

GIOVANNA NEIGER

OSSERVAZIONI SULL'ONOMASTICA IN ALCUNE OPERE
TEATRALI DI FRISCH, FASSBINDER, WIESEL E MITTERER

Abstract: Several Jewish figures that appear in four contemporary theatre plays are interesting for diverse reasons and under different aspects. This onomastic investigation focuses on the works of the German Rainer Werner Fassbinder's *Der Müll, die Stadt und der Tod*, the Swiss Max Frisch's *Andorra*, the American Elie Wiesel's *Le procès de Shamgorod* and the Austrian Felix Mitterer's *Kein schöner Land*. The names of the – *de facto* or supposed – Jewish protagonists will be taken under examination, as well as other relevant anthroponyms and toponyms. Among some bizarre given and family names present in his play, Fassbinder doesn't give a name to his Jewish character: his choice led to a huge controversy. Frisch's *Andri* is not Jewish by birth, but those around him are convinced of that, and this aspect is reflected in his first name; not only *Andorra*, also the toponyms in Wiesel's play deserve an examination. Finally, among the functions fulfilled by various names in *Kein schöner Land*, one choice the author makes draws our attention.

Keywords: names in plays, Mitterer, *Andorra*, Fassbinder, Shamgorod

Delle opere teatrali prese in considerazione, tre furono originariamente scritte in tedesco e una in francese. Gli autori, coevi ma non coetanei, di cui due viventi, sono lo svizzero Max Frisch, l'austriaco Felix Mitterer, il tedesco Rainer Werner Fassbinder e lo statunitense di origine rumena Elie Wiesel. Le loro opere hanno ebrei come protagonisti o trattano questioni ebraiche. Frisch, Mitterer e Fassbinder mettono in scena la figura dell'ebreo colpito da stereotipi antisemiti, mentre Wiesel ci propone, in versione romanzata e metateatrale, un teorico 'processo a Dio'.

Di tutta la provocatoria *œuvre* fassbinderiana, *Der Müll, die Stadt und der Tod*¹ è probabilmente il testo più controverso, la cui pubblicazione nel 1975 suscitò annose polemiche e scatenò pesanti critiche. L'opera andò in scena in Germania soltanto nel 2009 (la prima rappresentazione assoluta ebbe luogo nel 1987 a New York, e in Israele l'opera fu messa in scena dieci anni prima che in Germania). Il dramma suscitò indignazione per le espressioni piene di acceso rancore antisemita che ricorrono in tutta la sceneggiatura. Il motivo delle polemiche però ben si intuisce già dalla lettura delle *dramatis*

¹ RAINER WERNER FASSBINDER, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren 1981.

personae, ove compare *Der Reiche Jude* (*Il Ricco Ebreo*). Questo anonimo personaggio è uno speculatore edilizio che opera nei bassifondi di una città invivibile e corrotta.² Per vendicarsi di un ex nazista che ritiene responsabile dell'uccisione dei suoi genitori, *Der Reiche Jude* usa la figlia del presunto criminale. La donna, *Roma B.*, è una prostituta e il violento *Franz B.* è il suo consorte nonché protettore.

Talvolta, in un testo teatrale, sono riportati i ruoli che i personaggi ricoprono o un attributo che li caratterizza e vengono omessi i loro nomi, che possono comparire successivamente nei dialoghi del testo. Nel caso di *Der Reiche Jude* nessuno si rivolge a lui chiamandolo per nome, perché questa figura un nome non lo possiede. Il fatto che tale sintagma nominale, uno dei luoghi comuni antisemiti *par excellence*, funga da nome proprio, ebbe per taluni critici una valenza doppiamente negativa. Da un lato, fin da subito affiorò il dubbio che Fassbinder con la figura dello speculatore edilizio facesse riferimento a un esponente della Comunità Ebraica di Francoforte.³ L'assenza di un nome proprio fu altresì criticata per la potenziale generalizzazione applicabile non più a un singolo ebreo, bensì agli Ebrei tutti. Lo scrittore Walter Boehlich, una delle voci che si alzarono a difesa di Fassbinder, così si espresse: «Das Stück heißt nicht analog zum 'Kaufmann von Venedig' oder dem 'Juden von Malta', 'Der reiche Jude', sondern 'Der Müll, die Stadt und der Tod'. Der 'reiche Jude' ist eine Figur unter anderen und keineswegs die wichtigste. [...] Fordern, daß 'der reiche Jude' einen Namen habe, kann nur, wer dieses Stück für ein realistisches hält».⁴ Affermare che *Der Reiche Jude*, solo perché non compare nel titolo,⁵ sia per questo percepito come figura quasi secondaria, non ci trova d'accordo. Boehlich fece questa considerazione pochi anni dopo la pubblicazione di *Der Müll, die Stadt und der Tod*,

² La *pièce* prende spunto da fatti realmente accaduti nel quartiere Frankfurter Westend. Per questa sua opera, Fassbinder fu tacciato di antisemitismo; egli replicò che gli antisemiti sono piuttosto coloro che non si sono accorti che la «Schonzeit ist vorbei» e continuano a osservare il divieto, che risale agli anni del dopoguerra, di criticare l'operato degli Ebrei. Dov'è finito, si chiede lo scrittore, quell'odio antiebraico che per millenni aveva flagellato l'Europa intera e che culminò nella Shoah? Per approfondire l'argomento, cfr. ad es. *Stadt – Land – Fluss. Eine kulturwissenschaftliche Deutschlandreise*, a c. di Silke Flegel e Frank Hoffmann, Münster, LIT Verlag 2011; ROBERT WENINGER, *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*, München, C. H. Beck 2004.

³ Specialmente a ridosso della pubblicazione, molti credevano di riconoscere, nella figura del *Ricco Ebreo*, l'imprenditore immobiliare di origine ebraica Ignatz Bubis.

⁴ WALTER BOEHLICH, *Frankfurt, Fassbinder und die Juden*, «Der Spiegel», 04.11.1985, p. 294. 'Il pezzo non si intitola, analogamente a "Il mercante di Venezia" o a "L'ebreo di Malta", "Il ricco ebreo", bensì "I rifiuti, la città e la morte". "Il ricco ebreo" è una figura fra le tante e assolutamente non fra le più importanti. [...] Solo chi ritiene che questa *pièce* sia realistica, può pretendere che "il ricco ebreo" abbia un nome'.

⁵ O perché compare tra gli ultimi nomi nella lista dei personaggi.

non potendo immaginare che oggi, specialmente nel mondo anglosassone, il testo viene comunemente citato usando il ‘nome non-nome’ del ricco ebreo al posto del titolo originale.

Il dramma è certamente caratterizzato da una schiera di *dramatis personae* contraddistinta da nomi inconsueti come quelli delle prostitute (per es. *Frl. Emma von Waldenstein*, *Marie-Antoinette*) e curiosi come *Hans von Gluck*, *Oscar von Leiden*, *Der Kleine Prinz* – mentre *Der Reiche Jude* non rientra nelle stravaganze onimiche del dramma e perciò spicca sugli altri personaggi. Il «nome» col quale viene presentato il personaggio fassbinderiano rimanda all’inveterato stereotipo dell’ebreo avaro, arricchitosi in modo illecito, usato in senso spregiativo nella realtà. Le altre figure centrali presentano semplici riduzioni del cognome – è questo il caso di *Roma B.* e *Franz B.* – o sono, per dirla con Debus, «alltägliche Namen»⁶ come *Herr Müller* e *Frau Müller*. Questi ultimi, sebbene chiudano la lista dei personaggi, ricoprono un ruolo importante: ad esempio *Herr Müller*, il padre di *Roma B.*, è il nazista contro cui trama vendetta *Der Reiche Jude*. *Müller* è uno dei cognomi tedeschi più diffusi in Germania. La sua presenza nell’opera conferisce alla narrazione un’impronta realistica, e forse Fassbinder ha intenzionalmente scelto il suddetto nome per ‘ancorare’ la sua *pièce* in un determinato contesto: quantomeno i Tedeschi contemporanei di Fassbinder poterono facilmente scorgere nella figura del nazista un’allusione al famigerato comandante delle SS Heinrich Müller.⁷

In una successiva edizione della *pièce* per i tipi del Verlag der Autoren (1991), al sintagma «il ricco ebreo» venne apportata un’aggiunta (solo nella lista dei personaggi): *A., genannt Der Reiche Jude* (‘A., chiamato Il ricco ebreo’).⁸ Tuttavia, nonostante questo piccolo espediente, lo stereotipo negativo permane. Come giustamente afferma Pasquale Marzano, la «riduzione dei nomi a sigle ed iniziali dovrebbe consentire di ottenere la loro totale asemantizzazione, ma

⁶ FRIEDHELM DEBUS, *Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung – Form – Funktion*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und Literatur 2002, p. 62.

⁷ C’è un secondo «Müller» tra i personaggi: il «Polizeipräsident» *Müller II*.

⁸ Cfr. ad es. JOCHEN STROBEL, *Desertion als Lebensform. «Flucht» und «Exil» in den Texten von Gerhard Zwerenz*, in AA.VV., *Deutsch-deutsches Literaturexil: Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*, a c. di Walter Schmitz e Jörg Bernig, Dresden, Thelem 2009, p. 145, nota 101: «Die Ausgabe muß als unzuverlässig gelten; angeblich im Sinne des Autors wurde, so die [anonym bleibende] editorische Nachbemerkung, im Personenverzeichnis des Stückes die Bezeichnung ‘Der Reiche Jude’ durch ‘A., genannt Der Reiche Jude’ ersetzt». (L’edizione è da considerarsi inattendibile; presumibilmente per volontà dell’autore, così si legge in una nota editoriale [anonima], nella lista dei personaggi del dramma la denominazione ‘Il Ricco Ebreo’ è stata sostituita con ‘A., chiamato Il ricco ebreo’.) Anche il traduttore italiano del testo, Roberto Menin, inserisce solo nella lista dei personaggi *A., chiamato il Ricco Ebreo*. Cfr. FASSBINDER, *I rifugi, la città e la morte e altri testi*, trad. a cura di Roberto Menin, Milano, Ubulibri 1992.

provoca un effetto per certi versi paradossale, [...] poiché stimola curiosità e inevitabili tentativi di interpretazione. Si tratta in fondo di una strategia onomastica assimilabile all'anonimia»⁹ che, come sostiene Luigi Sasso,

[...] spesso rafforza il tono realistico della narrazione: l'autore si schermisce, rifiuta di dichiarare il nome del protagonista perché, trattando la novella un fatto vero, è fondato il timore che il personaggio possa essere riconosciuto. [...] che la novella tratti oppure no eventi verificatisi realmente è rilievo, si capisce, di scarsa importanza. Ciò che conta è che il silenzio intorno al nome del protagonista produce un effetto di realtà, accentua il tono realistico della narrazione, rende credibile e «vero» il racconto.¹⁰

Un'ultima considerazione riguarda il nome proprio *Franz*. Esso ricorre molto spesso nelle opere fassbinderiane, sia in quelle teatrali, sia nei film in cui lo scrittore stesso sceglie di interpretare i suoi personaggi di nome *Franz*, in certi casi anche solo con un 'cameo' (*Tropfen auf heiße Steine*, *Katzelmacher*, *Liebe ist kälter als der Tod*, *Das kleine Chaos*, per menzionare solo alcuni titoli). Nella pellicola *Faustrecht der Freiheit* il protagonista si chiama *Franz Bieberkopf*; la grafia è appena modificata da una <e> interposta, ma è palese il tributo al protagonista di *Berlin Alexanderplatz*. Di quest'opera Fassbinder diresse un'imponente versione filmica. Appare quasi superflua l'affermazione che il regista fece all'uscita del film: «Der Biberkopf, das bin ich».¹¹ *Der Müll, die Stadt und der Tod* non venne mai portato in scena quando Fassbinder era ancora in vita, ma nel '76 egli convertì la *pièce* in un film intitolato *Schatten der Engel*. Alcuni nomi presenti nel testo teatrale furono cambiati, e, sebbene il *Franz B.* dell'originale qui si chiami *Raoul*,¹² nel film questo personaggio è interpretato dallo stesso Fassbinder. Colpisce la forte attrazione che l'autore sentiva per il personaggio döbliniano e che esprimeva scegliendo il nome *Franz* per innumerevoli figure, fino a farne un elemento costante del suo *corpus* onimico.

⁹ PASQUALE MARZANO, *Le funzioni narrative dei nomi asemantici*, Atti del X Convegno Internazionale di O&L, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 77-92, pp. 80-81. Cfr. anche LEONARDO TERRUSI, *Silenzi, Nomi, Asterischi. Gli asteronimi manzoniani*, «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 269-277.

¹⁰ LUIGI SASSO, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti 1990, p. 111, in MARZANO, *Le funzioni...*, cit., p. 81.

¹¹ 'Il Biberkopf sono io'. Fassbinder: *Der Biberkopf, das bin ich*, «Der Spiegel», 42/1980, p. 227.

¹² *Raoul* era probabilmente un tributo al regista e attore Raoul Walsh, cfr. ANDREAS KILB, *Die Hölle? Die Unsterblichkeit*, «Die Zeit», 12.06.1992, p. 68. Fassbinder fece anche uso dello pseudonimo *Franz Walsch* quando si occupava del montaggio dei suoi film. Cfr. a questo proposito GERD GEMÜNDEN, *Framed Visions. Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1998, p. 94; WALLACE STEADMAN WATSON, *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as Private and Public Art*, Columbia, University of South Carolina Press 1996, pp. 71, 78, 252, 284.

Ritroviamo il tema del male, accanto a quello della teodicea, nel *Processo di Shamgorod* di Elie Wiesel.¹³ La vicenda si svolge nel 1649 nei pressi del villaggio di *Shamgorod*, dove vivono l'oste ebreo *Berish*, sua figlia *Hanna* e la serva *Maria*. Proprio il giorno del suo matrimonio, *Hanna* viene violentata dai Cosacchi che uccidono brutalmente sua madre e i suoi fratelli e massacrano e saccheggiano la piccola comunità ebraica di *Shamgorod*. Da quel giorno la giovane ha perso la ragione e la serva *Maria* le sta accanto prodigandole cure materne. Una sera di Purim, tre attori girovaghi s'imbattono nella locanda di *Berish*. Dopo aver appreso di trovarsi nel luogo del recente massacro,¹⁴ gli attori e *Berish* intavolano un'animata discussione sul silenzio di Dio che assiste ai pogrom senza intervenire e così decidono di mettere in scena, alla stregua di un *Purimspiel*, un processo a Dio. L'imputato, che nessuno dei personaggi presenti in scena vuole difendere, avrà un suo avvocato: il misterioso *Sam*, che improvvisamente compare nella locanda.

Notiamo che Wiesel e Mitterer hanno entrambi scelto il nome di *Maria* per la figura materna o per colei che ne fa le veci, e il nome (*H*-)*Anna* per la figlia. «Lei è Anna e il nome indica un rovesciamento nella nominatio. Da madre si fa figlia».¹⁵ Gli altri nomi propri (tranne quello di *Maria*, la serva non ebrea) sono consoni alla tradizione ebraica ashkenazita: primi fra tutti i nomi dei *Purimspieler* nella loro forma ipocoristica yiddish (*Avremel*, *Mendel*, *Yankel*), così come sono yiddish i nomi evocati in ricordo degli innumerevoli morti delle comunità ebraiche sterminate. *Berish*, il capofamiglia, forte come un orso (*Bär*), è l'unico sopravvissuto alla strage della comunità ebraica di *Shamgorod*. Anche il suo nome è una forma ipocoristica e a motivo del suffisso *-ish* si distingue nella grafia e nel suono dai tre *Purimspieler*.¹⁶ Numerosi i toponimi presenti nel pezzo. Quasi tutti designano luoghi reali: *Nemirov*, *Zhitomir*, *Berditchev* et al., noti fino ai tempi nostri per i loro pogrom, vengono ripetutamente nominati nei dialoghi e hanno funzione catalizzatrice o agnitiva.¹⁷ Solo un luogo non si troverà mai su una mappa: *Shamgorod*, che sembra però essere un rimando al reale Shargorod, uno dei tanti luoghi profanati dai Cosacchi sotto lo spietato *Chmelnickji*. Analogamente a quanto avviene con i toponimi proustiani, che secondo Barthes

¹³ ELIE WIESEL, *Le procès de Shamgorod tel qu'il se déroula le 25 février 1649. Pièce en trois actes*, Paris, Seuil 1979. Le trascrizioni dei nomi sono tratte dalla traduzione italiana di DANIEL VOGELMANN, *Il processo di Shamgorod*, Firenze, Giuntina 1982.

¹⁴ Maria: «Shamgorod. Questo nome non vi dice nulla?», VOGELMANN, *Il processo...*, cit., p. 17.

¹⁵ DAVIDE DE CAMILLI, *Itinerari napoletani di Paul Heyse*, Atti del IX Convegno Internazionale di O&L, «il Nome nel testo», VI (2004), pp. 55-69, p. 69.

¹⁶ Per un'esaustiva descrizione di *Berish* e dei nomi propri yiddish in generale, vd. RELLA ISRALY COHN, *Yiddish Given Names. A Lexicon*, Metuchen, Scarecrow Press 2008.

¹⁷ Cfr. MARZANO, *Le funzioni...*, cit., pp. 88 sgg.

posseggono una ‘plausibilità francofonica’,¹⁸ anche *Shamgorod* rivela, nonostante la minima modifica di una consonante, una sua ‘plausibilità ucrainofonica’. È interessante notare come la prima parte del toponimo richiami il nome del personaggio che accetta di difendere il Signore, lo ‘Straniero’ *Sam*. Questo monosillabo si distingue nella sua forma dagli altri antroponomi e non è, come di primo acchito parrebbe, un’abbreviazione di *Samuel*,¹⁹ bensì di *Samael*, il nome di Satana usato più frequentemente nella tradizione giudaica postbiblica.²⁰ Il nome, formato da *sam* סם ‘veleno’, e *el*, אל ‘potere divino’,²¹ rappresenta quel tipo di male che si insinua tra la gente, la seduzione, la tentazione che induce l’individuo a compiere azioni sbagliate. *Sam*, nel ripetere alla ‘corte’ che anche un solo sopravvissuto al massacro di *Shamgorod* è pur sempre un miracolo, fa riecheggiare la frase che si pronuncia in occasione di un’altra grande festa ebraica, *Hanukab: Nes gadol haya sham*, בַּם גְּדוֹל הַנֵּהָ שָׁם ‘un grande miracolo è avvenuto lì’.²²

L’immarcescibile stereotipo antisemita torna alla ribalta in due opere di Frisch e Mitterer, *Andorra* e *Kein schöner Land*, che mettono in scena il percorso esistenziale di due personaggi vittime di un implacabile odio razziale.

Il toponimo *Andorra*²³ è il titolo del dramma di Max Frisch.²⁴ In un breve appunto che precede il testo teatrale, lo stesso autore ci informa che «Das Andorra dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat; Andorra ist der Name für ein Modell».²⁵ Ulteriori notizie si ricavano dalle preziose *Anmerkungen zu Andorra*,²⁶ un paratesto autoriale ricco di precise disposi-

¹⁸ ROLAND BARTHES, *Proust et les noms*, in ID., *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1972, p. 131.

¹⁹ Sul fatto che questo profeta venga anche descritto come fervente difensore di Dio, cfr. *Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, a c. di Georg Herlitz e Bruno Kirschner, vol. IV/2, Berlin, Jüdischer Verlag 1930, p. 86.

²⁰ «A partire dal periodo amoraico, Samael è il principale nome di Satana nel Giudaismo». GERSHOM SCHOLEM, *La cabala*, trad. it. di Roberta Rambelli, Roma, Edizioni Mediterranee 1992, p. 387.

²¹ Altri fanno derivare il nome dall’aggettivo aramaico «*sama, samya*, ‘blind’ with the regular theophoric ending *el*» (MATTHEW BLACK, *An Aramaic Etymology for Jaldabaoth?*, in *The New Testament and Gnosis. Essays in Honour of Robert McL. Wilson*, a c. di Alastair Logan e Alexander J. M. Wedderburn, Edinburgh, T. & T. Clark 1983, p. 72); *Die Hypostase der Archonten (Nag-Hammadi-Codex II,4)*, a c. di Ursula Ulrike Kaiser, Berlin, Walter de Gruyter 2006, p. 152 e in part. nota 115.

²² Cfr. il lemma *Satan* in *Jüdisches Lexikon...*, cit., in part. pp. 118 sgg.

²³ MAX FRISCH, *Andorra. Stück in zwölf Bildern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2013¹⁸.

²⁴ Un toponimo è presente pure nel titolo dell’opera di Wiesel, e riferimenti spaziali compaiono nel titolo di Mitterer (*Land*) e Fassbinder (*Stadt*).

²⁵ ‘L’Andorra di questo pezzo non ha nulla a che vedere con il piccolo stato che porta lo stesso nome, e non è neanche sottinteso un altro stato reale; Andorra è il nome che rappresenta un modello’. FRISCH, *Andorra*, cit., p. 8.

²⁶ ID., *Anmerkungen zu Andorra*, in *Andorra*, cit., pp. 117-118.

zioni scenografiche che sembrano descrivere un paesaggio andaluso, anziché quello del piccolo stato arroccato sulle montagne al confine tra Spagna e Francia: la scena è «ein südländischer Platz, [...] kahl, weiß mit wenigen Farben unter finsterblauem Himmel».²⁷ Nel programma di sala della prima assoluta di *Andorra* a Zurigo nel 1961 lo scrittore rivela al pubblico un dettaglio sulla genesi del dramma: l'idea nacque «zufällig auf Ibiza; daher die weißen kahlen Kulissen».²⁸

L'autore ha più volte indugiato sul titolo di questa sua opera teatrale. Già nel 1946 scrisse un breve testo intitolato *Der andorranische Jude* ('L'ebreo di Andorra'), avvalendosi in questo caso non di un singolo toponimo ma di un sintagma nominale.²⁹ E anche dopo aver completato la stesura definitiva della sua *pièce* molti anni dopo, a cavallo tra il 1960 e il 1961, Frisch espresse la sua insoddisfazione in un'intervista allo scrittore Horst Bienek: «*Andorra* ist kein guter Titel, der bessere fiel mir nicht ein. Schade! Was den Kleinstaat Andorra betrifft, tröste ich mich mit dem Gedanken, daß er kein Heer hat, um die Länder, die das Stück spielen, aus Mißverständnis überfallen zu können».³⁰

Il titolo è un elemento di straniamento, alimentato sempre a livello onimico anche dagli antroponimi presenti nel testo. Gli unici nomi propri che compaiono nella lista delle *dramatis personae* sono quelli dei protagonisti *Andri* e *Barblin*, mentre degli altri personaggi vengono indicati la professione svolta, il ruolo che esercitano oppure una loro peculiarità. Ma leggendo il testo o assistendo alla rappresentazione veniamo a conoscenza dei loro nomi. Si tratta per la maggior parte di bisillabi: oltre ad *Andri* e *Barblin* ci sono *Prader*, *Ferrer*, *Fedri*. Questi nomi propri vanno pronunciati ponendo l'accento sulla sillaba finale, secondo le indicazioni fornite da Frisch nelle *Anmerkungen* sopra citate. *Peider* – forma svizzera di *Peter* –, il nome proprio del *Soldat*, è, come l'autore sottolinea, l'unico non ossitono. Gli antroponimi degli abitanti

²⁷ 'una piazza mediterranea [...], spoglia, bianca con pochi colori sotto un cielo blu scuro'. *Ibid.*

²⁸ 'per caso a Ibiza, [ecco spiegate] le quinte bianche e spoglie'. *Id.*, *Andorra*, cit., p. 140.

²⁹ Sembra che Frisch fosse rimasto colpito dagli *Andorranische Abenteuer* della scrittrice Marieluise Fleißer, cfr. *ivi*, p. 136, e FRISCH, *Besprechung von: Marieluise Fleißer. Andorranische Abenteuer*, in *Id.*, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, I, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1976, pp. 32-33.

³⁰ '*Andorra* non è un bel titolo, uno migliore non mi venne in mente. Peccato! Per quanto riguarda lo staterello di Andorra, mi consola il pensiero che esso non disponga di un esercito, che possa a causa di un malinteso invadere quei paesi che mettono in scena il mio pezzo'. *Ivi*, p. 140. Nel programma di sala della prima a Zurigo nel 1961 Frisch aggiunge: «Es gibt ja noch eine andere Weltkarte; auf ihr, und nirgends sonst, finden wir das Illyrien von Shakespeare, das Güllen von Dürrenmatt, das Sezuan von Brecht, das Troja von Giraudoux usw.». ('Esiste anche un altro mappamondo; su di esso, e da nessun'altra parte, troviamo l'Illiria di Shakespeare, il Güllen di Dürrenmatt, il Sezuan di Brecht, la Troia di Giraudoux ecc.'). FRISCH, *Programmheft des Schauspielhauses Zürich 1961/62*, 1961, p. 3.

di questa «piazza mediterranea» sono dunque prevalentemente – e paradossalmente – di origine retoromana. Se Frisch, come ripetutamente da lui stesso ribadito, con *Andorra* intendeva proporre solo un ‘modello’ per un episodio potenzialmente ripetibile in ogni tempo e luogo, la presenza di questi antroponimi fa supporre che anch’egli in fondo, alla pari del suo collega Friedrich Dürrenmatt, volesse denunciare la posizione e l’atteggiamento di cosiddetta ‘neutralità’ della patria Svizzera durante il secondo conflitto mondiale.³¹

Di particolare rilievo è il nome del protagonista, *Andri*. Il ragazzo, figlio adottivo del *Lehrer* (‘Maestro’), viene da tutti emarginato perché ‘accusato’ di essere ebreo e di possedere quindi tutte le classiche qualità negative che gli antisemiti da sempre attribuiscono agli Ebrei. Inizialmente *Andri* si ribella con lucidità a questi giudizi negativi, ma infine si dispera e si convince di essere una persona gretta che pensa solo al proprio profitto. La razionalità e coscienziosità che lo contraddistinguono, non solo nella sua battaglia contro il pregiudizio e nella coraggiosa opposizione, anche fisica, al soldato *Peider*, che aveva preso di mira la sua amata *Barblin*, lasciano trasparire l’etimo che rimanda all’*andreia* greca. Da un punto di vista formale, non sfugge l’assonanza fonica tra *Andri* e *Andorra*. Oltre alla vocale iniziale, entrambi i nomi hanno in comune la stessa struttura consonantica, lo stesso ‘scheletro’,³² quasi a voler esprimere il profondo legame tra una nazione e il suo abitante più valoroso, il suo abitante ideale. Proprio quella figura che invece, fin dal suo arrivo ad Andorra, viene vista da tutti come intrusa perché diversa, *anders*. «Seit ich höre, hat man mir gesagt, ich sei anders [...]».³³ Nel settimo quadro, nel dialogo tra *Andri* e il *Pater* (‘Frate’), si svela un’ulteriore assonanza intenzionalmente messa in evidenza dall’autore, in un susseguirsi di accostamenti tra i termini *anders*, (*die*) *andern* e il nome del protagonista:

ANDRI Stimmt das, Hochwürden, dass ich anders bin als alle? [...]

PATER Du gefällst mir, Andri, mehr als alle andern, ja, grad weil du anders bist als alle. [...]

ANDRI Ich bin nicht anders. Ich will nicht andern sein.³⁴

³¹ «Als Ernst Wendt für den von ihm mit Walter Schmitz herausgegebenen Materialienband über *Andorra* Frisch fragte, ob das Stück eigentlich ein schweizerisches Stück sei, antwortete der Autor: “[...] *Andorra* hat das schweizerische Publikum getroffen [...] – und dies nicht unbeabsichtigt; eine Attacke gegen das pharisäerhafte Verhalten gegenüber der deutschen Schuld: der tendenzielle Antisemitismus in der Schweiz.”» (dal *Kommentar* di Peter Michalzik, in FRISCH, *Andorra*, cit., p. 142, che a sua volta cita da WALTER SCHMITZ – ERNST WENDT, *Frischs ‘Andorra’*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984).

³² Anche l’accento ossitono contribuisce a sottolineare quest’assonanza.

³³ ‘Da quando sono in grado di sentire, mi è stato detto che sono diverso [...]’, FRISCH, *Andorra*, cit., p. 80.

³⁴ ‘ANDRI: È vero, Reverendo, che sono diverso da tutti gli altri? FRATE: Tu mi piaci, Andri, più di

Questo aspetto formale, intellegibile unicamente dal recipiente germanofono, rappresenta una tematica centrale della *pièce*, la diversità, l'*Anderssein*:

Es gelang ihm [sc. *Andri*] nicht, zu sein wie alle andern, und nachdem er es umsonst versucht hatte, nicht aufzufallen, trug er sein Anderssein sogar mit einer Art von Trotz [...] als wäre die Umwelt daran Schuld, daß er ein Jude ist.³⁵

«[...] diese 'Anderen' – die Außenseiter, die Ausgestoßenen – sind ein durchgehendes Thema meiner literarischen Arbeit»,³⁶ scrive anche Felix Mitterer nelle *Anmerkungen zum Stück*, che allega al suo dramma *Kein schöner Land*.³⁷ Basato su un fatto realmente accaduto, esso narra l'emarginazione e la deportazione di uno stimato abitante di un villaggio tirolese durante il nazionalsocialismo, dopo la scoperta delle sue origini ebraiche. Diversamente da Frisch, Mitterer non ci fornisce il nome del luogo dove si svolge l'azione, ma ciò non è necessario: la scenografia ci presenta un villaggio tirolese, e gli antroponimi sono tipici di quell'area linguistica. Abbiamo ad es. *Rudolf Holz knecht*, *Sepp* (forma ipocoristica tirolese di *Joseph*) *Hopfgartner*, *Franz Gruber*. Nella lista dei personaggi principali, accanto a ogni nome figura il ruolo o la professione che l'individuo esercita. Mitterer si è inoltre premurato di indicare l'età dei suoi personaggi, che solitamente viene fornita nelle didascalie. Nella sceneggiatura, l'autore effettua delle scelte non univoche: il commerciante di bestiame *Stefan Adler* viene citato col solo cognome, e lo stesso avviene per l'insegnante *Sepp Hopfgartner*. Di *Rudolf Holz knecht* e *Franz Gruber* si omettono i cognomi, che vengono sostituiti con i sostantivi che indicano la loro professione, rispettivamente *Bürgermeister* (Sindaco) e *Pfarrer* (Parroco). I personaggi che dialogano con il *Bürgermeister* si rivolgono a lui chiamandolo confidenzialmente *Rudi*. Le forme ipocoristiche dei nomi propri vengono usate spesso nel testo. In una scena particolarmente drammatica, *Anna*, figlia del protagonista, cerca di far ragionare il fratello *Hans* che, dopo esser venuto a conoscenza delle proprie origini ebraiche, vuole togliersi la vita. La giovane

tutti gli altri, ecco, proprio perché sei diverso da tutti gli altri. ANDRI: Io non sono diverso. Io non voglio essere diverso'. Ivi, pp. 56-60. Mia sottolineatura.

³⁵ 'Non gli riuscì [sc. ad *Andri*] di essere come tutti gli altri, e dopo averci provato invano, a non dare nell'occhio, subì il suo essere diverso perfino con una sorta di ostinazione [...], come se il suo essere ebreo fosse colpa della società'. FRISCH, *Andorra*, cit., p. 137.

³⁶ '[...] questi *altri* – gli outsiders, gli emarginati – sono un tema ricorrente nella mia attività letteraria'.

³⁷ FELIX MITTERER, *Kein schöner Land. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund*, Innsbruck, Haymon 1987, p. 91. Il titolo, letteralmente «Non [c'è] terra più bella», è intriso di un'amara ironia e riecheggia il noto *Volkslied* tedesco *Kein schöner Land*.

usa l'ipocoristico *Hansi* nel tentativo di farlo ragionare riportando alla sua memoria quell'identità tirolese di cui va tanto fiero.

Altri nomi in *Kein schöner Land* riescono a evocare un'atmosfera e trasmettere informazioni. Nelle due *Stuben* in scena, inizialmente sono appesi quadri che raffigurano *Dollfuß* e che successivamente verranno sostituiti da immagini di *Himmler* e infine di *Hitler*. A teatro a parlare è l'immagine, mentre al lettore l'inarrestabile aggravarsi della situazione politica nel paese si palesa nelle didascalie attraverso la descrizione dell'abbigliamento dei personaggi, che sostituiscono i loro abiti con le uniformi di *Sturmabteilung* e *Schutzstaffel*, e, a livello onimico, con la *climax* negativa evocata dal susseguirsi dei vari nomi di personaggi storici, da *Dollfuß* a *Himmler* fino ad arrivare all'apice del male con *Hitler*.

Leggendo l'opera teatrale, salta all'occhio un singolare aspetto. La persona che ha ispirato la vicenda di *Kein schöner Land* risponde al nome di Rudolf Gomperz.³⁸ Curiosamente, Mitterer assegna il nome *Rudolf* a un personaggio importante ma estremamente negativo, il sindaco e oste del paese che, dapprima amico di *Adler*, si rivelerà in seguito un traditore e un delatore.³⁹ Anche uno dei due figli di Gomperz si chiamava Rudolf. Mitterer nella sua opera ricalca fedelmente un episodio della vita di Gomperz che, di comune accordo con la moglie non ebrea, per poter tutelare i suoi figli dalle inflessibili leggi razziali del Terzo Reich, prese l'amara decisione di dichiarare pubblicamente che egli non era il loro padre naturale. I due giovani successivamente si arruolarono nell'esercito tedesco. Solo uno di loro, Rudolf, tornò dal fronte. Il dramma, il cui sottotitolo è «Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund», ovvero 'Un'opera teatrale e il suo retroscena storico', è corredato da una lunga appendice che riporta documenti e materiale sulla vita di Gomperz e sulla situazione storica del Tirolo durante il nazismo. Tra le fotografie incluse in questa parte del libro figura quella di Rudolf Gomperz Jun. in uniforme nazista, col cappello su cui svetta l'aquila. Nell'immagine è visibile un foro perché Rudolf, che in seguito si suicidò, aveva sparato alla sua foto. Il drammaturgo assegna dunque a un infido personaggio il nome di colui che fu una vittima innocente – e del figlio, a sua volta vittima del tragico susseguirsi

³⁸ L'ebreo assimilato – e convertito al protestantesimo – Rudolf Gomperz (Vienna 1878 – Minsk 1942) fu un membro di una nota famiglia austriaca di intellettuali e commercianti. Per lunghi anni Gomperz risiedette e svolse attività professionale a St. Anton am Arlberg, rinomata località turistica del Tirolo, dove si distinse per la sua cospicua attività di ingegnere, sviluppando tanti progetti per le strutture sciistiche. Gomperz venne deportato nel Lager di Maly Trostinez presso Minsk dove fu assassinato nel 1942. Cfr. HILDE HAIDER-PREGLER, *Theater gegen das Vergessen. Felix Mitterers Blick auf die Vergangenheit*, in JEANNE BENAY e ALFRED PFABIGAN, *Le théâtre autrichien des années 1990*, «Austriaca» Décembre 2001, 53, pp. 155-176.

³⁹ Ho chiesto all'autore i motivi che lo hanno portato ad effettuare questa scelta onomastica, ma Mitterer non ha dato riscontro alla mia e-mail.

degli eventi. Rudolf Gomperz nell'opera teatrale assume invece il nome (non propriamente tirolese) di *Stefan Adler*. Il nome del protomartire Stefano pare appropriato al protagonista che viene 'sacrificato' a causa delle sue origini. *Adler*, che può anche essere un cognome ebraico, viene visto come «'an ironic name', as Jennifer E. Michaels has observed, 'within the context of the play because of its association with the German eagle'». ⁴⁰ La scelta del cognome *Adler*, ted. 'aquila', nel suo rievocare uno dei maggiori simboli nazisti, pare tuttavia non solo 'ironica'. Sembra esservi altresì una sorta di specularità nelle scelte onomastiche effettuate dall'autore: il carnefice (della finzione) acquisisce il nome proprio della vittima (vera), la vittima della finzione, attraverso il suo cognome, richiamando un elemento simbolico dei (veri) carnefici. Ciò può forse rivelarsi come un monito, un invito rivolto al pubblico e ai lettori a stare in guardia, perché basta poco a trasformare un cittadino onesto in un carnefice. Riecheggiano le parole di Mitterer sull'alterità che troviamo nelle sopraccitate *Anmerkungen*: «Ein großer Teil der Menschen hat ständig Angst vor 'den Anderen', hegt ständig Aggressionen gegen sie, ganz gleich, auf welche Art sie anders sind [...]. Und so geschieht selbst das Absurdeste, daß nämlich [...] ein bisher beliebter, geachteter und verdienter Mitbürger plötzlich zum Schurken und Volksschädling gestempelt und zuletzt ermordet wird, weil sich herausstellt, daß er Jude ist». ⁴¹

Biodata: Giovanna Neiger (Università IULM Milano) ha studiato a Vienna, Innsbruck e Amsterdam. È laureata in filologia classica presso la Leopold-Franzens-Universität di Innsbruck. Ha conseguito il Diploma de Estudios Avanzados (DEA) all'Università di Sevilla con una tesi dal titolo *Wanderlust. In Persia con Annemarie Schwarzenbach*. È membro del comitato redazionale della rivista «POLI-FEMO». Le sue principali aree di interesse sono l'onomastica letteraria e la traduzione. Le sue pubblicazioni includono Fanny Lewald, *Ricordi di Heinrich Heine* (traduzione e cura); *Die Onymie in den dürrenmattschen Erzählungen* (Convegno ICOS 2011); *Anna Maria Jokl: note autobiografiche. Autobiographische Aufzeichnungen*, in «Hieroglyphe der Epoche?» *Zum Werk der österreichisch-jüdischen Autorin Anna Maria Jokl (1911-2001)*.

giovanna.neiger@iulm.it

⁴⁰ EOIN BOURKE, *The Figure of a Tyrolean Jew in Felix Mitterer's Kein schöner Land*, in *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, a c. di Pól Ó Dochartaig, Amsterdam, Rodopi 2000, p. 268.

⁴¹ 'Una parte cospicua dell'umanità ha costantemente paura degli 'Altri', nutre costantemente delle pulsioni aggressive contro di essi, senza tener conto delle cause delle loro diversità [...]. Accade così perfino la cosa più assurda, vale a dire che [...] un concittadino da sempre amato, stimato e benemerito, tutto ad un tratto venga bollato come un farabutto e un parassita (del popolo) e infine assassinato, perché risulta essere ebreo'. MITTERER, *Kein schöner Land*, cit. p. 91.

