

Francesco Rossi

## Memoria storica, memoria letteraria e critica del presente nel *Doktor Hoechst* di Robert Menasse

HISTORICAL MEMORY, LITERARY MEMORY  
AND CRITICISM OF THE PRESENT IN  
*DOKTOR HOECHST* BY ROBERT MENASSE

**Abstract:** *Doktor Hoechst* by Robert Menasse (staged in 2009 and published in 2013) is a “Faust-Play” (subtitle) dense with references and allusions to Goethe’s *Faust*, whose purpose is not so much to provide a contemporary reinterpretation of the Faustian myth, but rather a Faustian interpretation of contemporaneity. This contribution will investigate the convergences that arise between this reinterpretation, charged with tensions with the present, and the theme of memory – a memory that, although it does not belong to the source text, is overwritten on it, reactivating some essential meanings.

**Keywords:** Historical Memory; Faust; Faustian Myth; Johann Wolfgang Goethe; Robert Menasse; Rewriting; Transhumanism.

FRANCESCO ROSSI

Università di Pisa, Italia  
francesco.rossi@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.21

Una riscrittura contemporanea  
del *Faust*

Il *Doktor Hoechst* è andato in scena per la prima volta al Teatro di Stato di Darmstadt il 25 aprile del 2009, ed è stato pubblicato in volume nel 2013. Fin dalle primissime battute è impossibile non notare un confronto serrato con il suo ipotesto principale, il *Faust* di Goethe, al quale il dramma di Robert Menasse è legato da molteplici riferimenti intertestuali – in questo senso specifico è da intendersi il sottotitolo, *ein Faust-Spiel*, “un dramma faustiano”. Per molti aspetti, il *Doktor Hoechst* si presenta addirittura come una sorta di rifacimento del capolavoro goethiano, “forse la più compiuta delle riscritture dell’autore”<sup>1</sup>, il cui scopo, tuttavia, non è soltanto quello di fornire “un’interpretazione contemporanea del mito di Faust, quanto un’interpretazione faustiana della contemporaneità”<sup>2</sup>.

Cosa ciò significhi esattamente Menasse lo spiega in un articolo del 2015, in cui peraltro si dichiara consapevole del fatto che, al giorno d’oggi, qualsiasi tentativo di attualizzazione di un mito come

quello faustiano, in realtà, nasconde parecchie trappole di natura estetica e ideologica. L'autore si sofferma in particolare su due di queste insidie, definendole rispettivamente "Regiefalle" e "Falle der Selbstlegitimations-Ideologie der bürgerlichen Gesellschaft", ossia "trappola della regia" e "trappola dell'ideologia dell'autolegittimazione della società borghese"<sup>3</sup>. La prima consisterebbe nell'apparente necessità, da parte dell'autore, di rimarcare il riferimento all'attualità dell'opera canonica, adottando quindi una prospettiva puramente registica, e non pienamente autoriale, nei suoi confronti; la seconda, invece, nel fatto – più volte rilevato dalla critica marxista – che il moderno pubblico borghese, rinvenendo nel mito di *Faust* un paradigma di riferimento ideologico, finisca per snaturarne la portata complessiva sul piano sociale e culturale.

Con ciò, Menasse non intende porre in discussione che Goethe abbia rappresentato nella sua doppia tragedia le dinamiche alla base della contemporaneità, anticipandone alcuni nodi essenziali, in particolare la "rivendicazione di una crescita eterna", nonché di un "aumento illimitato di ogni possibilità", "una dinamica talmente fondamentale che, una volta arrestata, avrebbe come conseguenza il crollo del mondo civile"<sup>4</sup>: sono, queste, tematiche inerenti al titanismo notoriamente collegato al mito faustiano, articolate *in nuce* da Goethe nella celebre lirica giovanile *Prometheus (Prometeo)*, alla quale, come si vedrà in seguito, non mancano riferimenti espliciti nel dramma in questione. Piuttosto, dalle riserve espresse dall'autore austriaco emerge che un Faust contemporaneo debba possedere un bagaglio di esperienze di cui il suo predecessore risulta necessariamente privo, un bagaglio

risultante dalla somma delle "esperienze storiche" compiute dall'umanità "nel frattempo" (cioè dal momento in cui Goethe congedò il suo *Faust* in poi), esperienze implicanti di per sé "la conoscenza di crimini che sono stati incomparabilmente più grandi del gioco cinico con l'innocente Gretchen, e ancora più grandi dell'assassinio di Filemone e Bauci"<sup>5</sup>. Rovesciando la questione posta da Menasse, si potrebbe aggiungere che in qualsiasi operazione di riscrittura di un classico come il *Faust* vi sia una memoria letteraria implicita, tendente di per sé a interferire con la memoria storica peculiare alla fase in cui tale riscrittura si inserisce, e che tale interferenza non possa risultare positiva, se non attraverso un processo di saturazione dell'esperienza, in cui discorso letterario e memoria storica si compenetrino fino a fondersi completamente l'uno nell'altra.

È sostanzialmente questo il motivo per cui il *Doktor Hoehchst* ripercorre le tracce delle maggiori tragedie storiche del Novecento. Ed è per l'appunto il rapporto tra mito, memoria ed esperienza della storia che Menasse problematizza in questa sua riscrittura, scardinandone gli automatismi e sperimentando le più svariate modalità di intersezione fra codici drammatici diversi. Le convergenze che così si vengono a creare provocano, a loro volta, una messa in questione dei concetti stessi di tragedia e di memoria – una memoria che, sebbene non appartenga al testo di partenza, a esso si sovrascrive, riattivandone alcuni nuclei di significato essenziali. Del mito faustiano, e in particolare della sua rielaborazione goethiana, Menasse sfrutta quindi fino in fondo la capacità di dialogo con la storia recente, concedendosi, in quanto autore, la massima libertà di interazione, anche con

i suoi momenti più cupi. Se pure carica di tensioni con il presente, la sua rimane infatti una rilettura del *Faust* scopertamente parodica, antieroica e dissacrante.

### **“L'uomo ottimizzato alla fine della storia”**

In area tedesca non sono del resto mancate le riletture del mito faustiano in chiave volontaristica o idealistica, e non sono mancate nemmeno le letture tese a mettervi in risalto quella germanicità che da più parti si è voluto considerare una sua caratteristica intrinseca. L'idea che Faust rappresenti una sorta di epitome dell'uomo occidentale, di colui cioè che è in grado di tradurre il pensiero in azione e di sfruttare il demoniaco per la realizzazione dei propri sfrenati disegni, si afferma, al più tardi, con la pubblicazione di *Der Untergang des Abendlandes (Il tramonto dell'Occidente)* di Oswald Spengler. Con il nazional-socialismo questo Faust eroico-volontaristico assume le sembianze di un mito del germanesimo e dell'anima tedesca<sup>6</sup>. Una variante, quest'ultima, posta fin da subito in discussione da scrittori come Thomas e Klaus Mann, che attraverso i romanzi epocali *Mephisto* e *Doktor Faustus*, a loro volta, articolano il loro discorso critico sul carattere tedesco sulla base di rivisitazioni del mito faustiano.

Con la Seconda guerra mondiale le cose cambiano drasticamente. Innanzitutto, ciò che prima era attualità, viene affidato a una memoria che inizia a gravare sulla coscienza comune come un “passato che non passa”<sup>7</sup>. D'altra parte, però, l'esperienza diretta della tecnica al servizio dei genocidi e l'avvento dell'era dell'atomica risveglia nella coscienza comune nuove

paure, dettate dalla consapevolezza della “*potestas annihilationis*” dell'essere umano contro se stesso, un potere di fronte al quale ogni epoca precedente si riduce a “mera preistoria”, come scrive Günther Anders<sup>8</sup>. Nel mondo postbellico, in cui gli uomini, attraverso lo sviluppo vertiginoso della tecnica, hanno acquisito quella facoltà di annientare se stessi un tempo propria dei titani, Faust sembrerebbe dunque semplicemente “morto”<sup>9</sup>. Cadendo qualsiasi perfettibilismo legato alla nozione di progresso, diventa impossibile reincarnare il suo personaggio, perché la realtà a cui esso appartiene risulta ormai superata, per non dire obsoleta.

Nel secondo Novecento, il mito faustiano entra dunque inevitabilmente nel cono d'ombra del dibattito in cui ci si interroga sul potenziale distruttivo di scienza e tecnologia. Al centro delle numerose riletture del mito vi è sempre il lato prometeico di Faust, che però, di fatto, tocca parecchi nervi scoperti dell'immaginario collettivo, tra cui, naturalmente, quello già menzionato del “passato che non passa”. Ed è così che, nella letteratura di lingua tedesca più recente, le tematiche memoriali si intersecano incessantemente con le questioni riguardanti il carattere ancipite del progresso scientifico e tecnologico. Rolf Hochhuth, ad esempio, ha unito i due temi nella tragedia *Hitlers Dr. Faust (Il dott. Faust di Hitler)*, pubblicata nel 2000 e andata in scena l'anno successivo, avente come protagonista un personaggio storico, l'ingegnere spaziale Hermann Oberth, coinvolto nei progetti missilistici tedeschi tra le due guerre. Nello stesso periodo, per fare solo un altro esempio, Alexander Kluge inseriva nelle sue *Basisgeschichten*, comprese nel primo volume di *Chronik der*

*Gefühle (Cronaca dei sentimenti)* il brano intitolato *Faust als Nationalsozialist (Faust nazionalsocialista)*, narrazione fantascientifica incentrata sul genetista Dr. Fritz Wegeleben, il quale, nazista dichiarato, per rendersi immortale stringe un patto diabolico con un misterioso siriano in grado di congelare embrioni e cellule neurali<sup>10</sup>.

Si tratta, qui, di due casi riconducibili a una tendenza generale degli autori contemporanei a ricontestualizzare il mito faustiano entro coordinate che sono state definite “post-eroiche”<sup>11</sup> a prediligere cioè un approccio antierico e antimetafisico, teso a contaminare il serio con il comico, il fantastico con il quotidiano, e a muoversi lungo la tastiera del grottesco, dell’assurdo e perfino dell’osceno. Anche nel caso del *Doktor Hoechst*, dunque, si verifica un salto di qualità: il novello dottor Faust non è più un mago, e neppure un ingegnere, ma fa l’amministratore delegato di un’enorme casa farmaceutica multinazionale. Non è però dall’interno di uno studio o di uno spazio lavorativo qualsiasi che egli dirige la sua azienda, bensì direttamente dalla cucina di casa sua: mentre è impegnato ai fornelli, riceve telefonate da ogni parte del mondo, le quali denotano chiaramente il suo ruolo dirigenziale. Questa passione per la cucina è quanto resta del mondo dell’alchimia, a cui il mito faustiano risulta legato fin dalle sue origini cinquecentesche, il che implica di per sé l’aggiunta di una nota decisamente comica al sostrato tragico del dramma, peraltro continuamente ribattuta.

Nonostante queste differenze, il nuovo Faust segue comunque da vicino le orme del suo predecessore. Questi, come è noto, nella seconda parte della tragedia goethiana indossa i panni del capitalista cinico e spregiudicato, ma pur sempre capace, in

virtù dei suoi traffici, di portare il progresso e la libertà là dove prima non c’erano<sup>12</sup>. Di questo Faust lo Hoechst di Menasse è il tardo erede. Egli è un turbo-capitalista che, con spregiudicatezza ancora maggiore, conduce i propri affari navigando in un sistema perennemente sull’orlo del collasso. A lui spetta quindi il compito di rilanciare la scommessa dell’antenato, rovesciandone però i termini: non si tratta più di fermare l’attimo, di coglierne la bellezza o di raggiungerlo, attraverso di esso, il supremo appagamento, ma piuttosto di “ottenere profitti e crescita infiniti in un mondo dalle risorse finite”, di fare cioè in modo che “l’uomo abbia in quantità illimitate ciò che in natura è limitato”<sup>13</sup>. Questo perché

oggi noi sappiamo che il desiderio dell’instancabile dottor Faust di trovare redenzione nella stasi, in un momento di felicità, così bello da restare sospeso, sarebbe una catastrofe. Nel mondo costruito proprio da Faust questo desiderio, da solo, è un turbamento degli affari, la sua realizzazione equivarrebbe al crollo di un sistema che si basa su di un dinamismo ininterrotto e una crescita continua<sup>14</sup>.

In base a tali presupposti, il tema della scommessa si lega strettamente al tema del simulacro, anticipato in un *Prolog im Himmel (Prologo in cielo)* che, a differenza dell’omologo goethiano, nell’*Hoechst* risulta ambientato in una sala operatoria in cui si clonano esseri umani. Vi si intravedono chirurghi e infermiere indaffarati intorno a un tavolo operatorio a dar forma a una sorta di golem<sup>15</sup>, la cui fisionomia rimane sinistramente indefinita per tutto il resto del dramma<sup>16</sup>. Questa creatura artificiale,

non meglio specificata, non uscirà mai dallo stato embrionale, perché nel momento stesso del suo risveglio alla vita, nelle scene finali del dramma, andrà subito in putrescenza: essendo le cellule del donatore “geneticamente predisposte per la crescita”<sup>17</sup>, esse cominciano a decomporsi, dando inizio a un processo irreversibile di autodistruzione, nel momento stesso in cui tale crescita dovrebbe giungere a compimento.

L'interpretazione di quest'immagine è duplice. Da un lato, il riferimento alla figura golemica potrebbe fornire un'indicazione di carattere metateatrale o metatestuale, potrebbe cioè riguardare il personaggio stesso di Faust<sup>18</sup>, reso oggetto di un surrettizio ritorno in vita successivo alla sua morte simbolicamente dichiarata nel contesto onirico della scena *Vorspiel in der Theaterkantine* (Prologo nella mensa del teatro). D'altro lato, in linea più generale, questo golem potrebbe altresì rappresentare una sorta di allegoria della moderna società della simulazione, descritta da Jean Baudrillard come sprofondata in un'iper-realtà che non imita semplicemente, ma si sostituisce al reale, rendendosi totalmente autonoma da esso: un mondo completamente artificiale in cui si ha sempre a che fare soltanto con “ciò che è sempre già riprodotto”, dove “il colmo dell'arte e il colmo del reale” si compenetrano, e in cui ci si ritrova giocoforza immersi “nell'allucinazione ‘estetica’ della realtà”<sup>19</sup>.

Le due ipotesi, a ben vedere, non si escludono a vicenda, perché è proprio all'interno di un mondo apparentemente inarrestabile e in continua espansione – qualità, queste, faustiane quante altre mai<sup>20</sup> – che il protagonista della pièce di Menasse sviluppa il desiderio di autoriprodursi attraverso l'audace esperimento di

clonazione anzidetto, infrangendo così uno degli ultimi tabù che sembrano ancora persistere dopo il crollo dei sistemi metafisici e delle ideologie: quello della creazione artificiale di un proprio simile. In quest'episodio intervengono dunque elementi tematici riconducibili ai discorsi contemporanei sull'utopia transumanista, notoriamente a favore di un'umanità ottimizzata nelle sue prerogative fisiche e spirituali. Riferimenti piuttosto espliciti al transumanesimo emergono nelle seguenti battute, messe in bocca a Gottlieb, amico di Hoechst e direttore del laboratorio di biotecnologia in cui si svolge l'esperimento (si notino i riferimenti piuttosto espliciti al mito della Genesi):

GOTTLIEB: Qua! Mordi questa mela! Le abrasioni delle tue gengive sono già materiale di laboratorio sufficientemente utile. Grazie a esse posso forgiare le chiavi del paradiso: dove l'essere umano non è più fatto di polvere. Popolerà il mondo, il tuo paradiso. E quando non ci sarà più nulla al di fuori di esso, non potrai più esserne cacciato fuori.

HOECHST: Morirò.

GOTTLIEB: Non le tue cellule. Mordi! Te ne renderai conto – tu sei l'uomo che crei. L'uomo ottimizzato alla fine della storia, all'inizio dell'eternità, questo sarai. E ciò che verrà dopo di te, sarai sempre tu! Il figlio che TU sei, quando dice io<sup>21</sup>.

Non è quindi un caso che le parti del dramma in cui si parla dell'esperimento golemico contengano allusioni anche esplicite alla scena *Im Labor* (In laboratorio) della seconda parte del *Faust* di Goethe,

riguardante la creazione di Homunculus da parte di Wagner, e perfino alcuni rinvii letterali, il più significativo dei quali è senza dubbio il seguente: “*Am Ende hängen wir doch ab von den Kreaturen, die wir machen*”, “e si finisce sempre per dipendere dalle creature che noi facciamo”<sup>22</sup>.

Al tema della generazione asessuata risultano associati, in parallelo, quelli della generazione sessuata e – strettamente collegato al precedente – della genitorialità. Tra i personaggi del dramma è infatti presente il figlio di Hœchst, Raphael, il cui rapporto con il padre autoreplicante si presenta quanto mai problematico fin dalla prima scena, descritta come un incubo durante il quale il figlio assiste impotente all'atto del suo concepimento. Hœchst, da parte sua, non accetta le scelte di vita di Raphael, che invece di condividere le speculazioni del padre, si dedica allo studio della filosofia e alla recitazione. Vuole che il suo discendente divenga una copia perfetta di se stesso, e qui risiede il vero nodo tragico del dramma: un padre che preferisce replicare se stesso, autoriprodursi, piuttosto di tentare di innescare un'evoluzione positiva concedendo la giusta libertà al proprio figlio. Questi, dopo qualche resistenza, indosserà a sua volta gli abiti dell'uomo d'affari, ma rinuncerà alla propria paternità nell'ottava scena del terzo atto. Altrettanto complesso, improntato a un analogo meccanismo rinunciatario, è il rapporto di Hœchst con la propria ex moglie e madre di Raphael, erede disillusa della Gretchen goethiana, che qui si chiama Gräten<sup>23</sup>.

In questa riscrittura contemporanea del Faust salta agli occhi un'ultima cosa: manca il diavolo. Menasse lo ripete più volte nei suoi saggi e nelle sue interviste: per rappresentare la componente negativa

del mito faustiano, oggi, non pare più necessario portare in scena un Mefistofele, perché è direttamente a Dio che i criminali ormai si rivolgono per legittimare le proprie azioni in ultima istanza:

Non è morto Dio, ma il diavolo. [...] Dio è tornato in vita, tutto accade in suo nome. L'esportazione dei valori borghesi e la lotta contro di essi. Il terrore e la lotta contro il terrore. [...] Nessuno invoca più il diavolo, nessuno fantastica di stringere un patto con il diavolo per condurre il mondo sotto il suo controllo<sup>24</sup>.

Insomma, il demoniaco, oggi, non costituisce più l'incarnazione del male, né l'ultima istanza simbolica di fronte allo sgomento e alle componenti distruttive dell'esistenza. Se dunque nel mondo d'oggi dev'essere stipulato un nuovo patto, non sarà più con un esponente del male, ma con le cosiddette forze del bene. Eppure, nel dramma, il diavolo continua a essere presente, se pure in modo residuale, quasi surrettizio, sotto forma cioè di un requisito scenico apparentemente del tutto spurio e inessenziale, come un cagnolino di latta. Quest'enigmatico giocattolo, od oggetto inanimato, che fa più volte mostra di sé in scena, costituisce un riferimento piuttosto evidente alla prima apparizione di Mefistofele nel *Faust*, il quale, come è noto, si presenta per la prima volta al cospetto del protagonista del dramma goethiano nelle fattezze di un can barbone. Nel dramma di Menasse, la presenza in scena di questo *Blehbund* è invece continua: tirato al guinzaglio da diversi personaggi, esso compare a un certo punto perfino su schermi montati sullo sfondo: il cagnolino di latta gode

dunque di una presenza scenica troppo importante e troppo pervasiva per essere scambiato per un puro e semplice elemento di sfondo. Si tratta di un oggetto dal carattere spettrale, che per molti versi si ricollega al tema del simulacro, di cui si è detto in precedenza.

**“Ciò che una volta era reale,  
rimane possibile in eterno”**

Quanto finora illustrato ha naturalmente delle ricadute significative sulle modalità di rappresentazione della memoria storica nel dramma. La riflessione sul passato e sulla sua memoria è del resto motivo ricorrente in tutta la produzione letteraria di Menasse, dalla quale emerge “una peculiare filosofia della storia che si fonda su una sostanziale negazione del concetto illuminista di progresso e di sviluppo storico”<sup>25</sup>. Basti pensare alla cosiddetta *Trilogie der Entgeisterung* (*Trilogia della disillusione*, o anche *della de-spiritualizzazione*) o ai romanzi successivi *Vertreibung aus der Hölle* (*La cacciata dall’inferno*) e *Die Hauptstadt* (*La capitale*). Principio cardine di questa filosofia della storia, enunciato con molta chiarezza in occasione del discorso di apertura della quarantasettesima Fiera del Libro di Francoforte del 1995, è il seguente: “*Was einmal wirklich war, bleibt ewig möglich*”<sup>26</sup>, “ciò che una volta era reale, rimane possibile in eterno”. La fede in un progresso lineare e continuo rappresenterebbe un errore, secondo Menasse, poiché essa non terrebbe conto dell’inesorabile tendenza dell’umanità all’oblio.

Il reiterarsi di episodi di razzismo e antisemitismo nel mondo contemporaneo costituisce infatti la prova schiacciante di una perdita di memoria ancora oltremodo

diffusa nella società. È noto che la memoria diretta è limitata a poche generazioni. In seguito, a prevalere è una lettura parziale e spesso fumosa degli eventi storici, effetto collaterale dell’esperienza indiretta. Questa miopia di fondo dell’essere umano è una delle cause principali della tanto discussa ciclicità della storia. Compito della letteratura è inserirsi entro tale ciclicità, agendo con i mezzi che le sono propri affinché il circolo vizioso della dimenticanza si interrompa e la memoria diventi un percorso da riprendere in continuazione, per non perdere il terreno conquistato. Come scrive Menasse, “non possiamo mai fare affidamento su qualcosa che è stato raggiunto in apparenza [...]. Sviluppo e progresso sono solo altri termini per dire: ricominciare sempre da capo”<sup>27</sup>.

Nel *Doktor Hoechst* la presenza della memoria è manifesta fin dal livello paratestuale. Infatti, al testo si accede attraverso una doppia soglia: la prima, di natura visuale, è data da una foto della Porta della Pace di Nagasaki, uno dei pochi elementi architettonici rimasti in piedi dopo la detonazione della bomba atomica (intorno si vedono solo macerie), immagine su cui Menasse ritorna in modo esplicito nel secondo atto; la seconda è invece una citazione della scritta della porta del campo di sterminio di Auschwitz, suddivisa nelle sue tre parole e distribuita, nel testo, come titolo di ciascuno dei tre atti di cui si compone il dramma: 1. “Arbeit” 2. “Macht” 3. “Frei”.

*Hoechst* è del resto di per sé un nome parlante per il lettore e lo spettatore tedesco: non solo è “il massimo, colui che ha raggiunto la vetta della società”<sup>28</sup>, ma la Hoechst AG è stata una delle più grandi aziende chimico-farmaceutiche della

Germania dell'Otto-Novecento. Fondata nel 1863, crebbe nei decenni successivi fino a essere incorporata, nel 1925, all'interno del principale complesso industriale del settore, la I.G. Farbenindustrie AG, tristemente nota per il suo coinvolgimento diretto nelle scellerate politiche industriali del Terzo Reich, comprendenti la fornitura di prodotti chimici a scopi bellici come, tra l'altro, la fabbricazione di gas venefici e la produzione dello Zyklon B, il gas utilizzato nei campi di sterminio. Anche in seguito allo smantellamento del predetto complesso industriale, la Hoechst AG ha continuato a costituire una delle principali industrie nel settore, fino al suo assorbimento in un'altra multinazionale a fine secolo<sup>29</sup>.

Il luogo del dramma in cui la memoria storica si riversa nel modo più diretto ed esplicito è senza dubbio il secondo atto. Nel *Doktor Hoechst* esso riveste una funzione analoga a quella svolta dalla *Notte di Valpurga Classica* nel *Faust* di Goethe. Considerata da Franco Moretti un tipico esempio dello stile polifonico dell'"opera mondo", la grande scena fantasmagorica ambientata sulle rive del Peneio, la più estesa del testo goethiano, obbedisce infatti alla logica del pastiche e del bricolage, intendendo con ciò la rifunzionalizzazione di materiali storici e mitologici disparati e assemblati in modo talvolta caotico. Proprio per questa loro caratteristica onnicomprensività, in perenne oscillazione tra l'abbassamento satirico e la gravità tragica, le opere mondo svolgono la funzione di coscienza enciclopedica di intere epoche, sviluppando un approccio ironico e umoristico alla memoria storica, entro un regime di tipo finzionale, e dunque sostanzialmente diverso da quello messo in atto

dalla cronaca o dalla storiografia. E se l'accumulo, nelle stesse pagine, di temi e figure di natura differente – e spesso contraddittoria – può essere addotto a motivo di una certa quale ipertrofia, o peggio ancora di un annacquamento della memoria storica, è possibile invece obiettare, insieme allo stesso Moretti, che "l'imperfezione delle opere mondo, è il segno che vivono nella storia"<sup>30</sup>.

Nel secondo atto del *Doktor Hoechst* si vede dunque il protagonista partire per un viaggio di lavoro che lo porterà in tre luoghi: in Polonia, terra fredda, ma abitata da "persone operose", "pronte a lavorare più a lungo e per meno soldi"<sup>31</sup>; in Giappone, con gli obiettivi di costruire reattori nucleari e di incrementare la fabbricazione dell'uranio, interessandosi quindi alla produzione della medesima energia utilizzata per la distruzione di Hiroshima e Nagasaki; in Cile, infine, per proseguire lo sfruttamento di alcune miniere di rame. Non è difficile riscontrare in questo viaggio, sottotraccia, i requisiti di una sorta di catalogo o enciclopedia drammatica di alcuni dei momenti più bui della storia recente. Durante il percorso sarà però la stessa visione cinica della storia di Hoechst a ritorcersi contro, in una sorta di contrappasso scenografico che lo metterà di fronte alle proprie contraddizioni. "Cos'è la storia?", si chiede infatti il protagonista, fornendo la seguente risposta: "una liturgia del coinvolgimento emotivo durante le ricorrenze [*eine Liturgie der Betroffenheit an Jahrestagen*]. La cultura? Un baldacchino posto sopra la cupidigia"<sup>32</sup>. Questa visione, fondamentalmente pessimistica, non può non far riflettere.

Quando infatti nella scena successiva Hoechst si trova in Polonia, non ha davanti a sé una fabbrica o degli operai del

nostro tempo, ma viene catapultato direttamente ad Auschwitz, dove assiste a un raccapricciante spettacolo nello spettacolo. I ruoli, in quella che ha tutte le caratteristiche per essere definita una farsa sul tema della memoria della Shoah, sono ricoperti dai personaggi della vicenda principale – anche questo è un espediente che Menasse potrebbe aver tratto dalla *Notte di Valpurga Classica*: Raphael, il figlio di Hoechst, si presenta nei panni di prigioniero (con il cagnolino di latta al guinzaglio), Gottlieb di un medico-aguzzino e Gräten di croce-rossina. Questi personaggi sono a loro volta supportati da un coro di prigionieri. Il prigioniero solista (Raphael) tiene quindi un monologo interamente sorretto dalla figura retorica dell'antonomasia, in cui non si stanca di decantare le lodi di quello che lui stesso, con terminologia inappropriata e in modo stridente definisce "Synonym-KZ", ossia "lager-sinonimo", perché Auschwitz costituisce senza ombra di dubbio il paradigma di ogni altro campo di sterminio nell'immaginario collettivo, ed è perciò "sinonimo" di ogni orrore e massacro.

Ciò che rende particolarmente caustico questo teatro nel teatro, ambientato nel luogo della tragedia umana per eccellenza, è l'adozione di uno stile enunciativo da avanspettacolo, nonché, in parte, di ascendenza pubblicitaria, definito "*Betroffenheitstheater für Touristen*"<sup>33</sup>, espressione che si potrebbe rendere in italiano con "teatro della compartecipazione per turisti". Più che per i contenuti, dunque, è per la forma in cui viene enunciato che il messaggio – definito "osceno"<sup>34</sup> dallo stesso Hoechst – urta la sensibilità di chi guarda. Ma non si tratta certo di un'oscenità fine a se stessa, dal momento che il suo obiettivo non è affatto la banalizzazione,

bensi, semmai, l'ironizzazione di un coinvolgimento emotivo scontato e superficiale da parte dello spettatore. Descrivere Auschwitz attraverso il linguaggio del turismo e della pubblicità ha dunque la funzione di alimentare la riflessione – e, possibilmente, la discussione – sulle modalità più opportune ed efficaci di trasmissione della memoria della Shoah, le quali non sono certo quelle utilizzate dal prigioniero/Raphael, che definisce il campo di sterminio "saldamente in prima posizione nella Classifica Forbes dei più atroci crimini contro l'umanità, irraggiungibile dal peggior gulag"; e più avanti:

Qui, per favore, c'è stata una qualità di assassinio del tutto diversa, e noi dobbiamo continuare a prestare attenzione alla qualità! Perciò la situazione rimane invariata: noi siamo il numero uno! E nessun altro sterminio di massa, nessun altro luogo dell'orrore è così tremendo! Nessun altro crimine è inspiegabile come questo. Se tutto fosse uguale, allora nulla potrebbe ripetersi! Il mondo si fermerebbe! Benvenuti ad Auschwitz, signori miei, il singolare lager-sinonimo!<sup>35</sup>

Nelle battute successive la macabra offerta turistica viene presentata nel dettaglio. Vi è addirittura la possibilità di ricevere un sacchetto di cenere con la scritta "*Erinnerung an Auschwitz – Schutzengel der EU*", "Ricordo di Auschwitz – Angelo custode dell'UE"<sup>36</sup>, dettaglio che rinvia in maniera evidente all'opera successiva di Menasse, il romanzo *Die Hauptstadt* (La capitale) del 2017: in entrambi i testi l'accento è posto sul valore fondativo dell'esperienza della Shoah in merito alla costituzione della

coscienza europea. Tuttavia, mentre nel romanzo l'elezione di Auschwitz a nuova capitale d'Europa acquista la forma di un progetto culturale e politico di resilienza in rapporto alla memoria<sup>37</sup>, nel dramma l'utilizzo, volutamente improprio, del termine "angelo custode" in relazione al campo di sterminio non può che risultare stridente. Come scrive Valentina Serra, "dichiarazioni come «mai più Auschwitz», ripetute alla stregua di slogan dal secondo dopoguerra ad oggi, banalizzano la pericolosità degli accadimenti del passato e si illudono di poterli riconoscere – e quindi evitare – nel presente"<sup>38</sup>.

Le scene immediatamente successive sono dedicate all'atomica e alla tragedia di Nagasaki. Mediante l'impiego di voci fuori scena, lo spettatore assiste ai momenti di incertezza prima del lancio della bomba, all'angoscia dell'equipaggio, alle decisioni affrettate dell'ufficiale a bordo del bombardiere americano. In scena, invece, si trova un generale timorato di Dio, ma privo di scrupoli. Un sottile quanto preciso dialogo in filigrana con l'opera di Goethe si ha quando costui cita a memoria l'inno *Prometheus*, paradigma lirico del titanismo goethiano riconducibile allo *Sturm und Drang*. In seguito, tra le macerie della città, un fotografo, impersonato da Raphael, si sofferma sullo scambio tra luce e ombra, negativo e positivo, risultato dall'esplosione atomica. Sui muri rimangono soltanto le ombre degli esseri umani travolti dall'esplosione: in questo senso i loro negativi diventano positivi, in senso puramente fotografico. Un'infermiera (Gräten) porta invece l'attenzione sul fatto che i sanitari messi a disposizione dal nemico in seguito alla sciagurata esplosione altri non sono che scienziati chiamati a misurare e catalogare

gli effetti della detonazione sul territorio e sulle persone. Dietro agli intenti umanitari fanno quindi capolino, ancora una volta, gli interessi militari.

Una scena successiva è ambientata nello stadio di Santiago del Cile, divenuto tristemente famoso durante il golpe di Pinochet del 1973 perché utilizzato come campo di concentramento dai militari golpisti. In scena si trovano il colonnello Mario Manríquez Bravo, tra i responsabili storici di quegli orrori, e il cantautore Víctor Jara (impersonato da Raphael), tra i maggiori rappresentanti della *Nueva Canción Chilena*, sua vittima, mentre Gräten impersona una donna chiamata "sorella Amanda"<sup>39</sup>. La scena mostra una serie di torture inflitte al cantautore, a cui Hoechst assiste senza quasi proferire parola, torture interrotte soltanto dall'ingresso sul palco di due emissari della Fifa, venuti a verificare la possibilità di continuare a utilizzare lo stadio per ospitare eventi sportivi. Il riferimento è a un episodio tra i più spettrali nella storia del calcio: la partita Cile-URSS per le qualificazioni ai mondiali 1974, disputata il 21 novembre 1973 nello stadio di Santiago del Cile. O meglio, non disputata, o disputata a metà: sul campo si presentò soltanto la squadra di casa, perché i russi, per protesta, si rifiutarono di giocare la partita nel luogo simbolo della repressione cilena. La partita finì, ovviamente, 1 a 0 per il Cile.

Il terzo atto prosegue infine sulla scia fantasmagorica del precedente, ma stavolta al centro non vi è il passato, bensì la contemporaneità. Nel 2009, l'anno in cui il dramma viene rappresentato per la prima volta, il mondo è ancora in balia della crisi finanziaria innescata dal fallimento della banca d'investimento Lehman Brothers.

Nei luoghi toccati dal protagonista – sala interviste, borsa, cancelleria – si respira sfiducia e disorientamento. In particolare, il dialogo che si svolge nella cancelleria riprende in modo trasparente alcuni elementi delle scene del primo atto della seconda parte del *Faust* ambientate alla corte dell'imperatore, sostituito qui dal cancelliere, mentre i suoi collaboratori svolgono il ruolo dei cortigiani. Se nelle scene goethiane è l'espedito della cartamoneta che, pur avendo un valore puramente nominale, sembra poter risolvere i problemi finanziari dell'impero, nel caso della crisi contemporanea la soluzione dev'essere necessariamente più sofisticata: Hoechst suggerisce la creazione di banche di Stato, il cui unico fine sia quello di sfornare soldi in modo illimitato ed eventualmente fallire, al posto delle istituzioni, salvaguardando così gli interessi della collettività.

Nel mezzo di tutto ciò, il cattivo esito dell'esperimento di clonazione condotto da Gottlieb, a cui si accompagna la lunga serie di fallimenti sul piano economico e genitoriale da parte del protagonista, pare alludere a un esito del dramma complessivamente tragico. Del resto, l'ultima scena, in cui si vede soltanto una vasca da bagno piena d'acqua che si tinge di rosso e inizia a ribollire, potrebbe essere interpretata come una rappresentazione indiretta della morte del protagonista. Si tratta, però, di una possibilità interpretativa, perché sul palco non sono presenti i personaggi.

## Conclusioni

La convergenza che si viene a creare tra il mito faustiano e il tema della memoria nel *Doktor Hoechst* si dimostra, in conclusione, assai stratificata e complessa, non da

ultimo a causa dell'assenza di una chiave di lettura univoca. Il dramma si presta infatti a diverse interpretazioni, ciascuna delle quali può condurre a esiti differenti – questo, se non altro, è un aspetto che il testo di Menasse condivide con il modello goethiano. Tra gli elementi di maggior rilievo della pièce, inoltre, l'intreccio peculiare fra memoria storica e memoria letteraria, più volte emerso nel corso della presente analisi, dà luogo a un tessuto di intersezioni difficile da districare nelle sue ambivalenze, eppure di notevole effetto sul piano drammaturgico. Da un lato, infatti, i riferimenti continui al *Faust* di Goethe costituiscono per il pubblico un momento importante di identificazione e di riconoscimento sul piano culturale, dall'altro lato interviene la memoria, che, sebbene provenga da un orizzonte di attesa che sicuramente non coincide con quello del modello letterario di riferimento, a esso si sovrascrive, in certo qual modo, riattivandone il potenziale critico nei confronti della società.

Come si è detto in precedenza, una caratteristica saliente della scrittura di Menasse è data dalla capacità di intessere un dialogo serrato con la storia. Dal rinnovato rapporto tra memoria storica e memoria letteraria che così si viene a creare, tuttavia, non scaturisce mai la pretesa di trarre insegnamenti definitivi. L'obiettivo, semmai, è quello di portare in superficie, attraverso i linguaggi dello spettacolo, questioni fondamentali che ancora attanagliano la coscienza contemporanea. In questo processo, la memoria storica e quella letteraria si potenziano e si arricchiscono vicendevolmente. In altri termini, Menasse rappresenta sì la storia, ma non in modo mimetico, nel senso di un puro e semplice rispecchiamento di ciò che è stato, bensì

attraverso una messinscena in grado di fornire nuove chiavi di accesso, attraverso il mito faustiano, alle questioni del nostro tempo. Il riferimento al pensiero transumanista e alle fantasie di reduplicazione umana rappresenta, quindi, un elemento di critica del presente, rivolto in particolare contro una concezione del progresso incurante dei limiti imposti all'essere umano dalla natura e dalla società.

## BIBLIOGRAFIA

- Anders, Günther, *L'uomo è antiquato, vol. I, Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Baillet, Florence, "Robert Menasses Theaterstücke. Zeitgenossenschaft, politisches Engagement und figurenorientiertes Drama", in *Text + Kritik*, n. 234, 2022, Robert Menasse, pp. 41-51.
- Baudrillard, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Baudrillard, Jean, *Simulacri e impostura, bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Binswanger, Hans Christoph, *Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes Faust*, Stuttgart, Weitbrecht, 1985.
- Blaschke, Bernd, "Ökonomie", in Carsten Rohde, Thorsten Valk e Mathias Mayer (ed.), *Faust Handbuch, Konstellationen – Diskurse – Medien*, Stuttgart, Metzler, 2018, pp. 544-552.
- Calzoni, Raul, "A Resilient 'European Peace Project': Robert Menasse's *The European Courier* and *The Capital*", in Imke Polland, Michael Basseler, Ansgar Nünning e Sandro Moraldo (ed.), *Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience: Conceptual Explorations and Literary Negotiations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2020, pp. 129-140.
- Costagli, Simone, "Unmenschliches, allzu menschlich. Experiment und Wissenschaft bei Alexander Kluge", in Raul Calzoni e Massimo Salgaro (ed.), *Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, pp. 309-319.
- Eibl, Karl, *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes Faust*, Frankfurt am Main, Insel, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust / Urfaust*, Andrea Casalegno (trad.), Milano, Garzanti, 2018.
- Hayes, Peter, *Industry and Ideology. I.G.-Farben in the Nazi Era*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.
- Lindner, Stephan H., *Hoehchst. Ein I.G. Farben Werk im Dritten Reich*, München, Beck, 2005.
- Marco Lehmann-Waffenschmidt, "Goethes Faust als selbstoptimierender und entgrenzender "homo infinitus"", in Tim Willmann e Amine El Maleq (ed.), *Sterben 2.0. (Trans-)Humanistische Perspektiven zwischen Cyberspace, Mind Uploading und Kryonik*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 83-93.
- Menasse, Robert, "'Geschichte' war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995", in Idem, *Hysterien und andere historische Irrtümer*, Wien, Sonderzahl 1996.
- Menasse, Robert, "Mein Leben mit Doktor Faust", in *Akzente*, vol. 62, n. 1, 2015, pp. 70-81.
- Menasse, Robert, *Doktor Hoehchst. Ein Faust-Spiel*, Wien, Zsolnay, 2013.
- Neher, André, *Faust e il Golem. Realtà e mito del dottor Johannes Faustus e del Maharal di Praga*, Firenze, Sansoni, 1989.
- Rohde, Carsten, "Postheroische Identitätsmodelle – Faust-Metamorphosen in der neueren deutschsprachigen Literatur", in Monika Wolting (ed.), *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, pp. 21-35.
- Rusconi, Gian Enrico (ed.), *Germania, un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Torino, Einaudi, 1987.
- Schlaffer, Heinz, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1981.
- Schütt, Hans Dieter, *Die Erde ist der fernste Stern. Gespräche mit Robert Menasse*, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2008.
- Serra, Valentina, *Robert Menasse. Intellettuale, scrittore e critico europeo*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- Zenobi, Luca, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013.

## NOTE

1. Valentina Serra, *Robert Menasse. Intellettuale, scrittore e critico europeo*, Milano, Franco Angeli, 2018, p. 147.
2. *Ibidem*, p. 149. Sulle coordinate drammaturgiche della pièce nel contesto della produzione drammatica di Menasse si rinvia inoltre, da ultimo, a Florence Baillet, “Robert Menasses Theaterstücke. Zeitgenossenschaft, politisches Engagement und figurenorientiertes Drama”, in *Text + Kritik*, n. 234, 2022, *Robert Menasse*, pp. 41-51.
3. Robert Menasse, “Mein Leben mit Doktor Faust”, in *Akzente*, vol. 62, n. 1, 2015, pp. 70-81, qui p. 75. Qualora non diversamente segnalato, la traduzione dei passi in tedesco qui e in seguito è di chi scrive.
4. *Ibidem*, p. 79.
5. *Ibidem*, p. 77.
6. Su questo aspetto del mito, sui suoi ribaltamenti e sulle sue metamorfosi nei media e nella letteratura si rinvia al ricchissimo studio di Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013.
7. Gian Enrico Rusconi (ed.), *Germania, un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Torino, Einaudi, 1987.
8. Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I, *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 225.
9. *Ibidem*. La precoce diagnosi di Anders sull'impossibilità dell'uomo contemporaneo non solo di identificarsi, ma di trovare ancora delle somiglianze con un personaggio come Faust ha trovato naturalmente conferma nella critica successiva, ad esempio in Karl Eibl, il quale afferma piuttosto perentoriamente che al giorno d'oggi “il Faust di Goethe è diventato ideologicamente senza dimora” e che “noi non siamo Faust”, Idem, *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes Faust*, Frankfurt am Main, Insel, 2000, p. 13.
10. Sulle caratteristiche salienti del rapporto tra scienza, letteratura e media in Kluge si rinvia allo studio di Simone Costagli, “Unmenschliches, allzu menschlich. Experiment und Wissenschaft bei Alexander Kluge”, in Raul Calzoni e Massimo Salgaro (ed.), “*Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment*”. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, pp. 309-319.
11. Carsten Rohde, “Postheroische Identitätsmodelle – Faust-Metamorphosen in der neueren deutschsprachigen Literatur”, in Monika Wolting (ed.), *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, pp. 21-35.
12. Sono numerosi gli studi che si sono occupati dei rapporti tra il mito di Faust e il capitalismo o, più in generale, le strutture economico-sociali del mondo contemporaneo. Tra questi andranno ricordati almeno Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1981 e Hans Christoph Binswanger, *Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes Faust*, Stuttgart, Weitzbrecht, 1985. Per una rassegna più ampia degli studi sul tema si rinvia da ultimo alla voce “Ökonomie” curata da Bernd Blaschke in Carsten Rohde, Thorsten Valk e Mathias Mayer (ed.), *Faust Handbuch, Konstellationen – Diskurse – Medien*, Stuttgart, Metzler, 2018, pp. 544-552.
13. Valentina Serra, *Op. cit.*, p. 151.
14. Robert Menasse, “Mein Leben mit Doktor Faust”, p. 80.
15. I riferimenti alla fantomatica creatura d'argilla dell'immaginario ebraico sono espliciti nel testo, cfr. Robert Menasse, *Doktor Hoechst. Ein Faust-Spiel*, Wien, Zsolnay, 2013, p. 18.
16. Infatti, in una didascalia della decima scena del terzo atto, esso viene definito una “Gestalt”, Robert Menasse, *Doktor Hoechst*, p. 140.
17. *Ibidem*, p. 139
18. Per quanto riguarda l'associazione tra mito Faust e Golem si rinvia allo studio ormai classico di André Neher, *Faust e il Golem. Realtà e mito del doktor Johannes Faustus e del Maharal di Praga*, Firenze, Sansoni, 1989.

19. Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli 1979, p. 87. Sul tema del simulacro si veda anche Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura, bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.
20. Oltre al ben noto concetto dello *Streben*, fa parte di tale complesso tematico anche il concetto di *Steigerung*, ossia crescita o anche accrescimento, il che costituisce un motivo di interesse specifico per gli studi sul postumanesimo, cfr. ad esempio Marco Lehmann-Waffenschmidt, "Goethes *Faust* als selbst-optimierender und entgrenzender 'homo infinitus'", in Tim Willmann e Amine El Maleq (ed.), *Sterben 2.0. (Trans-)Humanistische Perspektiven zwischen Cyberspace, Mind Uploading und Kryonik*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022, pp. 83-93.
21. Robert Menasse, *Doktor Hoechst*, pp. 47-48.
22. *Ibidem*, p. 48. La frase è praticamente identica ai versi 7003-4 del *Faust II*, cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Faust / Urfaust*, Andrea Casalegno (trad.), Milano, Garzanti, 2018 (ottava edizione), vol. 2, p. 672.
23. "Come il corsetto del pesce", fatto di lische, come dice lei stessa, *Ibidem*, p. 20.
24. Robert Menasse, "Mein Leben mit Doktor Faust", p. 80. La morte del diavolo è poi tematizzata esplicitamente nella sesta scena del primo atto del dramma, cfr. Robert Menasse, *Doktor Hoechst*, p. 52-53.
25. Valentina Serra, *Op. cit.*, p. 119.
26. Robert Menasse, "'Geschichte' war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995", in Idem, *Hysterien und andere historische Irrtümer*, Wien, Sonderzahl 1996, pp. 21-36, qui p. 26. Si cita da Valentina Serra, *Op. cit.*, p. 119.
27. Hans Dieter Schütt, *Die Erde ist der fernste Stern. Gespräche mit Robert Menasse*, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2008, p. 48. Si cita da Valentina Serra, *Op. cit.*, p. 123.
28. *Ibidem*, p. 149.
29. Si rinvia in merito allo studio condotto da Stephan H. Lindner, *Hoechst. Ein I.G. Farben Werk im Dritten Reich*, München, Beck, 2005. Sulla I.-G. Farben costituisce ancora un riferimento essenziale lo studio di Peter Hayes, *Industry and Ideology. I.G.-Farben in the Nazi Era*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.
30. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 7.
31. Robert Menasse, *Doktor Hoechst*, p. 63.
32. *Ibidem*, p. 64.
33. *Ibidem*, p. 75.
34. *Ibidem*, p. 68.
35. *Ibidem*, p. 67.
36. *Ibidem*, p. 69.
37. Raul Calzoni, "A Resilient 'European Peace Project': Robert Menasse's *The European Courier* and *The Capital*", in Imke Polland, Michael Basseler, Ansgar Nünning e Sandro M. Moraldo (ed.), *Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience: Conceptual Explorations and Literary Negotiations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2020, pp. 129-140.
38. Valentina Serra, *Op. cit.*, pp. 122-123.
39. *Te recuerdo Amanda* è una celebre canzone di Víctor Jara.