere che sia stata recapitata al protagonista uno o due giorni dopo al massimo, quindi la vicenda si svolge l'otto o il nove di ottobre di quell'anno.

<sup>7</sup> Cfr. nota 4.

Sebbene siano tre i personaggi principali e i grandi *flashback* che rivelano i retroscena della storia e il testo sia pervaso da numerosi *Leitmotive* e fili rossi lessicali insistentemente ricorrenti, vera protagonista del racconto è la specularità del doppio. La vicenda si snoda, infatti, per continue coppie oppositive e simmetrie rovesciate<sup>8</sup>.

Due sono innanzitutto i protagonisti che l'aprono e la chiudono: nel primo capitolo a dominare la scena di una narrazione in terza persona, ma fortemente focalizzata sulla figura maschile<sup>9</sup>, è l'appena cinquantenne Leonidas, uomo pieno di sé al vertice di una brillante carriera di funzionario e neo-capodivisione del Ministero per il Culto e l'Istruzione di Vienna che ama crogiolarsi nella consapevolezza del proprio successo e nel suo sentirsi un "pupillo degli dei"<sup>10</sup>. Proprio il suo nome altisonante, una delle poche cose, insieme alla cultura umanistica, ereditate dal padre, un modesto professore liceale, e quel sorriso di compiacimento che sembra caratterizzarne il volto fin dalla prima pagina sono i due contrassegni di una solo apparentemente coriacea personalità in cui, fin dall'inizio, il narratore insinua sapientemente il germe ironico del dubbio. Infatti da un lato sottolinea che "per fortuna"<sup>11</sup> quel nome fin troppo solenne<sup>12</sup> assume spesso i connotati più sobri e disadorni del più comune "Leo", appellativo datogli dagli amici, oppure quelli più melodici di "León", con cui suole chiamarlo la moglie Amelie, mentre dall'altro, con lo stesso tono quasi apparentemente casuale, definisce quel sorriso in tutta la sua simbolica ambivalenza: "un sorriso stranamente ambiguo, entusiasta e beffardo nello stesso tempo"<sup>13</sup>. E mentre Leonidas ripensa, con ostentata compiacenza, a come sia riuscito, con andamento quasi fiabesco, a far carriera, al suo cospetto la figura di Amelie sembra solo un suo pallido riflesso, quasi un'eterea *femme fragile* dello *Jugendstil*, con quel misero succo di pompelmo, unico nutrimento che si concede a colazione, e quel suo costume da bagno nero, con cui suole far ginnastica ogni giorno nella sua ostinata e incessante lotta per mantenersi in forma.

<sup>8</sup> Com'è noto, la *mise-en-abyme* (letteralmente "messa in abisso") è un termine mutuato dall'araldica che indica la ripetizione singola o ripetuta in miniatura di un motivo o di una figura nel campo di uno stemma in una sorta di tecnica a scatole cinesi. In senso letterario, come emerge dalla presente analisi, denota racconti incastonati in una cornice in rapporto di reciprocità, che si riflettono a vicenda, "a specchio", ma può essere inteso anche in senso più generale, come tecnica di reduplicazione speculare di motivi contenutistici e lessicali. Anche il termine "doppio" viene qui usato sia in senso psicanalitico, come risulta evidente dalla scena dell'incontro inquietante con il sosia, sia nel senso della più frequente ricorrenza a vari livelli del paradigma del due (cfr. Dällenbach 1994; Rank 1979; Fusillo 2012 [1998]). Infine bisogna anche tener presente la definizione di Bachtin della parodia come "tecnica a due voci" e la nozione estensiva del termine stesso non come intento derisorio del mero "rifare il verso", ma come recupero ironico, di ripetizione variata, una sorta di "trans-contestualizzazione e inversione, ripetizione con una differenza", uno scarto, cosa che ricorre spesso nel testo di Werfel (cfr. Bachtin 1968 e Hutcheon 1985, 32). Dato il momento di emergenza non è stato possibile reperire alcuni testi originali.

<sup>9</sup> Sul piano narrativo il testo è inoltre caratterizzato da un frequente alternarsi dell'uso del monologo e dell'indiretto libero.

<sup>10</sup> Trad. di Colorni in Werfel 1991, 15. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 11: "Götterliebling". L'uso della traduzione di Renata Colorni è una scelta consapevole non solo in quanto famosa traduttrice di altri grandi scrittori tedeschi e austriaci del Novecento (come Bernhard, Canetti, Dürrenmatt, Th. Mann) e delle opere di Freud, ma anche perché insignita di numerosi riconoscimenti per le sue traduzioni, come ad esempio il Premio Antonio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei 2007 e il Premio Monselice per la letteratura XXI edizione (1991), quest'ultimo proprio per *Una scrittura femminile azzurro pallido*.

<sup>11</sup> Trad. ivi, 11. Ed. orig. ivi, 9: "Glücklicherweise".

<sup>12</sup> Werfel si avvale spesso dell'uso di nomi parlanti, a volte da interpretare in senso letterale, come nel caso di Vera, oppure, come in questo caso, in senso doppiamente allusivo con significato ironicamente rovesciato. Dietro il nome altisonante del protagonista si cela, infatti, non solo l'allusione alla sua natura di antieroe, ma anche una critica al culto nazionalsocialista di Sparta. Cfr. Pape 2004, 163 e Trabert, Stuhlfauth-Trabert 2015, 140.

<sup>13</sup> Trad. ivi, 12-13. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 11: "Ein merkwürdiges gemischtes Lächeln, begeistert und mokant zugleich".

Proseguendo nella lettura, invece, si evince dalle sempre più incalzanti stoccate ironiche del narratore che l'eroe del racconto in realtà è riuscito a farsi strada in società grazie a qualità e situazioni antieroeiche<sup>14</sup>. Innanzitutto deve la sua fortuna al caso o a una coincidenza, ovvero a un frac<sup>15</sup> lasciatogli in eredità da un compagno di studi ebreo vicino di stanza suicidatosi a causa dell'antisemitismo del suo adorato Wagner. Infatti proprio questo "indumento nazionale diventa decisivo per la vita dello studente" in quanto "chi possiede un frac può frequentare balli e altri trattenimenti mondani. Chi sta bene in frac e, come Leonida, possiede inoltre un talento particolare per la danza, suscita subito la simpatia degli altri"<sup>16</sup>. Ed è così che Leonidas, "come nelle favole", "senza che nessuno glielo abbia mai insegnato, balla magnificamente", soprattutto il valzer che si ballava a sinistra, cominciando così quella strepitosa carriera "in quel mondo incantato e stupefacente"<sup>17</sup> che lo conduce in breve tempo da povero precettore ad alto funzionario. Il narratore, con sottile vena sia ironica che malinconica, non solo sottolinea due volte l'aura fin troppo fiabesca di quel mondo, ma anche l'anacronistica natura di quell'"epoca straordinaria" incarnata da Leonidas, in cui

nei due passi trattenuti del valzer [...] era ancora possibile che un maestro nell'arte amatoria [...] desse prova della sua capacità, mentre i balli moderni più in voga tra le masse (questo era il pensiero di Leonida) altro non consentivano che misero spazio, nell'anonima calca che li caratterizzava, al meccanico trottere di membra pressoché inanimate.<sup>18</sup>

E, con un'altra ironica allusione classica al suo nome parlante, il narratore aggiunge che "alle Termopili della sua angusta giovinezza il Leonida di cui stiamo parlando non fu per nulla sopraffatto dallo strapotere di una società altezzosa"<sup>19</sup>, anzi dimostra di saperne sfruttare appieno le potenzialità e, grazie al suo opportunistico zelo lavorativo e alla sua abilità di affabulatore, "splendide raccomandazioni gli spalancano le porte dell'impiego statale"<sup>20</sup> dove in poco tempo raggiunge le più alte vette della carriera. Tuttavia la sua scalata sociale non è riconducibile solo al caso e all'ipocrisia<sup>21</sup>, ma anche e soprattutto al più grande successo della vita di Leonidas,

<sup>14</sup> Per una definizione di eroe e antieroe cfr. Weinelt 2015.

<sup>15</sup> Il motivo dell'abito come espediente della scalata sociale ricorda la novella *Kleider machen Leute* di Gottfried Keller, in cui tuttavia non è presente il tema della dissociazione dell'identità, come nel caso di Leonidas.

<sup>16</sup> Trad. ivi, 13-14. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 12: "[...] dieses Staatsgewand wird entscheidend für den Lebensweg des Studenten [...] Ein Frack! Wer ihn besitzt, darf Bälle und andere gesellschaftliche Veranstaltungen besuchen. Wer in seinem Frack gut aussieht und überdies ein besonderes Tänzertalent besitzt wie Leonidas, der erweckt rasch Sympathien".

<sup>17</sup> Trad. ivi, 13, 15, 14. Ed. orig. *ibidem*: "[...] wie im Märchen"; ivi, 14: "Er tanzt glorreich, ohne es je gelernt zu haben"; ivi, 12: "in jener staunenswerten Zauberwelt".

<sup>18</sup> Trad. ivi, 14-15. Ed. orig. ivi, 13: "Im beschwingten Zweischritt-Walzer jener sonderbaren Epoche konnte sich noch ein Liebesmeister, ein Frauenführer beweisen, während, (nach Leóns Überzeugung) die Tänze des modernen Massenmenschen in ihrem gleichgültigen Gedränge nur dem maschinellen Trott ziemlich unbeseelter Glieder einen knappen Raum gewähren". Le tre componenti fondamentali del mito absburgico sottolineate da Magris, l'ideale sovranazionale, la mentalità burocratica e l'edonismo sensuale e godereccio, feacio, rappresentato soprattutto dalla musica, giocano un ruolo centrale nell'opera di Werfel e nell'analisi del presente contribuito (cfr. Magris 1996 [1963]).

<sup>19</sup> Trad. ivi, 14. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 13: "Und dieser Leonidas erlag in den Thermopylen seiner engen Jugend keineswegs der Übermacht einer hochmütigen Gesellschaft". Su questa metafora classica torna parodicamente anche il padre di Vera (cfr. Werfel 1991, 42 e 2015 [1990], 46).

<sup>20</sup> Trad. ivi, 15. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 14: "Glänzende Empfehlungen öffnen ihm die Pforten des Staatsdienstes".

<sup>21</sup> Nel terzo capitolo si legge infatti, non senza ironia: "Per quel che mi riguarda, ad esempio, io non devo affatto la mia stupefacente carriera a qualità personali particolarmente spiccate, ma piuttosto a *tre doti di tipo musicale*: un finissimo intuito per le umane vanità, il *tatto*, e infine – considero quest'ultimo il mio talento più importante

ovvero il matrimonio con la giovane, bella e ricca ereditiera Amelie Paradini che, stravagante e viziata, s'innamora di lui vedendolo ballare e, quasi per capriccio, riesce a imporre il matrimonio contro la resistenza del parentado. Quindi, ribaltando specularmente il gioco di equilibri apparente del primo capitolo, in questa prima coppia oppositiva di protagonisti Leonidas non risulta essere il corteggiatore, ma il corteggiato e, come si evince dal terzo capitolo, quello della sua coscienza di fronte a un'immaginaria alta corte di giustizia, nonostante quel suo affettato autocontrollo e quell'apparente sovrana indifferenza, Leonidas si sente una specie di proprietà privata di Amelie, che, in virtù della sua ricchezza, lo domina come una fata capricciosa. Inoltre dietro la divisione dei beni da lui tanto voluta per dimostrare il suo disinteresse e la sua indifferenza per il patrimonio di Amelie, si celano in realtà una grande insicurezza e l'angoscia di perderla, in quanto è ben cosciente di esserne dipendente per quanto riguarda la sua posizione sociale. Proprio a questo sostrato psichico sembrano alludere allora le calzanti parole di Amelie nella scena di apertura del racconto: "La tua popolarità, León, è insopportabile"<sup>22</sup>. In quel suo ossimorico essere "insopportabilmente popolare" è racchiusa, infatti, l'essenza contraddittoria e ambivalente della natura del protagonista in cui si alternano, con andamento altalenante, momenti di delirio di onnipotenza a fasi d'impotenza, in cui il suo complesso d'inferiorità abilmente rimosso torna prepotentemente a galla<sup>23</sup>.

Quindi è il femminile a mettere in crisi la già fragile identità di Leonidas. E il femminile si sdoppia in due figure tanto antitetiche quanto speculari: Amelie, la donna "reificata", che è presente fin dalla prima scena del racconto e, con la sua ricchezza, la sua fisicità e la sua gelosia, lo pervade fino all'ultimo capitolo, e Vera, l'alterità femminile rimossa, la donna "immaginata", il cui ricordo diventa solo lentamente sempre più nitido per entrare in scena di persona solo nel penultimo capitolo, ma che, con la sua perturbante scrittura, s'insinua fin dal primo a minare le solide fondamenta di quel castello di apparenti sicurezze che è la vita di Leonidas. È il protagonista stesso a darcene il ritratto per contrasto, fra il primo e il terzo capitolo: Amelie è altissima, ha i capelli biondo scuro e la pelle di un "biancore marmoreo e profumato" in parte dovuto alle sue origini illustri e in parte come "risultato di cure cosmetiche a cui lei si è sempre votata come a un culto con serietà instancabile"<sup>24</sup> per rimanere giovane, bella e sottile anche a costo di costanti sacrifici in una lotta incessante, perché "per natura la sua figura rigogliosa tende piuttosto alla pienezza", e a costo di non avere figli. Vera ha i capelli lunghi, "nerissimi, dritti, e con la riga in mezzo" che "creano un contrasto impressionante coi suoi profondi occhi azzurri", il suo volto è "come intagliato in pietra lunare [...] dominato dagli occhi velati da ombre lunghe, grandi occhi di un azzurro strano e inquieto che sotto il nero delle ciglia e delle

– l'estrema arrendevolezza, la capacità di imitazione che com'è ovvio affonda le sue radici nella debolezza del mio carattere" (trad. ivi, 48, corsivi miei; ed. orig. ivi, 54, corsivi miei: "Ich persönlich zum Beispiel verdankte meine erstaunliche Karriere durchaus keinen überragenden Eigenschaften, sondern *drei musikalischen Talenten*: dem feinen Gehör für die menschlichen Eitelkeiten, meinem *Taktgefühl* und – dies ist das wichtigste der drei Talente – der schmiegsamsten Nachahmungskunst, deren Wurzel freilich in der Schwäche meines Charakters liegt"). A proposito del filo rosso lessicale e semantico legato al termine "Takt" cfr. *infra*.

<sup>22</sup> Trad. ivi, 11. Ed. orig. ivi, 9: "Du bist unerträglich beliebt, León".

<sup>23</sup> Esemplare è il divario nelle autodefinizioni del protagonista che passa da "pupillo degli dei" del primo capitolo a "mangiatore di merda" del terzo. Riporto per intero l'emblematica seconda definizione: "Mai era riuscito a superare il divario fra sé e lei, quel divario voluto da Dio fra una donna nata Paradini e un uomo nato mangiatore di merda" (trad. ivi, 80; ed. orig. ivi, 93: "Nie hatte er den gottgewollten Abstand zwischen sich und ihr überwinden können, den Abstand zwischen einer geborenen Paradini und einem geborenen Dreckfresser"). Per quanto riguarda un'analisi dettagliata di questa crisi, questa dissociazione dell'identità cfr. Weber 1990, 44-65.

<sup>24</sup> Trad. ivi, 17. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 16-17: "Dieses duftende Marmorweiß [...] ist ebenso die Folge einer unablässigen kosmetischen Pflege, die sie ernst nimmt wie einen Gottesdienst".

sopraciglia sembrava essersi smarrito in una plaga fredda e remota<sup>25</sup>. Gli occhi di Amelie, invece, sono verdastri, di una “cangiante e pericolosa tonalità”, Leonidas li chiama “occhi d’aprile” per la loro mutevolezza meteorologica, che allude al carattere capriccioso e geloso della protagonista, e sottolinea due volte che sono “più vecchi di lei”<sup>26</sup> e quindi l’unica cosa che contrasta con il suo aspetto adolescenziale. Mentre Amelie si definisce in base al suo corpo femminile, di cui ha una cura ossessiva, Vera è una bellezza naturale, dall’aspetto infantile ed etereo che, congiunto a uno spirito impavido e riflessivo, rappresenta il tipo di donna per cui Leonidas nutre inconsciamente un’invincibile inclinazione. Dal suo nome parlante si intuisce subito che è una donna intelligente e profonda, alla continua ricerca della verità, e che, al contrario di Amelie, nel penultimo capitolo si fa attendere da Leonidas nella hall dell’hotel, ma non certo per farsi bella. Inoltre, attraverso la sua scrittura, Vera significa per Leonidas l’inevitabile confronto con una verità troppo a lungo soffocata:

Leonida era stordito. Dopo un’eternità, dopo diciotto lunghissimi anni, malgrado si fosse messo al riparo sotto ogni aspetto, la *verità* lo aveva raggiunto. Ogni via d’uscita e ogni possibilità di ritirata gli erano precluse. Non poteva più sottrarsi, ormai, a quella *verità* che in un momento di debolezza aveva fatto entrare. Il mondo si era trasformato per lui da capo a fondo, e lui per il mondo. Le conseguenze di tale trasformazione erano imprescindibili, questo Leonida lo sapeva, pur non potendone ancora, nel suo spirito oppresso, misurare la portata.<sup>27</sup>

Due sono le lettere di Vera e due i *flashback*, rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo, attraverso i quali vengono evocati i ricordi di quella (doppia) colpa giovanile. Le due lettere sono in rapporto speculare, chiastico<sup>28</sup>: quella che il protagonista riceve per il suo cinquantesimo compleanno, a differenza degli altri biglietti di auguri, è scritta a mano con inchiostro azzurro chiaro e una calligrafia femminile che Leonidas riconosce subito, ma cerca di dissimulare davanti alla moglie insospettita. Pur affettando distacco, Leonidas ne è profondamente colpito e cerca di rimanere solo il prima possibile per riflettere sul da farsi in uno stanzino appartato proprio come aveva fatto una quindicina di anni prima, quando ne aveva tenuta un’altra simile tra le mani, a Sankt Gilgen, dove era in vacanza con la moglie. Allora, pur volendola leggere, l’aveva strappata senza neanche aprirla, adesso, pur volendo strapparla<sup>29</sup>, la legge. Le lettere sono causa di un doppio equivoco che viene chiarito solo successivamente. Mentre la prima lettera, come si scopre a posteriori nel capitolo sesto, era probabilmente una richiesta di aiuto

<sup>25</sup> Trad. ivi, 40, 42. Ed. orig. ivi, 43-44, 46: “[...] von Natur neigt ihre fürstliche Gestalt eher zur Fülle [...] Vera hat nachtschwarze Haare, in der Mitte gescheitelt, und im ergreifenden Gegensatz dazu, tiefblaue Augen”; “[Ihr Gesichtchen,] wie aus Mondstein geschnitten, wurde beherrscht von den großen, langbeschatteten Augen, deren irritierendes Blau sich unter die schwarzen Brauen und Wimpern aus einer kühlen Fremde verirrt zu haben schien”.

<sup>26</sup> Trad. ivi, 18. Ed. orig. ivi, 17: “April-Augen [...] Sie sind älter als sie selbst”.

<sup>27</sup> Trad. ivi, 32, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 34, corsivi miei: “Leonidas war betäubt. Nach einer Ewigkeit von achtzehn Jahren hatte den allseits Gesicherten die *Wahrheit* doch eingeholt. Es gab keinen Ausweg mehr für ihn und keinen Rückzug. Er konnte sich der *Wahrheit*, die er in einer Minute der Schwäche eingelassen hatte, nicht mehr entziehen. Nun war die Welt für ihn von Grund auf verwandelt, und er für die Welt. Die Folgen dieser Verwandlung waren nicht abzusehen, das wußte er, ohne diese Folgen in seinem bedrängten Geist noch ermessen zu können”.

<sup>28</sup> Per definire il gioco werfeliano di simmetrie e inversioni si può ricorrere anche alla figura retorica dell’antimetabole, basata su parallelismi semantici e chiasmi lessicali. A tal proposito cfr. Trabert, Stuhlfauth-Trabert 2015, 145.

<sup>29</sup> Emblematico è il titolo nietzscheano del secondo capitolo “Il ritorno dell’uguale” e che Leonidas inizi a strappare la lettera, ma che poi si fermi quasi inconsapevolmente. Le righe che seguono sono di grande portata simbolica, personificante: “Dal foglio ferito, l’intera personalità della scrittura femminile azzurro pallido, che si poteva espandere in diverse righe, lo guardava sarcastica” (trad. in Werfel 1991, 30; ed. orig. Werfel 2015 [1990], 31: “Spöttisch sah ihn von dem verletzten Blatt die gesammelte Persönlichkeit der blaßblauen Frauenschrift an, die sich nun in mehreren Zeilen entwickeln konnte”).

accorata e disperata, la seconda, la famosa “svolta novellistica”, che Leonidas rilegge due volte, è scritta in tono molto formale, ponderato e distaccato e chiede l'intervento del capodivisione per permettere a un giovane ebreo di talento, che “per i motivi ben noti a tutti”<sup>30</sup> non può farlo in Germania, di poter finire il liceo a Vienna. Tanto basta per fargli credere di avere un figlio di sangue mezzo ebreo, cosa che si rifletterà nel capitolo quarto, nel suo comportamento durante la seduta al ministero, e per fargli prepotentemente riaffiorare il ricordo della relazione con Vera.

Quest'ultima non rappresenta solo l'alterità ebraica<sup>31</sup>, ma anche, con Freud, che Werfel ben conosceva<sup>32</sup>, il rimosso che ritorna declinato al femminile, *la perturbante*<sup>33</sup>. Al contrario della fisicità di Amelie sempre ben presente nel testo, quella di Vera assume emblematicamente contorni sfumati, ‘pallidi’ come quelli della sua calligrafia, e si ricostruisce prima *ex negativo*, o meglio *in absentia*, attraverso la lettera, e poi mediante il vago ricordo di Leonidas che, nonostante gli sforzi, non riesce a metterne a fuoco i tratti del volto, per diventare poi sempre più definiti solo nel penultimo capitolo, quello dell'inevitabile confronto del protagonista con l'alterità e il senso di colpa troppo a lungo repressi. Il testo, soprattutto i capitoli secondo e terzo, quelli dei due grandi *flashback* incentrati su Vera, e il sesto, quello dell'incontro finale, è letteralmente pervaso dal *Leitmotiv* del ricordo sfocato, dei vuoti di memoria del protagonista, lessicalizzandone e sottolineandone il processo di rimozione. Se ne danno qui di seguito alcuni esempi significativi contenenti un'evidente terminologia freudiana:

Leonida non aveva la minima idea di come potesse essere, adesso, l'aspetto di Vera. E, peggio ancora, non sapeva neppure come fosse il suo aspetto di allora, quando aveva conosciuto con lei l'unica autentica ebbrezza amorosa della sua vita. Nulla riusciva a rammentare di Vera, non la particolarità dello sguardo, non il riflesso dei capelli, non il volto, non la figura. Quanto più si concentrava per evocare in sé quella immagine che così *stranamente* era *andata perduta*, tanto più irrimediabile si faceva il *vuoto* che, quasi a volerlo deridere, lei aveva lasciato dentro di lui. Vera era insomma una specie di fastidiosa e vistosa eccezione nella memoria di Leonida, altrimenti così piatta, ordinata e calligrafica. Al diavolo, perché tutt'a un tratto lei *si rifiutava di essere ciò che era stata per quindici anni, una tomba interrata* che nessuno riesce più a localizzare?<sup>34</sup>

Quanto più mi concentro, tanto più diventa imbarazzante la mia incapacità di descrivere i fatti. Sto avvicinandomi al *tabù*, alla *stanza proibita dei miei ricordi*.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Trad. ivi, 30. Ed. orig. ivi, 31-32: “Aus den allgemein bekannten Gründen”. Leonidas definisce la lettera così: “Quella lettera, la più perfida al mondo, era anche la più innocua” (trad. ivi, 31; ed. orig. ivi, 32: “Es war der harmloseste Brief der Welt, dieser hinterlistigste Brief der Welt”).

<sup>31</sup> Leonidas è rapito dall'intelletto di Vera e da “una specie di alienità dolce” (trad. ivi, 45; ed. orig. ivi, 50: “eine süße Fremdartigkeit”).

<sup>32</sup> Per il rapporto epistolare tra Werfel e Freud e i motivi freudiani ricorrenti nelle sue opere cfr. Abels 1990; Jungk 2001 [1987]; Urban 1973; Reffet 1989.

<sup>33</sup> Per la definizione del perturbante come rimosso che ritorna e la sua declinazione al femminile cfr. Freud 1977 e Chiti, Farnetti, Treder 2003.

<sup>34</sup> Trad. ivi, 23, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 22-23, corsivi miei: “Leonidas hatte nicht die geringste Vorstellung davon, wie Vera jetzt aussehen mochte. Schlimmer, er wußte nicht, wie sie ausgesehen hatte, damals, zur Zeit seines einzigen echten Liebesrausches im Leben. Nicht der Blick ihrer Augen konnte er zurückrufen, nicht den Schimmer ihres Haares, nicht ihr Gesicht, ihre Gestalt. Je gesammelter er sich bemühte, *ibr sonderbar verlorenes Bild* in sich zu beschwören, um so hoffnungsloser wurde *die Leere*, die sie wie mit spöttischer Absicht in ihm zurückgelassen hatte. Vera war gleichsam die vertrackte Ausfallerscheinung seiner sonst gut gepflegten und kalligraphisch glatten Erinnerung. Zum Teufel, *warum wollte sie auf einmal nicht bleiben, was sie fünfzehn Jahre schon war, ein gut eingeebnetes Grab*, dessen Stellen man nicht mehr findet?”.

<sup>35</sup> Trad. ivi, 47, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 52, corsivi miei: “Je mehr ich mich sammeln will, desto peinlicher versagt meine Vorstellungsgabe. Ich nähere mich dem *Tabu*, dem *verbotenen Raum meiner Erinnerung*”.

Non *vedo* il suo viso, ma *sen*to ancora il rigido stupore che tutta la colmò prima che diventasse mia. Non vedo il luogo dove accadde. È tutto *nero*.<sup>36</sup>

Fu qui che la loro conversazione niente affatto vivace ebbe una svolta, mentre il viso di Vera raggiungeva per così dire la sua prima tappa. [...] *Soltanto adesso il viso di Vera incominciò a squarciare la vuota e chiara superficie, ma fu come se venisse da una remota lontananza*. Sembrava che una persona inesperta manovrasse a casaccio la rotella di un binocolo nel tentativo di mettere bene a fuoco un oggetto lontano.<sup>37</sup>

La storia d'amore risale a circa diciotto anni prima<sup>38</sup>, quando Leonidas, che è sposato con Amelie da soli tredici mesi e che da studente a Vienna ha fatto da precettore al fratello di Vera, si reca per lavoro a Heidelberg, dove ritrova Vera studentessa di filosofia all'università. Sebbene Leonidas consideri quelle sei settimane l'autentico matrimonio della sua vita, non ha difficoltà a tradire la fiducia della ragazza nascondendole di essere già sposato e sparendo nel nulla, nonostante la promessa fattale di tornare a prenderla entro due settimane. Circa tre anni dopo poi lo raggiunge, nel bel mezzo di una vacanza con la moglie a Sankt Gilgen, l'inopportuna lettera di Vera che il protagonista decide di strappare per non doversi confrontare con una scomoda verità che scardinerebbe la struttura delle sue ipocrite certezze. Leonida pensa allora seccato:

Vera in definitiva non è altro che "*un'intellettuale israelita*". Questa gente, certo, può anche raggiungere grandi traguardi, ma alla fine inevitabilmente si incaglia. Il loro problema è quasi sempre il *tatto*, l'arte sottile di non infastidire psicologicamente il prossimo. Perché per esempio il suo amico e compagno di baldoria, quello che gli aveva lasciato in eredità il frac dei suoi trionfi mondani, perché quel ragazzo si era sparato un colpo alle otto di sera, che è un'ora così conviviale, e per di più nella stanza accanto alla sua? Non avrebbe potuto farlo altrove, o in un momento in cui Leonida non era in circolazione? No, neanche per sogno! Quelli, ogni azione, foss'anche la più disperata, la devono sottolineare, rimarcare, mettere tra virgolette. Sempre sopra le righe, o sotto, magari. Prova lampante della loro *tipica mancanza di tatto*. E indicibilmente *privo di tatto* è stato da parte di Vera arrivare in luglio proprio a Sankt Gilgen, dove Leonida intende trascorrere, ciò di cui lei è certamente a conoscenza, due settimane di meritato riposo in compagnia di Amelie.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Trad. ivi, 49, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 55, corsivi miei: "Ich *sehe* ihr Gesicht nicht, aber ich *fühle* die starre Verwunderung, die sie erfüllte, ehe sie ganz und gar mein wurde. Ich sehe den Ort nicht, wo es geschah. Alles ist *schwarz*". Le stesse scelte lessicali si reduplicano poi poche pagine dopo, quando Leonidas ripete ancora una volta di non riuscire a vederla, ma di "sentire" come passeggiavano mano nella mano per le strade con le dita intrecciate (cfr. Werfel 1991, 51 e 2015 [1990], 58).

<sup>37</sup> Trad. ivi, 106-107, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 124, corsivi miei: "Hier hatte die durchaus nicht lebhaftige Konversation einen Einschnitt und Veras Gesicht seine erste Station erreicht. [...] *Jetzt erst begann Veras Gesicht die leere helle Fläche zu durchdringen, und zwar wie aus weiter Ferne her*. Jemand schien an der Schraube eines Feldstechers unkundig hin und her zu drehen, um ein entlegenes Ziel in die schärfere Einstellung zu bekommen". Questa messa a fuoco lenta, ma progressiva continua in due ulteriori tappe: Leonidas inizia a percepire il volto intero di Vera che, però, in qualche modo continua a slittare, come se fosse una riproduzione dell'originale perduto o una traduzione dello stesso nella lingua straniera di un'altra realtà; poi, in una tappa ulteriore e definitiva, finalmente approda all'originale purezza ed esoticità di allora e, come se gli fossero cadute le bende dagli occhi della memoria, si ricorda di tutti i dettagli della loro storia (cfr. Werfel 1991, 107-111 e 2015 [1990], 125-130).

<sup>38</sup> La portata storica dei due anni simbolici intorno a cui ruota la vicenda, ossia il 1936, in cui è ambientata, poco prima dell'*Anschluss*, e il 1918, probabile periodo della relazione con Vera, è evidente, così come è evidentemente improbabile poter fare un viaggio di lavoro con annesso idillio proprio in un anno in cui infuria ancora la guerra. Tra le varie ipotesi fatte per risalire al periodo della storia d'amore tra Leonidas e Vera la critica ha messo anche in evidenza le imprecisioni cronologiche di Werfel (cfr. in particolare Paulsen 1995 e Wagner 2009).

<sup>39</sup> Trad. ivi, 26-27, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 26-27, corsivi miei: "Vera ist eben doch nur eine '*intellektuelle Israelitin*'. So hoch diese Menschen sich auch entwickeln können, an irgend etwas hapert's am Ende doch. Zumeist am *Takt*, an dieser feinen Kunst, dem Nebenmenschen keine seelischen Scherereien zu bereiten. Warum



Questo passo paradigmatico ha un doppio valore ermeneutico: da un lato mostra un altro *Leitmotiv* lessicale, ovvero quello del “tatto”, che Werfel, non senza ironia, declina in tutte le sue implicazioni semantiche non solo musicali in un'infinita variazione sul tema. Dall'altro tale caratteristica caratteriale attribuita dal protagonista agli “intelletuali israeliti”, altra scelta lessicale marcata e leitmotivica nel testo, lascia trasparire un ulteriore aspetto importante della personalità di Leonidas: il suo latente antisemitismo. Nonostante debba molto più di quanto voglia ammettere agli ebrei, basti pensare al frac ereditato dal suo compagno suicida, al fatto di essere stato accolto in casa dal padre di Vera come precettore del fratello, salvandolo così dalla miseria degli anni dell'università, e *last but not least*, al grande amore della sua vita che sembra essere stata Vera, Leonidas mostra solo ingratitudine e conformismo riflettendo la mentalità dell'epoca, ovvero il latente, ma diffuso antisemitismo delle classi colte<sup>40</sup>.

Tornando alla sua relazione con il femminile è interessante inoltre notare che, benché le due protagoniste siano antipodiche, il rapporto di Leonidas con loro in fondo non risulti essere molto diverso. Innanzitutto bisogna sottolineare la ricorrenza, meno frequente rispetto agli altri *Leitmotive*, ma comunque molto significativa, del termine “Weib”, con cui Leonidas, dalla sua univoca prospettiva maschilista, definisce entrambe le figure. Di Vera si legge:

La mia colpa è stata che in mala fede ho fatto di lei la mia *donna*, in maniera assoluta, totale, come mai in vita mia mi era successo, neppure con Amelie.<sup>41</sup>

z. B. hatte sich sein Freund und Kommilitone, der ihm jenen erfolgreichen Frack vererbte, um acht Uhr abends, zu einer geselligen Stunde also und noch dazu im Nebenzimmer erschießen müssen? Hätte er das nicht ebenso gut woanders tun können oder zu einer Zeit, wo sich Leonidas nicht in der Nähe befand? Aber nein! Jede Handlung, auch die verzweifeltste, muss unterstrichen und in bittere Anführungszeichen gesetzt werden. Immer ein Zuviel oder ein Zuwenig! Ein Beweis für jenen so *bezeichnenden Mangel an Takt*. *Unsaßbar taktlos* ist es von Vera, im Juli nach Sankt Gilgen zu kommen, wo Leonidas mit Amelie zwei Wochen seines schwerverdieneten Urlaubs verbringen will, wie sie gewiß in Erfahrung gebracht hat”. Cfr. la specularità con i passi della prossima nota.

<sup>40</sup> Si tratta, nel caso dell'Austria, di un antisemitismo meno aperto ed estremo rispetto a quello della Germania nazionalsocialista, ma comunque serpeggiante, radicato e diffuso, che prepara la strada, almeno idealmente, all'*Anschluss*. A tal proposito si citano di seguito altri passi simbolici: “Da un giorno all'altro le stesse leggi che vigevano di là [in Germania] sarebbero potute entrare in vigore anche di qua [in Austria]. Già oggi era quanto mai inopportuno che un alto funzionario dello stato stabilisse contatti sociali con gente della razza di Vera [...] Lontano era il tempo in cui si poteva ereditare il frac di uno sventurato compagno che per uccidersi con un colpo di pistola non aveva trovato motivo più plausibile che il fatto di non poter sopportare la condanna espressa contro la propria razza da parte dell'idolatrato Richard Wagner” (trad. ivi, 36; ed. orig. ivi, 38-39: “Von einem Tag zum andern konnten hüben dieselben Gesetze in Kraft treten wie drüben. Schon heutzutage war für einen hohen Staatsbeamten die gesellschaftlichen Berührung mit Veras Rasse [...] höchst unstatthaft. Die Zeiten lagen sehr fern, in welchen man den Frack eines unglücklichen Kollegen erben durfte, der sich aus keinem triftigeren Grunde erschossen hatte, als weil er des vergötterten Richard Wagner Verdammungsurteil gegen den eigenen Stamm nicht zu ertragen vermochte”). E poi con tono profetico: “Ecco, ci risiamo, è la solita vecchia alterigia di questi qua, la loro irritante arroganza. Se anche li si chiudesse in una segreta, seguiterebbero a guardarci dall'alto in basso come se fossero al settimo piano. A saperli affrontare non ci sono che i barbari, i primitivi, la gente insomma che anziché perdersi in discussioni li prende a manganellate senza tanti complimenti” (trad. ivi, 109; ed. orig. ivi, 127: “Also da wäre er wieder, der alte Hochmut dieser Leute, die empörende Überheblichkeit. Selbst dann, wenn man sie in den Keller gesperrt hat, tun sie so, als würden sie vom siebenten Stockwerk auf uns herunterblicken. Gewachsen sind ihnen wirklich nur die primitiven Barbaren, die mit ihnen nicht diskutieren, sondern sie ohne viel Federlesens niederknüppeln”). E, infine, a proposito del padre di Emanuel, uomo di grande cultura, che è stato torturato a morte, come gli spiega Vera nell'ultimo incontro, Leonidas, con un ulteriore tipico processo di rimozione, pensa che siano solo “favole” (trad. ivi, 126; ed. orig. ivi, 148: “Greuelmärchen”). Sul tema dell'antisemitismo cfr. in particolare Kriegleder 2011.

<sup>41</sup> Trad. ivi, 50, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 56, corsivi miei: “Meine Schuld war, daß ich sie mala fide so restlos zu meinem *Weibe* gemacht habe, wie keine andere Frau jemals, auch Amelie nicht”.

Che indescrivibile *prurito* mi nasceva dentro quando in Vera si scioglieva il *ghiaccio dell'intelligenza* e veniva allo scoperto la *donna*, la *fanciulla* in estasi che in tutta la sua *esotica leggiadria* si arrendeva all'uomo con quella *incondizionata dedizione che al sesso maschile spetta di diritto*.<sup>42</sup>

A proposito di Amelie, invece, il termine compare una sola volta, quando Leonidas, per sgravarsi la coscienza, entra nel *boudoir*<sup>43</sup> della moglie alla ricerca di prove della sua infedeltà e, invece, si trova costretto a constatare come “gli fosse rimasta fedele per tanti anni [...] [pur] essendo lui un pusillanime, un vanaglorioso, un bugiardo impenitente, uno che teneva celati gli affanni della sua gioventù da morto di fame sotto la vernice ormai scrostata di una falsa mondanità”<sup>44</sup>. Nonostante nella traduzione il lemma sia purtroppo andato perso, nell'originale Amelie viene definita “*treues Weib*”. Tornando alle citazioni riguardanti Vera, risultano ancora più evidenti le connotazioni negative che il termine ha assunto nel corso della sua evoluzione semantica storica. Come si evince dai corsivi, infatti, esso racchiude in sé un misto di significati e implicazioni, spesso misogine e discriminanti, che vanno dal concetto di “moglie”, in senso sia giuridico che lato o fisico di “fare sua” una donna da parte di un uomo, alla riduzione dell'altro sesso a mero essere inferiore<sup>45</sup> e/o oggetto sessuale, e quindi a prostituta, fino all'antisemitismo che abbiamo già riscontrato anche altrove<sup>46</sup>. Tuttavia ancora più interessante è il fatto che, dietro a tale punto di vista maschile e maschilista, che fa della donna solo una sua proiezione,

<sup>42</sup> Trad. ivi, 51, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 58, corsivi miei: “Welch ein unbeschreiblicher *Kitzel* für mich, als in Vera *das Eis der israelitischen Intelligenz* schmolz und das entzückte *Weibchen* hervortrat, in seiner ganzen *holden Fremdartigkeit* und mit *der bedingungslosen Hingabe an den Mann, die diesem Stamme eignet*”.

<sup>43</sup> Da un confronto delle “architetture interiori”, ovvero l'ufficio di Leonidas all'inizio del quarto capitolo e il *boudoir* di Amelie nel quinto, emerge che sono lo specchio delle loro personalità e che in fondo la coppia ha in comune solo una certa cura per l'esteriorità in senso lato, ma che dentro sono molto diversi. Sebbene Leonidas definisca l'ufficio “il suo regno, non certo la casa sontuosa di Amelie” (trad. ivi, 61) in cui si sente solo “una specie di inquilino, di pensionante” (trad. ivi, 17), proprio quell'ufficio mostra che quelle tracce della cultura filologica di suo padre e quei mobili antichi e ritratti anneriti di arciduchi e ministri, tutti oggetti testimoni dell'*Austria felix* ormai desueti, “consunti e impersonali che venivano dal cosiddetto ‘deposito dei mobili di corte’ altro non sono che “i puntelli dei suoi vacillanti sentimenti” (trad. ivi, 61) e la prova della sua povertà interiore. Al contrario, lo spogliatoio di Amelie intriso di profumo e pieno di oggetti per la toilette, vestiti e accessori, ne conferma da un lato la già nota cura estrema per la bellezza e il corpo, dall'altro però, con le lettere e il diario, “una specie di rendiconto bancario del loro amore” (trad. ivi, 81), ne rivelano anche l'onestà dei sentimenti e la fiducia incrollabile, purtroppo malriposta, nel marito. Ed. orig. ivi, 68, 16, 68, 94 (rispettivamente): “Hier war sein Reich, hier und nicht in Amelies luxuriösem Haus”, “[...] als Mieter, als Pensionär”, “all diese abgenützten, persönlichkeitslosen Gegenstände aus dem ‘Hofmobiliendepot’ waren wie Stützen, die seinen wankenden Gefühlen Halt verliehen”, “ein rührend genaues Kontokorrent ihrer Liebe”. A proposito degli oggetti desueti cfr. Orlando 2015 [1993]; per quanto riguarda la lettura di Leonidas non solo come caricatura del burocrate, ma anche dello “*charmanten Wiener*” del Fin de Siècle, anacronistica figura rimasuglio dell'era liberale cfr. Wagner 2009; Wagener 1995; Magris 1996 [1963]; Lea 1982.

<sup>44</sup> Trad. ivi, 80. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 93: “War es denkbar, daß Amelie ihm ein *treues Weib* geblieben, diese ganzen [...] Jahre lang, ihm, einem eitlen Feigling, dem ausdauerndsten aller Lügner, der unter dem gesprungenen Lack einer unechten Weltläufigkeit ewig den Harm seiner elenden Jugend verbarg?”.

<sup>45</sup> Tale mentalità risente fortemente, ad esempio, dell'influenza dell'opera *Geschlecht und Charakter* (1903) di Otto Weininger, in cui il filosofo austriaco considera l'uomo come una monade, un principio attivo plasmante, un soggetto con una sua personalità individuale e una sua genialità, mentre la donna viene vista come aspetto negativo dell'esistenza, materia passiva, oggetto privo di valore che può assumerne uno solo grazie all'amore (fisico) dell'uomo. In questa visione rigidamente bipolare “l'ebraicità”, definita né come razza né come popolo o confessione, ma piuttosto come una sorta di costituzione psichica, viene inevitabilmente associata alla natura femminile, istintiva e mai veramente religiosa. A tal proposito cfr. Saletta 2006, 56-59.

<sup>46</sup> Per l'evoluzione semantica del termine cfr. Grimm 1971 [1854-1961]; Kluge 2012 [1883] e Nübling 2011. Per le connotazioni antisemite è, inoltre, interessante confrontare la citazione con la versione della parte finale di Giaccon: “[...] il suo abbandonarsi senza riserve all'uomo, un *abbandono tipico di questo popolo*” (trad. in Werfel 2016, 47, corsivi miei).

riconducibile a una particolare mentalità di cui Leonidas si fa scudo per ostentare un certo senso di superiorità, in realtà si nasconde lo stesso complesso d'inferiorità che il protagonista nutre nei confronti di entrambe le figure femminili. Ad intimidirlo e soggiogarlo, infatti, non è solo Amelie, come abbiamo già visto, ma anche Vera, fin da ragazza, quando il protagonista dava lezioni private a suo fratello. Così come nel caso di Amelie Leonidas non era stato "il corteggiatore, bensì il corteggiato", nel rapporto con la Vera liceale si sente "l'esaminato [...] e lei l'esaminatrice"<sup>47</sup> e, sebbene cerchi sempre di fare bella figura, spesso ammutolisce o desidera svanire nel nulla, "intrizzito, gelato dal freddo della sua indifferenza"<sup>48</sup>. E non sono solo l'intelligenza di Vera, il suo senso critico, la sua incorruttibilità a intimidirlo, ma anche il suo aspetto fisico che gli "mozzava il respiro"<sup>49</sup>. Una volta le compra addirittura un bel mazzo di rose che poi, però, non riesce a darle per mancanza di coraggio e conclude dicendo: "Insomma, mi comportavo come il più timido degli amanti di una commedia tradizionale"<sup>50</sup>. Una situazione simile così come il *Leitmotiv* delle rose si ritrovano poi specularmente nella scena dell'incontro finale. Tra i due episodi speculari, invece, si colloca il noto momento dell'"idillio" amoroso a Heidelberg, in cui il protagonista sembra quasi prendersi la rivincita.

In maniera simmetrica al terzo, nel sesto capitolo, si assiste al "ritorno dell'uguale", ma ancora una volta invertito di segno. Prima di recarsi in hotel da Vera anche stavolta Leonidas, da "cavaliere" quale ritiene di essere, altro filo rosso che riprenderemo, compra un mazzo di rose a gambo lungo. Indeciso sul colore, simbolicamente marcato, rosso come l'amore, o bianco come la purezza o la riservatezza, alla fine opta per il giallo tenue delle rose tea, forse simbolo di riconciliazione, ma comunque colore autunnale, decadente e crepuscolare che evoca un'atmosfera malinconica dagli infausti presagi<sup>51</sup>. Inconsciamente ne compra diciotto, come gli anni trascorsi dalla relazione con Vera, e torna indietro con la mente a quella scena da ridicolo spasimante di allora. In hotel Vera lo fa attendere a lungo in una stanza che riprende e varia la simbologia mortuaria già allusa: la sala è piena di oggetti desueti e il pianoforte è coperto con un telo nero che sembra una coltre funebre, "un catafalco per musica morta"<sup>52</sup>. Poi arriva Vera con il suo abbigliamento da viaggio, in tailleur grigio, camicia lilla e una collana d'ambra che ben si sposano con la simbologia fin qui evocata. Leonidas sfoggia il suo sorriso entusiasta e beffardo e cerca di intavolare una conversazione con un tono nasale che ne sottolinea l'ipocrisia e l'affettazione, mentre Vera rimane sicura e distaccata. Quella sua voce nasale e artificiosa, però, non solo non riesce a trovare "il tono giusto"<sup>53</sup>, ma finisce per perdere il controllo e per confessare sentimenti tanto falsi quanto involontariamente esternati, tanto da fare la figura di una caricatura da operetta e da reduplicare specularmente la situazione del "ridicolo spasimante". In questo capitolo, inoltre, si scioglie il doppio equivoco legato alla lettera di Vera: con suo iniziale sollievo Leonidas apprende che Emanuel, il ragazzo che ha bisogno della sua protezione per poter finire il liceo, non è suo figlio, ma al contempo viene anche a sapere di aver davvero avuto un figlio da Vera, Joseph, morto in tenera età, motivo per cui lei, giovane, sola e disperata, gli aveva scritto la prima lettera che lui ha spietatamente stracciato. L'impacciato spasimante

<sup>47</sup> Trad. ivi, 16, 44. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 15, 49, rispettivamente: "[...] nicht der Werbende, sondern der Umworbene", "[...] der geprüfte und sie die Prüfende".

<sup>48</sup> Trad. ivi, 43. Ed. orig. ivi, 47: "[...] erstarre ich unter dem arktischen Kältegrad ihrer Gleichgültigkeit".

<sup>49</sup> Trad. ivi, 44. Ed. orig. ivi, 49: "[...] immer wieder den Atem verschlug".

<sup>50</sup> Trad. ivi, 45. Ed. orig. ivi, 50: "Kurz, ich benahm mich wie der schüchterne Liebhaber des älteren Lustspiels".

<sup>51</sup> Anche Magris (1996 [1963], 290) sottolinea l'atmosfera crepuscolare e malinconica in cui Werfel traduce il mondo austro-ungarico e le sue implicazioni psicologiche.

<sup>52</sup> Trad. ivi, 103. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 119: "Er glich daher einem Katafalk für tote Musik".

<sup>53</sup> Trad. ivi, 108. Ed. orig. ivi, 126: "[...] den 'entsprechenden Ton'".

di allora riesce finalmente a darle le rose che Vera, però, lascia ostentatamente sul tavolo come meri “fiori di morte”<sup>54</sup>.

Altro elemento che si reduplica specularmente è il motivo della confessione. Come abbiamo visto, prima la coscienza di Leonidas “confessa” la colpa commessa con Vera, ricostruendone la storia a ritroso, davanti al tribunale immaginario del terzo capitolo e poi nel quarto, prima della seduta al ministero, sembra quasi prepararsi il discorso per dire la verità ad Amelie. In quanto antieroe, tuttavia, non riesce a portare a compimento il suo proposito, anche perché viene sorpreso da un'altra casualità o svolta inattesa nel quinto capitolo: è Amelie che, pur avendo intuito la verità, chiamandolo “seduttore di cameriere in libera uscita”<sup>55</sup>, gli confessa la sua gelosia “ingiustificata” dopo aver letto il “corpo del delitto”, ossia la lettera di Vera, e scusandosi con lui che può così continuare indisturbato con le sue bugie e le sue messe in scena. Mentre Amelie, quindi, seppur viziata e un po' isterica si dimostra onesta e sincera, il contrassegno della personalità di Leonidas è la sua irriducibile ipocrisia tanto che, anche quando si mette involontariamente a nudo con Vera nell'incontro finale, non risulta convincente e fa la figura del burattino, dell'“uomo di legno”<sup>56</sup>, o del personaggio tragicomico da commedia dell'arte. Una delle parti che preferisce recitare è quella del cavaliere. Infatti è profondamente convinto di essere di “indole cavalleresca”, di avere

un carattere che neanche a distanza di un tempo infinito riesce a rassegnarsi e a perdonarsi una mancanza sul piano morale [...] E, con una certa melanconia, rivolse a se stesso grandi elogi perché, pur essendo da tutti riconosciuto come un uomo bello e seducente, a prescindere dall'episodio passionale con Vera, non aveva da rimproverarsi, nel corso del suo matrimonio, che *una decina di avventure amorose senza importanza*.<sup>57</sup>

Insieme al motivo musicale del mito absburgico, questo *Leitmotiv* viene poi ripreso, con insistita ironia, nel capitolo finale. Dalla scena su cui si apre il sipario dell'opera si intuisce che ad andare in scena è il *Rosenkavalier* di Strauss e Hofmannsthal, in cui abilmente si fondono le parole chiave del cavaliere e delle rose e che costituisce anche una sorta di *mise-en-abyme* della quintessenza della cultura austriaca e della vicenda di Leonidas che la rappresenta e altro non sarebbe, quindi, che la versione parodica del protagonista<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Trad. ivi, 121. Ed. orig. ivi, 143: “Totenblumen”.

<sup>55</sup> Trad. ivi, 86. Ed. orig. ivi, 104: “Dienstmädchenverführer am Sonntag”.

<sup>56</sup> Trad. ivi, 121. Ed. orig. ivi, 142: “Der Mensch aus Holz”.

<sup>57</sup> Trad. ivi, 29, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 30, corsivi miei: “[...] Kavaliersnatur, die einen moralischen Schnitzer auch nach schier unendlicher Zeit nicht verwinden und sich vergeben kann [...] Und er belobte sich selbst mit einiger Melancholie, weil er, ein anerkannt schöner und verführerischer Mann, außer der leidenschaftlichen Episode mit Vera *nur noch neun bis elf gegenstandslose Seitensprünge* in seiner Ehe sich vorzuwerfen hatte”.

<sup>58</sup> Leonidas può, infatti, essere visto come la versione borghese del libertino sebbene sia convinto, invece, come abbiamo visto, di essere un gran cavaliere. A tal proposito ricorre un'altra allusione mitologica ironica, alle “scappatelle” di Giove stavolta: “Leonida si è comportato come un *dio* antico che si china sulle umane creature assumendo volta a volta forme diverse. C'è una certa nobiltà in questo, una certa bellezza” (trad. ivi, 26, corsivi miei; ed. orig. ivi, 26, corsivi miei: “Er hat nicht anders gehandelt als ein antiker *Gott*, der sich in wandelbarer Gestalt zu einem Menschenkinde herabbeugt. Darin liegt doch ein Adel, eine Schönheit”). Leonidas si sente un dio non solo in amore, ma anche in quanto burocrate: “Nella sua qualità di alto funzionario statale è costretto ogni giorno a prendere decisioni su uomini e donne e sui loro destini, e non di rado si tratta di decisioni assai penose e imbarazzanti. Nella sua posizione, uno è un po' come *Dio*. È artefice degli altrui destini. Li mette agli atti. Dalla scrivania delle cose vive li passa all'archivio delle cose liquidate. *Col tempo, grazie al cielo, tutto si dissolve perfettamente nel nulla*” (trad. ivi, 22, corsivi miei; ed. orig. ivi, 21, corsivi miei: “Als hoher Staatsbeamter ist er täglich gezwungen, Entscheidungen über Menschenschicksale zu treffen, hochnotpeinliche Entscheidungen nicht selten. In seiner Stellung ist man ja

Proprio in questo capitolo inoltre confluiscono anche altri fili rossi dell'ormai noto gioco di reduplicazioni speculari.

Rispetto al primo capitolo, infatti, i ruoli dei protagonisti risultano invertiti: a dominare la scena dal palco dell'opera, con un nuovo paragone classico in versione ironica, ovvero come Elena sugli spalti delle mura di Troia<sup>59</sup>, stavolta è Amelie con quella sua bellezza marmorea “nella gloria del suo compiacimento”<sup>60</sup>, mentre Leonidas è in piedi dietro di lei e rimane in ombra senza riuscire più a sfoggiare quel suo sorriso *ad hoc* che tanto lo aveva aiutato nella scalata sociale. Leonidas è elegante, ancora una volta in frac, ma ha “un volto grigio, solcato dalle rughe”<sup>61</sup>, al contrario del primo capitolo in cui, in modo specularmente rovesciato, aveva un aspetto roseo, fresco e levigato, mentre di Amelie il narratore metteva in evidenza gli occhi più vecchi di lei. Persino il tempo atmosferico con le sue mutazioni, altro grande *Leitmotiv* dal valore simbolico, sembra accompagnare la giornata *kakanisch*<sup>62</sup> del protagonista rispecchiandone la parabola interiore. Infatti si passa da un bel tempo tardo estivo o primaverile del primo capitolo ad un progressivo peggioramento via via che la situazione si acuisce e che culmina nel temporale scoppiato durante la seduta al ministero, mentre nell'ultimo capitolo le previsioni annunciano “bassa pressione sull'Austria. Forti perturbazioni in arrivo”<sup>63</sup>. Pur convinto di possedere doti musicali, basti pensare all'infinita variazione sul tema del lemma “tatto”, che non a caso torna anche qui<sup>64</sup>, accompagnato dalla musica, che tanta parte ha avuto nella costruzione del mito absburgico<sup>65</sup> e della sua vita, e cullato dalle alte note delle voci femminili sul palco,

ein wenig wie *Gott*. Man verursacht Schicksale. Man legt sie ad acta. Sie wandern vom Schreibtisch des Lebens ins Archiv des Erledigtseins. *Mit der Zeit löst sich Gott sei Dank alles klaglos in Nichts auf*). Anche qui l'allusione al processo di rimozione, di Vera, come di qualunque altro “problema”, è evidente.

<sup>59</sup> L'allusione parodica è alla teichoscopia nel canto terzo dell'*Iliade* (vv. 121-244).

<sup>60</sup> Trad. ivi, 123. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 144: “In der Pracht ihres Selbstgefühls”.

<sup>61</sup> Trad. ivi, 117. Ed. orig. *ibidem*: “[...] ein zerknittertes und graues Gesicht”.

<sup>62</sup> Tutta la giornata del protagonista è *kakanisch*: inizia ripensando ai suoi balli di successo da giovane in società, poi continua con una passeggiata al parco di Schönbrunn, non troppo rilassante a causa dell'incontro con il sosia, va avanti al ministero e nel suo ufficio, il suo “regno”, per concludersi quasi circolarmente all'opera (cfr. Kriegleder 2011). In questo spaccato di cultura austriaca, tuttavia, è interessante notare anche come la topografia giochi un ruolo simbolico: anche se Leonidas si muove più volte, ora a piedi, ora in taxi o in tram, a movimento di pendolo, tra il quartiere di Hietzing, dove abita e in cui si trova anche l'hotel di Vera, e il ministero, in Minoritenplatz, l'intero percorso idealmente si muove prima verso est, alludendo quasi a una rinascita spirituale che poi, in realtà, rispostandosi verso ovest, si associa alla simbologia mortuaria dell'incontro finale con Vera e all'aspetto invecchiato di Leonidas, per concludersi all'opera, con quell'effetto circolare e a specchio di cui abbiamo parlato e che, in ultima istanza, riflette anche la “teatralità” stessa della personalità di Leonidas. Cfr. anche le citazioni della prossima nota.

<sup>63</sup> Trad. ivi, 127. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 149: “Depression über Österreich. Stürmisches Wetter im Anzug”. Nella simbologia del tempo comunque è interessante anche mettere in rilievo quella delle stagioni, in quanto l'autunno è un ulteriore motivo decadente che si riallaccia alla simbologia dei colori del penultimo capitolo, mentre, con la loro instabilità, le mezze stagioni rispecchiano l'ambivalenza e le contraddizioni della figura del protagonista. Si veda inoltre la simbologia del seguente passo: “La giornata di oggi, che in un *eccesso di giovanilismo* era iniziata come *mattino d'aprile*, finiva ad un tratto, in un *eccesso di decrepitezza*, come *sera di novembre*” (trad. ivi, 102, corsivi miei; ed. orig. ivi, 118, corsivi miei: “Was heute *allzujung* als *Aprilmorgen* begonnen hatte, endete im Handumdrehen *allzualt* als *Novemberabend*”).

<sup>64</sup> Stavolta per bocca di Amelie: “Se tu ti fossi occupato un po' più della mia anima, León, io non sarei rimasta quella canaglia senza freni che sono, avrei anch'io acquisito il *tatto*, la finezza di sentimenti e l'incantevole pudore che hai tu...” (trad. ivi, 124, corsivi miei; ed. orig. ivi, 145, corsivi miei: “Hättest du dich seelisch mehr mit mir beschäftigt, wär ich nicht solch eine hemmungslose Kanaille geblieben, sondern wäre auch so *takvoll* und feinfühlig und entzückend verschämt geworden, wie du es bist...”).

<sup>65</sup> Per il mito absburgico cfr. *supra* Magris 1996 [1963]. Leonidas definisce la musica dell'opera “monotonia dell'esagerazione” (trad. Werfel 1991, 130; ed. orig. Werfel 2015 [1990], 153: “Monotonie der Übertriebenheit”). Scheffel (2017, 167) interpreta tale definizione e il fatto che si addormenti, mostrando disinteresse, come “alienazione dalla cultura della sua patria” (“Entfremdung von der Kultur seines Heimatlandes”).

Leonidas paradossalmente si addormenta<sup>66</sup>, ma si tratta di un sonno semicosciente, consapevole di dormire, e proprio tale *rêverie* lo riporta a quella panchina al parco di Schönbrunn, dove era avvenuto il fatale incontro con il sosia<sup>67</sup> alla fine del terzo capitolo, luogo anaforico che qui marca la presa coscienza del suo fallimento e della sua occasione mancata.

Così come nella classificazione dell'opera dal punto di vista del genere letterario, anche nell'interpretazione dell'occasione mancata la critica non è unanime.

Se per Weber, che interpreta la crisi dell'identità di Leonidas come perdita dell'io in un gioco di ruoli regressivo, l'occasione mancata sarebbe quella di un cambiamento all'insegna di una più solida ricostruzione della personalità, per Willibrand, Palaver e Wagener sarebbe piuttosto da interpretare alla luce del saggio werfeliano *Können wir ohne Gottesglauben leben?* e, quindi, in chiave metafisico-religiosa intorno al motivo della confessione mancata come possibilità di cambiamento interiore, ovvero di una "revisione" prima di quella finale del Giudizio Universale a cui preluderebbe la scena del tribunale immaginario<sup>68</sup>. Per Wagner e Heer, al contrario, il cambiamento mancato sarebbe una critica alla mentalità austriaca che porterebbe in sé i germi della caduta dell'Austria e della sua impossibilità di resistere all'annessione tedesca.

Pape sostiene, invece, che, contrariamente a quanto si possa supporre, l'occasione mancata non sia da ricondurre alla vita privata di Leonidas e ai personaggi femminili, che fungono da mero catalizzatore nel suo processo di presa di coscienza. Durante l'ultimo incontro con Vera, in cui Leonidas avrebbe potuto cercare in qualche modo di porre rimedio alla sua colpa, lei mostra infatti in modo inequivocabile di essere tornata solo per Emanuel e di aver già preso definitivamente congedo sia da Leonidas, e dal mondo che rappresenta, sia dall'Europa che sta per lasciare, e anche il proposito iniziale di Leonidas di dire la verità alla moglie per liberare il loro rapporto dall'ipocrisia risulta impossibile a causa della gelosia di lei e dell'opportunismo del protagonista. L'occasione mancata, quindi, per Pape non può che essere di natura politica. Nel quarto capitolo, non a caso nucleo centrale del racconto, Werfel inscena una vera e propria tipologia del burocrate che rappresenta le forze politiche in gioco nell'Austria di quegli anni. Dopo un inatteso scontro con Leonidas che, pur condividendo l'opinione comune, si schiera

<sup>66</sup> Mostrandosi, in realtà, con la sua povertà interiore e la sua amusicalità, controparte parodica della sua cultura, come il narratore del resto aveva già più volte ironicamente sottolineato (cfr. Wagner 2009, 303-318).

<sup>67</sup> Si tratta di un povero "vecchio" senz'altro della stessa età del protagonista che dorme su una panchina dello Schlosspark e che poi gli chiede l'elemosina. È Leonidas stesso a lessicalizzare il motivo del "sosia" o "fratello gemello" (trad. in Werfel 1991, 56), ossia a riconoscerlo come *alter ego* inquietante e opposto che rappresenta quello che sarebbe stato il suo destino senza il frac e Amelie. La povertà del sosia reduplica, quindi, quella di Leonidas da giovane o l'alternativa tragica alla sua vita attuale, mentre l'apparente vecchiaia anticipa quanto detto a proposito dell'aspetto del protagonista nell'ultimo capitolo. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 63: "Doppelgänger [...] Zwilling-sbruder". L'effetto a specchio, quindi, è doppio: quello dei due personaggi che si rispecchiano e delle due scene che li contengono *en abyme*.

<sup>68</sup> Il motivo del Giorno del Giudizio fa parte di una simbologia ricorrente nell'opera di Werfel che affonda le radici nella sua lirica espressionista degli esordi, come ad esempio nella raccolta *Der Gerichtstag* (1919). Nella lirica dell'autore si rilevano altre due costanti che ricorrono poi in forma variata anche nella produzione successiva, come anche nel nostro racconto: quella della musicalità da un lato e quella del motivo dell'estraneità e/o dello sradicamento dall'altra. Ulteriori fili rossi tematico-simbolici presenti in *Eine blassblaue Frauenschrift*, come quello della colpa rimossa, della giustizia/grazia e del doppio/dello specchio, inteso anche come una struttura a scatole cinesi o contrappuntistica, si ritrovano sia nella produzione in prosa, come in *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920), *Verdi* (1924), *Der Abituriententag* (1928), *Das Lied von Bernadette* (1941) che in quella teatrale espressionista, come in *Spiegelmensch* (1920), per citare solo alcuni esempi della vasta e multiforme produzione werfeliana. Infine anche l'ironia e il tragicomico ricorrono in modo più o meno evidente, come in *Der veruntreute Himmel* (1939) o *Jakobowski und der Oberst* (1944). Cfr. ad esempio Preisner 1991; Auckenthaler 1992; Wagner 1993; Wagener 1995; Palaver 2002; Weissenberger 2005; Kindt 2008; Koller 2009 e Knaf 2013 e 2014.

dalla parte di Bloch per il presunto figlio, il ministro segue la tipica via del compromesso, proponendo di dare la cattedra al mediocre, ma ariano Lichtl e dare un'onoreficenza al più qualificato, ma ebreo Bloch. Intorno a questi due attanti spiccano poi altre figure emblematiche, caricature dei vari atteggiamenti politici dell'epoca, come il Professor Schummerer, il braccio destro del ministro, apparentemente fedele allo *Standesstaat*, ma in fondo antisemita e opportunista voltabandiera, Skutecky, rappresentante della burocrazia fedele alla tradizione della monarchia che applica il tipico "metodo negativo", ovvero votare contro Bloch portando in causa l'età avanzata e non i motivi antisemiti, e, infine, il "subalterno dalla faccia spugnosa" che si nasconde dietro il ministro e che, alludendo all'operato della Germania e usando l'allora diffusa metafora del "vento in poppa" rappresenta i filo-nazional-socialisti austriaci, ancora illegali ma già presenti sul territorio. Pur essendosi esposto per la giustizia e la verità, abbandonando "il *tono del perfetto funzionario*"<sup>69</sup>, Leonidas, una volta scoperto di non avere un figlio di sangue mezzo ebreo, decide di fare subito marcia indietro, come si evince dall'ultimo capitolo. Sebbene rimanga a livello implicito, piantando in asso Bloch, Pape presume che Leonidas abbandoni anche Emanuel al suo destino, come del resto ha già fatto a suo tempo con Vera, lasciando, quindi, simbolicamente campo libero ai "subalterni dalla faccia spugnosa" di turno.

Per quanto possano sembrare apparentemente distanti tra loro, tali interpretazioni ci sembrano piuttosto da considerare complementari. Alla luce della presente interpretazione di un testo così sapientemente orchestrato è emerso, infatti, un doppio tessuto testuale che, dietro l'evidente psicodramma, che si fa portavoce di una certa mentalità e di tutto uno *Zeitgeist*, disvela in controluce, come in uno specchio anamorfico<sup>70</sup>, il dramma socio-politico dell'Austria alla vigilia dell'*Anschluss*. Inscenando un punto di vista doppiamente decentrato, quello della distanza temporale e quello della distanza spaziale dell'esilio, Werfel diagnostica una crisi speculare: quella di una già fragile identità personale messa a confronto con il rimosso freudiano di una colpa giovanile, ma anche di un intero stile di vita, e quella dell'identità nazionale, mostrando la fine di un'anacronistica illusione e presagendo il baratro storico che si sta aprendo davanti all'Austria.

<sup>69</sup> Trad. ivi, 77, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 89, corsivi miei: "[Er war dem Minister gegenüber zum erstenmal im Leben] aus dem *Takt des Beamtentums* [gefallen]". Il seguente passo chiarisce di cosa si tratta: "Negli ultimi anni avevo imparato un'enorme quantità di cose, spiando i miei superiori avevo appreso modi e gesti di quell'amabile e cortese supponenza, ma anche prepotenza, che da secoli caratterizza in maniera peculiare i funzionari dell'amministrazione austriaca. Sapevo parlare. Addirittura sapevo parlare con una tale autorevole pacatezza che gli altri erano indotti a tacere" (trad. ivi, 47; ed. orig. ivi, 53: "Ich hatte in den letzten Jahren außerordentlich viel gelernt, ich hatte meinen Vorgesetzten die Gebärde des liebenswürdig verbindlichen Rechthabens und Machthabens abgelauscht, die eine weise Besonderheit unsrer Beamtentradition ist. Ich verstand zu reden. Mehr, ich verstand mit sicherer Gelassenheit so zu reden, daß alle anderen schwiegen"). Nel capitolo quarto poi si dice espressamente che sono proprio gli alti funzionari i veri detentori del potere, non i ministri che cambiano di continuo in base ai giochi di forza politici dei partiti e che "come poveri naufraghi aggrappati disperatamente alle zattere del potere non avevano né la giusta visione per comprendere i labirintici iter del lavoro ministeriale né la giusta sensibilità per le sacre regole della burocrazia fine a se stessa" (trad. ivi, 60; ed. orig. ivi, 67: "[...] luftschnappende Schwimmer zumeist, die sich verzweifelt an die Planken der Macht klammerten. Sie besaßen keinen rechten Einblick in die Labyrinth des Geschäftsganges, keinen Feinsinn für die heiligen Spielregeln des bürokratischen Selbstzwecks").

<sup>70</sup> Per le sue varie sfaccettature, legate a una speciale tecnica pittorica illusionistica e all'ottica, come per l'uso del termine in senso lato in riferimento a fenomeni di riflessione, rifrazione e distorsione cfr. Baltrušaitis 2004 [1978].

*Riferimenti bibliografici*

- Abels Norbert (1990), *Franz Werfel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- (2001), “Erinnerungsschatten und Weltdämmerung: Anmerkungen zu Franz Werfels Erzählkunst”, in Michael Schwidtal, Václav Bok (Hrsgg.), *Jugend in Böhmen: Franz Werfel und die tschechische Kultur – eine literarische Spurensuche: Beiträge des internationalen Symposions in Budweis (České Budějovice) vom 12. bis 15. März 1998*, Wien, Praesens, 85-109.
- Auckenthaler K.F., Hrsg. (1992), *Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes*, Szeged, Jate.
- Aust Hugo (1995 [1990]), *Novelle*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Bachtin Michail M. (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1963 [1929]), *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Bahr Ehrhard (2005), “Modernism and anti-Modernism in Franz Werfel's work in exile”, in Helga Schreckenberger (Hrsg.), *Die Alchemie des Exils: Exil als schöpferischer Impuls*, Wien, Praesens, 179-189.
- Baltrušaitis Jurgis (2004 [1978]), *Anamorfozi o Thaumaturgus opticus*, trad. di Piero Bertolucci, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1985), *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion.
- Chiti Eleonora, Farnetti Monica, Treder Uta, a cura di (2003), *La perturbante: “Das Unheimliche” nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi.
- Cramer Hendrik (2019), “Finis Austriae: Schuld und Passivität in Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*”, in Irene Doval, Dolores Sabaté Planes (Hrsgg.), *Germanistik im Umbruch: Literatur und Kultur*, Berlin, Frank & Timme, 57-64.
- Dällenbach Lucien (1994), *Il racconto speculare. Saggio sulla mise-en-abyme*, Parma, Nuova Pratiche Editrice. Ed. orig. (1977), *Le récit spéculaire: essai sur la mise-en-abyme*, Paris, Seuil.
- Deáková Veronika (2017): “Sinnlose, widersinnige Wörter, die verzaubern: Franz Werfels Novelle *Eine blaßblaue Frauenschrift*”, in Arnulf Knafl (Hrsg.), *Sinn-Unsinn-Wahnsinn. Beispiele zur Österreichischen Kulturgeschichte. Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2016*, Wien, Praesens, 66-77.
- Foltin L.B. (1972), *Franz Werfel*, Stuttgart, Metzler.
- Freud Sigmund (1977), *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. IX, trad. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 81-114. Ed. orig. (1966 [1919]), *Das Unheimliche*, in Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt am Main, Fischer, 229-268.
- Freund Winfried, Hrsg. (1993), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, Fink.
- Fusillo Massimo (2012 [1998]), *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm (1971 [1854-1961]), *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XXVIII, Leipzig, Hirzel, 329-377, 16 Bde. in 32 Teilbänden.
- Hartmann Volker (1998), *Religiosität als Intertextualität: Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, Tübingen, Narr.
- Heer Friedrich (1977), “Nachwort”, in Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift* (1941), Frankfurt am Main, Fischer, 154-179.
- Hutcheon Lidia (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen.
- Jungk P.S. (2001 [1987]), *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Kindt Tom (2008), “Werfel, Weiss and Co.: Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period”, in Helke D'hoker (Hrsg.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin, de Gruyter, 129-146.
- Kluge Friedrich (2012 [1883]), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, de Gruyter, 976.
- Knafl Arnulf, Hrsg. (2012), *Traum und Trauma: kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur: Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 15. und 16. April 2011 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2013), *Die Avantgarde und das Heilige: neue Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Forschung über Franz Werfel. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 23. und 24. März 2012 in Wien*, Wien, Praesens.



- , Hrsg. (2014), *Reise und Raum: Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur: Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2015), *Ende einer Ära: Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2014 Wien: 1914 in den Literaturen der Donaumonarchie und ihrer Nachfolgestaaten. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 28./29. März 2014 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2016), *Medium, Medialität, Intermedialität: Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2015 Wien: Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte: anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 27./28. März 2015 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2018), *Literatur als Erotik: Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2017 Wien: Beispiele aus Österreich. Anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 27./29. April 2017 in Wien*, Wien, Praesens.
- Koller Olga (2009), *Judentum und Christentum im Leben und Werk Franz Werfels*, Diss., Wien, doi: 10.25365/thesis.5374.
- Kriegleder Wynfrid (2011), "Juden und Jugendschuld bei Franz Werfel: *Der Abituriententag* und 'Eine blaßblaue Frauenschrift'", in Hans Wagener, Wilhelm Hemecker (Hrsgg.), *Judentum in Leben und Werk von Franz Werfel*, Berlin-Boston, de Gruyter, 43-59, doi: 10.1515/9783110252828.43.
- Kuri Sonja (2019), "Sehr geehrter Herr Sektionschef! oder: Wie aus einem Appell (fast) eine Obligation wird: der Brief in Franz Werfels Novelle *Eine blaßblaue Frauenhandschrift*", in Elena Polledri, Simone Costagli (a cura di), *La lettera nella letteratura tedesca ed europea*, vol. 56, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 209-228.
- Lea H.A. (1982), "Franz Werfels Requiem für Österreich", in D.G. Daviau, L.M. Fischer (Hrsgg.), *Das Exilerlebnis. Verhandlungen des 4. Symposium über deutsche und österreichische Exilautoren*, Columbia, SC, Camden House, 242-252.
- Magris Claudio (1996 [1963]), *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.
- Orlando Francesco (2015 [1993]), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Nübling Damaris (2011), "Von der 'Jungfrau' zur 'Magd', vom 'Mädchen' zur 'Prostituierten': Die Pejorierung der Frauenbezeichnungen als Zerrspiegel der Kultur und als Effekt männlicher Galanterie?", in Jörg Riecke (Hrsg.), *Historische Semantik. Jahrbuch für Germanistische Sprachgeschichte*, Bd. II, Berlin-New York, de Gruyter, 344-359, doi: 10.1515/9783110236620.344.
- Palaver Wolfgang (2002), "Gnade und Schuld in Franz Werfels Roman 'Eine blaßblaue Frauenschrift'", in Peter Tschuggnall (Hrsg.), *Religion – Literatur – Künste. Ein Dialog*, Salzburg, Müller-Speiser, 202-216.
- Pape Matthias (2004), "'Depression über Österreich' Franz Werfels Novelle 'Eine blaßblaue Frauenschrift' (1940) im kulturellen Gedächtnis Österreichs", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 45, 141-178.
- Paulsen Wolfgang (1993), "Franz Werfel", in Id., *Der Dichter und sein Werk: von Wieland bis Christa Wolf*, Frankfurt am Main, Lang, 473-489.
- (1995), *Franz Werfel: Sein Weg in den Roman*, Tübingen-Basel, Francke.
- Pazi Margarita (1996), "Franz Werfel zwischen Selbstdarstellung und Wunschvorstellung", in Hans-Jürgen Schrader, E.M. Simon, Charlotte Wardi (Hrsgg.), *The Jewish Self-Portrait in European and American Literature*, Tübingen, de Gruyter, 55-71.
- Pfanner Helmut (2003), "Zweimalige Vergangenheitsbewältigung: Franz Werfels Novelle *Eine blaßblaue Frauenschrift* und ihre Verfilmung durch Axel Corti", *Literatur für Leser*, vol. 26, n. 1, 28-36.
- Preisner Rio (1991), "Franz Werfel und der Expressionismus", in Margarita Pazi (Hrsg.), *Berlin und der Prager Kreis*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 111-125.
- Rank Otto (1979), *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. di M.G. Cocconi Poli, Milano Sugarco. Ed. orig. (1914), "Der Doppelgänger", *Imago*, vol. 3, n. 2, 97-164.
- Reffet Michel (1989), "Franz Werfel and psychoanalysis", in Lothar Huber, *Franz Werfel: An Austrian Writer Reassessed*, Oxford, Berg, 107-124.
- Saletta Ester (2006), *Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers Fräulein Else in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau.

- Scheffel Michael (2017), "Nachwort", in Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift*, kommentierte Ausgabe hrsg. von Werner Bellmann, Stuttgart, Reclam, 154-167.
- Sukhina Elena (2013), "Das Eigene und das Fremde: zum Problem der Identität bei F. Werfel", in Arnulf Knafl (Hrsg.), *Die Avantgarde und das Heilige*, Wien, Praesens, 49-65.
- Trabert Florian, Stuhlfauth-Trabert Mara (2015), "Franz Werfel 'Eine blaßblaue Frauenschrift' (1941)", in Sonja Klein, Sikander Singh (Hrsgg.), *Die deutsche Exilliteratur 1933 bis 1945. Perspektiven und Deutungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 136-151.
- Tramer Erwin (1985), "Der Dichter zwischen den Religionen: Franz Werfel", *Der Literat*, vol. 27, 171-172.
- Urban Bernd (1973), "Franz Werfel, Freud und die Psychoanalyse. Zu unveröffentlichten Dokumenten", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 47, n. 2, 267-285, doi: 10.1007/BF03376270.
- Wagner Hans (1993), *Understanding Franz Werfel*, Columbia, University of South California Press.
- (1995), "Gericht über eine Lebenslüge. Zu Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*", *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei*, N.F. 3, 191-208.
- (2009), "Spuren des Exils im Werk Franz Werfels", in N.O. Eke, G.P. Knapp (Hrsgg.), *Neulektüren - New Readings*, Amsterdam, Rodopi, 179-193, doi: 10.1163/9789042028753\_011.
- Wagner Michael (2009), *Literatur und nationale Identität. Österreichsbewußtsein bei Franz Werfel*, Wien, Praesens.
- Wallas A.A. (1990), "Franz Werfel: Kulturkritik und Mythos 1918/19", *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, vol. 94, 75-137.
- Weber Alfons (1990), *Problemkonstanz und Identität. Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk – unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Peter Lang.
- Weinelt Nora (2015), "Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe 'Held' und 'Antiheld'. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive", *Helden. heroes. héros*, vol. 3, n. 1, 15-22.
- Weissenberger Klaus (2005), "Franz Werfels Prosa: ihre Entwicklung vom sozialkritischen Pathos zum gemeinschaftsbildenden Ethos", in Helga Schreckenberger (Hrsg.), *Die Alchemie des Exils: Exil als schöpferischer Impuls*, Wien, Praesens, 191-215.
- Werfel Franz (1975), "Ein Versuch über das Kaisertum Österreich" (1936), in A.D. Klarmann (Hrsg.), *Zwischen oben und unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge*, München, Langen Müller, 493-520.
- (2015 [1990]), *Eine blaßblaue Frauenschrift*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1991), *Una scrittura femminile azzurro pallido*, trad. di Renata Colorni, Milano, Adelphi.
- (2016), *Una scrittura femminile azzurro pallido*, trad. di Nicoletta Giacon, Milano, Garzanti.
- Willibrand W.A. (1945), "Franz Werfels *In einer Nacht, Eine blaßblaue Frauenschrift* and *Jacobowsky*", *Monatshefte*, vol. 37, n. 3, 146-158.