

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

79



internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Elfriede Jelinek

FaustIn and out

Dramma secondario basato su Urfaust

*introduzione e traduzione di
Elisa Balboni e Marcello Soffritti*

*prefazione di
Elena Di Gioia*

*con un dialogo con
Fabrizio Arcuri
a cura di Lucia Amara*

in copertina: ritratto di Elfriede Jelinek © Ferdinando Scianna, 1991

© 2012 by Elfriede Jelinek

Published by permission of Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2014

via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-390-8



FOCUS ELFRIEDE JELINEK
di Elena Di Gioia

Il volume esce contestualmente all'avvio dell'articolato progetto Festival Focus Jelinek, dedicato alle scritture di Elfriede Jelinek che coinvolge numerosi artisti della scena contemporanea e disegna un vasto arco della parola, attingendo ai testi teatrali, romanzi e alla produzione di interventi e discorsi dell'autrice¹.

Un progetto speciale che ha messo al centro della sua composizione, la pluralità e la molteplicità di visioni di artisti sull'opera di Elfriede Jelinek, verso la maggiore conoscenza della grande autrice austriaca, poco esplorata in Italia, nonostante i tanti premi e riconoscimenti, su tutti il Premio Nobel per la letteratura nel 2004.

Nell'ambito del progetto Festival Focus Jelinek è nata la necessità di confrontarsi anche con le produzioni più recenti di Elfriede Jelinek non ancora tradotte in italiano e la scelta è andata su *FaustIn and out*, testo scritto dall'autrice nel 2011/2012.

¹ Festival Focus Jelinek – festival per città (ottobre 2014/marzo 2015 – direzione artistica Elena Di Gioia) spettacoli di Teatrino Giullare, Andrea Adriatico/Teatri di Vita, Tra un atto e l'altro con Accademia degli Artefatti, Chiara Guidi in un progetto speciale per le biblioteche, Angela Malfitano, performance e azioni sceniche di Ateliers e Fanny & Alexander, laboratori nelle scuole con Angela Malfitano e Nicola Bonazzi / Teatro dell'Argine, proiezioni, letture con Anna Amadori, Elena Bucci, Chiara Guidi, un convegno spettacolo e laboratori all'Università di Bologna con Claudio Longhi, incontri con artisti e ospiti, nuove traduzioni e pubblicazioni. In una inedita e originale collaborazione di festival, teatri, biblioteche, cinema e strutture culturali di Bologna, Casalecchio di Reno, Castel Maggiore, Cesena, Forlì, Faenza, Modena, Montescudo, Parma, Piacenza, Ravenna, Reggio Emilia, Rimini, San Lazzaro di Savena che accolgono le tappe del progetto. Promosso da Liberty e Tra un atto e l'altro. www.festivalfocusjelinek.it.

È un volume che dà la preziosa possibilità al pubblico di poter accedere all'opera di *FaustIn and out* di Elfriede Jelinek che in questo momento conta già in area tedesca molteplici allestimenti.

Questa opera verrà presentata per la prima volta in Italia da Tra un atto e l'altro e Accademia degli Artefatti. In scena Angela Malfitano, Francesca Mazza, Sandra Soncini, Matteo Angius e con la regia di Fabrizio Arcuri². Proseguendo una progettualità e collaborazione con il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna (con sede a Forlì) nell'ambito della traduzione di testi teatrali, si è dato l'avvio ad un percorso di traduzione del testo ad opera di Marcello Soffritti Direttore del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna e con la traduttrice Elisa Balboni.

L'intervento dei traduttori, presente nel volume, offre l'opportunità, attraverso la narrazione delle complessità della traduzione, di scandagliare la scrittura dell'autrice dall'interno della lingua stessa, osservare le spirali che si annidano dentro una parola e le sue molteplici ipotesi, perdite o arricchimenti.

Un intervento importante per rendere visibile cosa c'è *dentro* la parola di Elfriede Jelinek, quali vortici l'autrice compone con la sua scrittura.

La scrittura e la scena di Elfriede Jelinek

Le cose sono immagini apparentemente innocenti, ma è necessario andare dietro le cose, strappare via questa innocenza e dare alle cose la loro storia. [...] Io cerco di decostruire la realtà. Questa realtà, io la faccio ogni volta per così dire a pezzi, come se separassi a strappi le tende di un sipario, per rabbia contro il testo che c'è dietro³.

² Dopo una prima produzione Sketches da *FaustIn and out* presentata a Mittelfest (Cividale del Friuli, 20 luglio 2014), la scelta della compagnia è stata di restituire agli spettatori la stessa immersione che Elfriede Jelinek ha previsto per i lettori: il testo viene restituito nella sua integralità in due possibilità: suddiviso in tre episodi (uno per sera) o 'maratona', una durata in via di definizione di circa 4 ore. (Parma/Teatro Due, Bologna/Arena del Sole, Forlì/Teatro Diego Fabbrì).

³ Intervista a Elfriede Jelinek in R. Caruzzi (a cura di), *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, videoregistrazione realizzata per la Società Italiana delle Letterate (SIL), München, novembre 2005.

È dalla profondità del 'sottosuolo' su cui poggiamo che Elfriede Jelinek inizia la sua opera, i sipari che strappa attecchiscono dalle nostre fondamenta.

La sua scrittura, abrasiva e corrosiva, consegna un'immersione, la discesa in luoghi dove si annidano il linguaggio, le nostre rappresentazioni, la memoria, un 'luogo' affilato in cui l'autrice ci chiede di entrare e da cui fuoriescono tensioni e questioni della nostra contemporaneità. Elfriede Jelinek, con rigore e implacabilità, entra ed esce nelle patrie 'private' (le case e le relazioni personali) e pubbliche, ingrandisce e rimpicciolisce i panorami, gli affreschi, le rappresentazioni in cui siamo calati, smonta dall'interno, anche del linguaggio, le architetture e le fondamenta su cui si reggono e costruiscono le relazioni scavando nella natura tagliente e multiforme del potere.

Elfriede Jelinek centrifuga i nostri sguardi, in un vortice di sperimentazione linguistica che crea tunnel sotterranei nella parola e nella nostra società.

Un senso di sprofondamento nel linguaggio, nella realtà e le sue rappresentazioni è, in modi diversi, sempre presente nei suoi testi e in *FaustIn and out*.

A mano a mano che il testo procede, corrisponde una progressiva discesa nel sottosuolo e noi stessi scendiamo, scivolando spietatamente dentro le parole, in estremi 'scantinati'.

È visibile nel corso del testo il disegno del piano di sopra, dove alberga di proprietà il lecito e del piano di sotto dove si nasconde in affitto l'illecito, l'osceno, ripetuto in più passaggi

quello che non è permesso fare di sopra di certo si può fare di sotto

e anche

per me il cielo potrebbe anche stare di sotto, ma sotto di noi ci siamo solo noi, sotto di noi non c'è nessun altro.

cosa succede di sopra, nell'appartamento, l'appartamento a norma normalmente allestito e scaffalato a norma.

E soprattutto

l'inferno in fondo vuole delle vittime sacrificali, qui sotto vittime, di sopra i sei numeri estratti.

Un'architettura del potere che scorre in parallelo all'*Urfaust* che, come dichiara la stessa autrice nel sottotitolo, è da intendersi come dramma secondario e in continuo riferimento proprio al tema di *Faust* a cui intreccia altre voci, a partire da crimini orrendi e reali della cronaca che diventano come punte di un iceberg che l'autrice decide di sciogliere davanti ai nostri occhi.

greta sottoterra, i tuoi capelli d'oro Margarethe e vabbè c'è anche Elisabeth sottoterra, assieme a tanti altri, quanti? E chi lo sa? nessuno sa i loro nomi, nessuno li ha contati, nemmeno noi.

Caliamo, sprofondiamo in una discesa disseminata di spine e tensioni, accompagnati sempre dall'implacabilità, dal rigore, dall'esposizione totale che Elfriede Jelinek consegna alla sua scrittura.

A mano a mano che scendiamo, i singolari (il padre, la madre, la figlia, la vittima...) si moltiplicano e si trasformano tragicamente in plurali e lo sguardo dalla letteratura e dal fatto di cronaca che proprio in quanto esemplare potrebbe arrivare con distanza ai lettori, dilaga e si diffonde tragicamente e sinistramente nella realtà.

In *FaustIn and out* sono numerosi e costanti, come ci rivela l'intervento di Elisa Balboni e Marcello Soffritti, i riferimenti prima di tutto al tema di Faust, alla cronaca austriaca, ai crimini specifici, in particolare il caso di Elisabeth Fritzl segregata dal padre per ventiquattro anni e costretta a un rapporto incestuoso che porterà alla nascita di sette figli, e poi alla filosofia tedesca, alla politica e all'economia.

Per riprendere un'espressione di Heine rispetto a Goethe, Elfriede Jelinek attinge ai *forzieri dei tesori linguistici tedeschi*, strappa frammenti e brandelli alla filosofia, ai poeti, impasta l'immaginario, il linguaggio, lo centrifuga e lo ricompone.

L'impatto con la cronaca e i suoi crimini appartiene alla scrittura di Elfriede Jelinek, una collisione in cui si concentra e ritrova il suo sguardo sulla realtà e su come smascherarla e renderla visibile ai nostri occhi, attraverso lo scalpello della parola.

La sessualità e il crimine hanno effettivamente un posto preciso nella mia opera. Il crimine funge da valvola di sfogo della violenza latente nella società, che in esso significativamente si scarica – e la sessualità è il luogo in cui la violenza trova una via d'uscita, uno sbocco ricorrente, nel senso indicato dalla Bachmann, secondo cui il fascismo dopo il '45 si è annidato nella famiglia, nella sessualità tra un uomo e una donna, e nella repressione e nella violenza esercitata sui figli⁴.

Non sempre nel contesto italiano possono essere conosciute o comprensibili le 'voci' disseminate, a volte esplicite, a volte nascoste e in alcuni casi in maniera più marcata o più enigmatica per il lettore compaiono riferimenti all'Austria, al contesto della sua storia, alla politica, alla filosofia, alla cultura che a volte galleggiano sopra i testi, e anche questo aspetto, insieme agli slittamenti continui e ai rimbalzi di significato, alle sabbie mobili del linguaggio, contribuisce a creare uno 'spiazzamento' per il lettore.

È un continuo inseguire la lingua come una pista a cui l'autrice sottrae terreno, provocando frane del linguaggio.

Elfriede Jelinek dissemina il 'prato' di spine ed è necessario nella sua opera scavare anche nella parte sepolta del testo, dare voci ai silenzi, inseguire questi 'tarli' della parola.

In più, i testi per il teatro di Elfriede Jelinek sono anche un'idea di teatro che l'autrice consegna. Tra figure e maschere in cui è la parola stessa che prende parola, nelle fratture e nei flussi della narrazione, si compone anche un'idea di teatro con cui è necessario confrontarsi.

Come ha descritto Lucia Perrone Capano, "le opere di Elfriede Jelinek costituiscono un atto di resistenza al teatro «così com'è» (come

⁴ Colloquio con Elfriede Jelinek a cura di Luigi Reitani (il testo riprende un colloquio registrato il 18 agosto 1990). In Elfriede Jelinek, *Nuvole*. Casa SE, 1991 a cura di L. Reitani.

ha sottolineato Heiner Müller), lavorando per «un altro teatro» in cui gli attori non rappresentano caratteri individuali, non imitano la vita, non parlano, ma «sono il linguaggio»⁵:

Voglio che il linguaggio non sia una veste, ma che rimanga sotto la veste.
[...] Come la spiaggia sotto il selciato, così sotto il selciato la ferita del linguaggio che mai si risana [...] Gli attori SONO il linguaggio, non parlano⁵.

E continua Lucia Perrone Capano, “il linguaggio, che si presenta come una superficie, un paesaggio, popolato di voci, è uno spazio ampio e non può essere fissato in una persona, in un luogo precisi”⁶. Elfriede Jelinek chiede un corpo a corpo, una tenacia con il lettore, una volontà di volere stare dentro i suoi testi e nel luogo affilato della sua scrittura, trasportati su ruote traballanti, a volte imbizzarrite, a volte sprofondando, a volte creando un senso di contrasto al testo stesso e ai suoi enigmi.

Entriamo tutti nella spirale, per questo non è facile stare in questo ‘luogo’, soprattutto quando il linguaggio è lo schiaffo che smaschera le categorie e quando la cronaca tocca la punta dell’in-dicibile.

È come l’atto di guardare uno specchio che deforma.

È quella ‘deformazione necessaria per rendere riconoscibile’ per riprendere sempre Jelinek⁷.

L’arco della scrittura di Elfriede Jelinek attraversa romanzi, testi teatrali, interventi e discorsi e, per la responsabilità che destina alla parola, disegna anche un modo di essere autrice, oggi.

⁵ Lucia Perrone Capano, *Superfici linguistiche e visive: i testi per un ‘altro teatro’ di Elfriede Jelinek* è contenuto nel volume *Una prosa altra, un altro teatro* a cura di Rita Svandrlik Firenze University press 2008, CC Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia (p. 105). Lucia Perrone Capano cita H. Müller, cit. in E. Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, Prometh-Verlag, Köln 1978, risvolto di copertina. E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl.Raststätte. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997.

⁶ Ivi, p. 108.

⁷ “L’assunto «Entstellen bis zur Kenntlichkeit» (deformare fino a rendere riconoscibile) – molte volte citato dalla critica a proposito della scrittura di Thomas Bernhard – la Jelinek lo fa totalmente e ripetutamente proprio, affermando che è stata forse lei la prima a usarlo veramente sul serio”. Dall’intervento *Il potere delle parole* di Renata Caruzzi in *Una prosa altra, un altro teatro*, cit.

Scrivere è la dote della flessuosità, la dote di stringersi alla realtà?

Ci si vorrebbe stringere volentieri, ma cosa succede poi a me?

Cosa succede a quelli che la realtà non la conoscono davvero?

È talmente spettinata la realtà. Non c’è pettine che riesca a lisciarla.

I poeti vi passano e raccolgono disperatamente i suoi capelli in una pettinatura, dalla quale prontamente di notte vengono perseguitati.

Nell’aspetto c’è qualcosa che non va...⁸

Stare nei testi di Elfriede Jelinek significa stare nel sottosuolo, scavare il testo, raschiarlo, grattarlo, scuoterlo per arrivare al fuoco che contiene.

Non sono personaggi quelli di Elfriede Jelinek, sono la nostra realtà, ‘hanno le gambe’ e camminano nella nostra quotidianità.

li conosciamo tutti, questi bei posti vicino al finestrino.

⁸ *Im Absents. In disparte* © The Nobel Foundation (2004)

Traduzione di Rita Svandrlik in *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, cit., anticipato dall’intervento *Il sofferto elogio della distanza* di R. Svandrlik.

INTRODUZIONE
di Elisa Balboni, Marcello Soffritti

1. Il testo nella sua veste originale

Il testo qui proposto è stato scritto nel 2011/12, è accessibile all'indirizzo <http://www.elfriedejelinek.com/> e coesiste con tutta la produzione di E. J. nella sezione *Theater* del relativo portale. Non si contempla un'edizione cartacea dell'originale¹. Viene dichiarato come “dramma secondario” da collegare all'*Urfaust* e si presenta nell'originale come una serie di monologhi, tenuti da alcuni personaggi femminili. I nomi di questi personaggi hanno tutti un suffisso femminile, e sono chiaramente riconducibili a personaggi maschili dello stesso *Urfaust* (*FaustIn*, *GeistIn*). Per volontà dell'autrice, questi nomi si presentano nel testo tedesco nella grafia con la I maiuscola, e ciò indica a rigore che potrebbero essere indifferentemente riferiti a uomini o donne. E. J. richiede però chiaramente che almeno la parte di *FaustIn* sia recitata da una donna. La I maiuscola consente, inoltre, un secondo collegamento tra *in* e *out*, ovvero *dentro* e *fuori*. I monologhi si succedono con pochissimi riferimenti l'uno all'altro, e le indicazioni su azioni e movimenti dei personaggi sono estremamente scarse e molto vaghe. Sappiamo innanzitutto che devono parlare davanti a due schermi televisivi in cui si vedono scene del *Faust*, e la maggior parte dei loro monologhi viene pronunciata mentre siedono in poltrona davanti ai due televisori. L'interazione fra di loro sembra limitarsi a una breve

¹ Cfr. D. Klein, *Polarité et métamorphoses dans “FaustIn and Out” d’Elfriede Jelinek*, in «Studia Dramatica», LVII, 2, 2012, p. 88, n. 9.

schermaglia sul momento di attacco di uno dei monologhi, a una piccola disputa a colpi di telecomando, e a una breve pantomima.

2. Il concetto di dramma secondario

FaustIn and out, da intendere tassativamente come dramma secondario rispetto all'*Urfaust*, può essere rappresentato, secondo esplicite istruzioni dell'autrice, solo in diretta combinazione con quest'ultimo, anche se non è ben chiaro se debba trattarsi ogni volta di una realizzazione originale o se si possa ricorrere a materiale scenico preesistente o preregistrato. Certamente questa condizione è sempre stata rispettata in Germania e in Svizzera, dove il dramma è andato in scena finora in almeno cinque allestimenti diversi.

Il riferimento alla vicenda di Faust è – per chi la conosca nei dettagli – costante e strutturale. A parte i nomi dei personaggi, le vicende che ci vengono evocate sono in molti punti le stesse del dramma di Goethe: seduzione, infanticidio, contrasto con la madre, piano diabolico, e soprattutto segregazione in carcere, con senso di colpa e “anelito alla redenzione”. Nei loro monologhi, i personaggi parlano, per lunghi tratti, come se fossero ancora all'interno della realtà faustiana, assumendo l'identità di Margherita, di Faust o di Mefistofele e riprendendo battute più o meno famose del dramma. Allo stesso tempo è chiaro che la ripresa della storia di Faust, Mefistofele e Margherita avviene con un atteggiamento di distacco, talvolta sarcastico, dai valori e dai concetti di Goethe inteso come autore classico. Questa decostruzione aggressiva e dissacrante si concretizza in particolare nell'ambientazione austriaca, nella prospettiva femminile di donne oppresse, nella visione dal basso di una società contemporanea che tende a distruggere le identità economicamente irrilevanti, e nel disprezzo dei principali fondamenti ideologici e religiosi della tradizione mitteleuropea. Allo stesso tempo, come rileva D. Klein², è evidente anche il riutilizzo “produttivo” di elementi meno classici

² *Ibidem*.

e meno canonici che distinguono *Urfaust* dalle versioni più tarde e mature: la tragedia femminile del destino di Margherita, la visione frammentaria della realtà drammatica e allo stesso tempo il continuo divenire proteiforme come principio costitutivo della natura e della vita umana.

La natura di “dramma secondario” si avverte molto spesso anche nella ripresa diretta di parole e frasi. Per un pubblico di lingua tedesca, che in genere ha metabolizzato *Faust* nella scuola dell'obbligo, le citazioni e le riprese sono quasi tutte immediatamente riconoscibili, e possono suonare, a seconda del contesto, serie o satiriche. Alcune di queste frasi sono addirittura parte della fraseologia quotidiana. Sarebbe però un errore pensare che, in quanto dramma secondario, il testo di E. J. sia ontologicamente inferiore, o addirittura presenti un deficit di autonomia critica:

In qualche modo, si potrebbe dire, esso si dà forma di classico per la sua natura di testo “cannibale” (o, come forse preferirebbe Jelinek, “vampirico”): proprio in virtù del suo costituirsi in gran parte di citazioni (più o meno fedelmente riportate) da una vera “tradizione tedesca” (che come vedremo non è però una tradizione unica, monolitica), esso viene a costituirsi come luogo d'espressione di un discorso di lunga durata e perciò passibile di continua rilettura; d'altro canto, il meccanismo intertestuale (la scelta, la variazione, la composizione) reca in sé fortissime tracce critiche, sostanzialmente demitologizzanti e riferibili a una precisa volontà d'autore, che è tutt'altro che assente da questo collage di testi altrui³.

La stessa E. J. conferma che il suo modo di produrre i testi teatrali non deriva banalmente da una preferenza stilistica per il frammentario, ma corrisponde invece ad un'impossibilità assoluta di perseguire un'originalità intesa in senso tradizionale:

Credo che nel postmoderno una cosa come l'originalità non sia più possibile, che già così abbiamo già un gigantesco Sampler di materiale scritto. E

³ M. Castellari, «*Wolken.Heim.*» di Elfriede Jelinek e il riuso postmoderno di Hölderlin, in «*Studia austriaca*», XVI, 2008, pp. 7-8.

così ricorro continuamente al montaggio e alle citazioni. Però i montaggi non li inserisco, bensì li apro come le ali di una pala d'altare. È un continuo lavoro con materiale già scritto, come faceva anche la Wiener Gruppe⁴.

Allo stesso tempo, ribadisce che ricerca la sua specifica identità autoriale per mezzo di una sistematica decontestualizzazione delle citazioni, al servizio di una ricompattazione “rianimante” del messaggio:

Ho mascherato le citazioni e le ho pompate per ricavarne un messaggio. Praticamente non c'è una citazione che io abbia usato nella sua forma originale. Volevo amalgamare il materiale. In questo senso è un pezzo post-moderno, perché volevo che il materiale diventasse un corpo testuale completamente nuovo, che a sua volta avesse una nuova vita eterna⁵.

3. I riferimenti

Oltre alla trama del *Faust*, i personaggi citano e in parte rivivono vicende degli ultimi decenni, che hanno profondamente impressionato l'opinione pubblica in Austria e in Germania. In Italia l'eco è stata certamente minore, ed è quindi necessario richiamarle qui brevemente.

- Il caso Fritzl – Elisabeth Fritzl, segregata dal padre ad Amstetten (Austria) in una cantina dal 1984 (all'età di diciotto anni) al 2008,

⁴ Ich glaube, daß so etwas wie Originalität seit der Postmoderne nicht mehr möglich ist, daß man schon so ein gigantisches Sampler an Geschriebenem hat. Und ich greife immer wieder auf Montage zurück und auf Zitate. Aber ich lasse die Zitate nicht einfließen, sondern ich stelle sie so wie Flügelaltäre aus. Das ist eine ständige Beschäftigung mit schon Geschriebenem, was ja die Wiener Gruppe auch gemacht hat. (Jelinek in K. Tiedemann, *Das Deutsche scheut das Triviale*, in «Theater der Zeit», 6, 1994, p. 37).

⁵ “Die Zitate [...] sind verfremdet und von mir auf eine Aussage hin zugespitzt worden. Es gibt ja kaum ein Zitat, das im Wortlaut von mir verwendet worden wäre. [...] Ich wollte das Material amalgamieren. Insofern ist es ein postmodernes Stück, weil ich das Material zu einem ganz neuen Textkörper werden lassen wollte, der dann wieder ein neues ewiges Leben hat.” (Jelinek in M. Castellari, cit., p. 33).

ripetutamente violentata, partorì nel corso della sua prigionia sette bambini, di cui uno morto poco dopo la nascita. Venne liberata solo in seguito ad accertamenti resi necessari dalla malattia di una delle figlie di Elisabeth, che dovette essere ricoverata in ospedale. Il padre era riuscito a tenere nascosta la situazione mentendo ai vicini. Aveva costruito una specie di prigionie blindata nello scantinato della sua casa. La figlia Elisabeth aveva dovuto dividere la sua prigionie con una parte dei suoi figli. È questo certamente il fatto di cronaca che E. J. riprende più costantemente nel testo.

- Il caso Kampusch – Natascha Kampusch venne rapita all'età di dieci anni e tenuta prigioniera a Vienna per circa otto anni da Wolfgang Přiklopil, un tecnico disoccupato. Quando riuscì a liberarsi, il suo rapitore si suicidò. Nel nostro testo FaustA lamenta il fatto di essere imprigionata da quando aveva dieci anni, accanto ad un'altra signora che nel frattempo ha sedici anni, e nel citare liberamente Goethe ricorda un uomo che le offre un passaggio sul suo furgoncino Volkswagen – la Kampusch venne effettivamente portata via in un furgoncino. In complesso, tuttavia, questa vicenda è molto meno in evidenza di quella di Elisabeth Fritzl.
- Nel testo è poi riconoscibile abbastanza chiaramente il caso, certamente meno drammatico, di una commessa di un supermercato tedesco licenziata dopo trent'anni di servizio per essersi appropriata di buoni per un valore di 1,30 euro. All'inizio del 2009 il tribunale del lavoro di Berlino ha confermato in prima istanza che il licenziamento era da considerarsi legittimo. Nel testo questa vicenda è modificata: la commessa licenziata, che rivolge il suo lamento al tribunale del lavoro, ha rubato dei budini scaduti.

Altri riferimenti piuttosto chiari per il pubblico di lingua tedesca riguardano la filosofia di Heidegger, chiamata in causa direttamente con un buon numero di inconfondibili termini tecnici, e, meno chiaramente, l'economista Joseph Vogl. In una didascalia finale, una sorta di titoli di coda, Heidegger, Vogl e S. Teresa del Gesù vengono indicati come fonti di materiale per il testo, con una specificazione