

Claudio Groff

Thomas Bernhard: cronache del caos

Sono purtroppo rarissimi gli scritti critici e di analisi letteraria lasciati da Claudio Groff. Le poche pagine che siamo riusciti a rintracciare testimoniano una competenza e una conoscenza molto ampie e approfondite. Sono la migliore conferma di quanto la sua opera traduttiva non fosse mera mediazione linguistica, ma lettura e resa di un intero mondo. La comprensione simpatetica degli autori, della loro produzione, del contesto culturale e politico nel quale e per il quale agivano costituiva per Groff la premessa sine qua non del proprio lavoro. Ne è eloquente testimonianza questo testo inedito nella cui premessa non si perita di contestare Alberto Arbasino argomentando con grande finezza. Il profilo di Thomas Bernhard, delineato nella pagine che seguono, al momento della stesura del testo – circa la metà degli anni Ottanta del secolo scorso – attesta una lettura attenta e partecipe da parte di Groff di tutta la produzione disponibile di un autore a lui particolarmente congeniale e che per tutta la vita resterà uno dei suoi preferiti. La conoscenza della Primärliteratur in originale è integrata e supportata da letture critiche e di saggi cui aveva avuto facilità d'accesso durante il suo periodo di docenza in Austria presso l'Università di Innsbruck fra il 1876 e il 1981. Testo dattiloscritto conservato in fotocopia nel lascito Groff. Il testo – non datato – è però di certo stato scritto nel febbraio-marzo del 1984.

(pmf)

Su «Repubblica» di qualche settimana fa, nella rubrica *Cartoline italiane* di Alberto Arbasino, è apparso un trafiletto dedicato a Thomas Bernhard: un rapido schizzo che in poche righe concentra, illuminandole con una sciabolata di luce maligna (quindi nella migliore tradizione arbasiniana), le tematiche singolari di questo scrittore: «Tanti nuovi volumetti di Thomas Bernhard entrano in casa in fila, insinuandosi sotto la porta. Alla decrepita stazioncina

della Stiria si era soli a discendere dal trenino, l'unico tassista aveva ghigno, l'unico avventore aveva il gozzo, l'oste era un nano, il medico era sfregiato e amputato, la vecchia aveva strozzato il vecchio dopo una convivenza di settant'anni invano sprecata per imparare un *Lied* di Hugo Wolf, e per tutta la notte, nel gelo, tra i crepitii e i calpestii, l'atroce batrace... Eppure... C'è uno solo di quei disturbi che non guarirebbe come neve al sole in una settimana d'agosto a Viareggio?»

A questa domanda possiamo tranquillamente rispondere di no: il consiglio terapeutico di Arbasino non funziona né per Bernhard né per i suoi personaggi. Sappiamo quanto poco i ripetuti soggiorni del nostro autore a Maiorca abbiano contribuito a migliorare il suo umore (basta leggere a questo proposito il romanzo *Beton*) e sappiamo anche quanto poco amino viaggiare i suoi personaggi: il Riformatore-del-mondo, nella commedia omonima, dichiara: «Ogni viaggio è un vero martirio, con tutta la fatica che mi sobbarco forse ci vorrebbe un posticino ben soleggiato, ma io odio il sole. Un posto all'ombra, ma odio anche l'ombra. E poi mi annoio terribilmente, al mare mi viene mal di stomaco, le grandi città non le sopporto, in campagna è tutto così monotono. Quando sono a Parigi non so cosa darei per essere a Londra, se sono a Londra vorrei essere in Sicilia». Neppure il paesaggio visto da un finestrino di treno si configura come elemento di conforto: ecco quanto afferma il protagonista di *Der Untergeher*, il più recente romanzo di Bernhard (il titolo si può rendere all'incirca con *Il perdente, Il soccombente*), a proposito di un viaggio che è costretto a intraprendere da Vienna a Coira (quindi attraverso un paesaggio tanto domestico quanto celebrato): «Il viaggio da Vienna a Linz è un viaggio attraverso nient'altro che la mancanza di gusto. Da Linz a Salisburgo non va meglio. Le montagne tirolesi le trovo opprimenti. Il Vorarlberg l'ho sempre odiato, proprio come la Svizzera, dove impera l'ottusità...». Il già citato romanzo autobiografico *Beton* è in buona parte imperniato sulla ipocondriaca incapacità di decidere la partenza per Maiorca. Questi primi cenni hanno evidenziato uno dei molti atteggiamenti negativi di Bernhard, quello nei confronti della categoria esistenziale del viaggiare, dello spostarsi, che tanta parte ha avuto e ha nella storia della letteratura e dell'anima tedesca (basti pensare, per limitarsi a un contemporaneo, all'importanza che riveste il viaggio nelle opere di Handke). Bernhard non ama affatto i "movimenti", né quelli veri né quelli falsi. Tornando per un attimo ad Arbasino, vorrei rifarmi alle prime righe del suo trefiletto, là dove parla dei «volumetti che entrano in casa in fila, insinuandosi sotto la porta»: il che significa, fuori dalla metafora cattivella, che Bernhard comincia ad essere pubblicato con regolarità anche in Italia. Finalmente, direi, perché, insieme con Handke, si tratta del più

importante fenomeno letterario di questi anni nei paesi di lingua tedesca; con la differenza che mentre Handke ha avuto da noi una fortuna abbastanza precoce, Bernhard, la cui attività di scrittore risale all'inizio degli anni '60, è apparso in Italia per la prima volta solo nel 1981, quando uscirono quasi contemporaneamente il romanzo *Perturbamento* da Adelphi e racconti de *L'italiano* da Guanda. E questo nonostante parecchie sue opere (tra cui un romanzo importante come *Frost*, ancora oggi non tradotto) girassero da anni tra varie case editrici, palleggiate dall'una all'altra e dimenticate nei cassetti. Oggi la situazione è cambiata e i molti scritti di Bernhard (che è autore assai prolifico) cominciano ad apparire con un ritmo piuttosto sostenuto e le sue opere teatrali ad essere messe in scena: a tutt'oggi, comunque, solo una decina sui più di trenta titoli che compongono la sua bibliografia. Ma forse anche questa riluttanza alla pubblicazione si inserisce nella fisionomia del personaggio Bernhard: Claudio Magris, in un suo saggio del 1973 su *Perturbamento*, scrive che «totalmente autonomo e isolato, Bernhard ha battuto una strada indipendente dal dissenso industrialmente pianificato dell'avanguardia letteraria tedesca... a questa posizione solitaria deve la sua libertà, la sua forza e la relativa esilità della sua rinomanza (almeno in Italia) e c'è da augurarsi che il successo, che ora gli arride, non ottunda o livelli il suo disadattamento». Un autore scomodo, quindi, un autore che non accettava allora, né accetta oggi, le regole della società letterario-commerciale e che respinge duramente i tentativi di esserne assorbito; un autore insofferente di tutte le convenzioni e i riti letterario-mondani (fu celebre lo scandalo che sollevò il suo brevissimo discorso quando, anni fa, gli venne conferito il Premio di Stato austriaco per la letteratura: come ringraziamento, Bernhard si limitò ad affermare che «l'uomo è un povero disgraziato e che l'unica cosa certa è la morte»; l'episodio è riportato anche in uno dei suoi ultimi romanzi, *Il nipote di Wittgenstein*. Più di recente, premiato l'autunno scorso a Palermo con il premio Mondello per la miglior opera straniera, all'ultimo momento non si è presentato a ritirarlo, nonostante avesse assicurato la sua partecipazione¹; e l'elenco potrebbe continuare).

Un personaggio difficile, complesso e scontroso, isolato anche fisicamente nella sua solitudine di Ohlsdorf, il piccolo villaggio dell'Austria Superiore dove vive, naturalmente da solo, in una fattoria lontana dal centro abitato... Ma un personaggio che oggi è un punto di riferimento fondamentale nel panorama della letteratura europea: Bernhard ha realizzato la profezia

¹ Oltre ad altre indicazioni, questo richiamo permette di datare con certezza la disamina di Groff. Bernhard ricevette il Premio Mondello come miglior autore straniero nel 1983 per l'opera *L'origine*.

di Nietzsche, che in un frammento postumo affermava: «La letteratura del XX secolo: pazzia e matematica insieme, analitico-fantastica: racconterà più la storia della testa che quella del cuore». La scrittura di Bernhard è tutta di testa: con i suoi “teoremi sulla follia” ha aggredito il romanzo e il teatro su due fronti, quello tematico e quello linguistico, portando alle estreme conseguenze, con un cerebralismo spietato quanto analitico e con maniacale coerenza, un discorso distruttivo e devastante che, se affonda lontane radici in un humus vagamente beckettiano, si dispiega altresì in freddi e geometrici reportage che la letteratura europea non aveva ancora conosciuto. Cronache del caos: la scena su cui si aprono le pagine o si levano i sipari di Bernhard è quella del *day after*: l’esplosione è già avvenuta, è ormai lontana: il mondo, intatto solo in apparenza, è scardinato in profondità e dominato dai nuovi cavalieri dell’Apocalisse: follia, gelo, malattia e devastazione; ruota come impazzito seguendo un’orbita indecifrabile e assurda. L’io superstite (se è una «testa pensante», uno di quelli che «urtano dappertutto perché il loro cervello è una linea e la superficie del mondo una deformazione» come afferma lo scrittore nella commedia *La brigata dei cacciatori*) si pone di fronte a questo caos, a questo *perturbamento*: tenta di decifrarlo, di contrapporglisi: persegue questo scopo con folle determinazione, pur essendo conscio che porterà soltanto alla dissoluzione fisica e mentale. Da questo tentativo continuamente ripetuto e continuamente frustrato di ordinare il caos nascono da un lato le grandi paranoie, i colossali deliri dei suoi personaggi (emblematico tra tutti il principe di *Perturbamento*; ed anche, nel teatro, il Riformatore-del-mondo o Minetti), e dall’altro, romanzi semi-autobiografici o in quelli più sfrenatamente autobiografici (la trilogia formata da *L’origine*, *La cantina* e *Il respiro*, *Ja*, *Il nipote di Wittgenstein*, *Il soccombente*) le furie autodistruttive, la feroce negatività di ogni atto, di ogni affermazione, di ogni rapporto interpersonale, il disprezzo rabbioso per quelle forme di istituzioni politiche che di “sociale” hanno soltanto il nome (sono famose le tirate di Bernhard contro il regime socialdemocratico in Austria e suoi pesanti insulti verso l’ex-cancelliere Kreisky: ma, come già vedeva acutamente Magris nel saggio citato, non si tratta tanto di conservatorismo quanto di una coerenza interna che non può cogliere nessun aspetto ottimistico nella realtà desolata con cui l’io pensante bernhardiano viene posto a confronto). La catalogazione e decifrazione del caos, del «mostruoso surrealismo universale», come dice il principe di *Perturbamento*, in cui si aggirano gli zombi sopravvissuti all’esplosione (appunto il tassista, l’oste, i vecchi citati da Arbasino, figure minori marchiate anche fisicamente dalla catastrofe), non riesce: allora l’io pensante si rassegna ad esistere cullando un’idea di suicidio continuamente rimandato («ci siamo

rassegnati al fatto che dobbiamo esistere, anche se per la maggior parte del tempo contro la nostra volontà», dice il protagonista di *Ja*); una rassegnazione biliosa e sarcastica all'assurdità della vita, «all'assurdità di tutto ciò che viene fatto, detto e scritto» (*Il soccombente*). Come sopravvivere? Proponendosi un compito lungo, defatigante, totalmente coinvolgente verso una ricerca di perfezione senza più senso in campi che, prima dell'esplosione, erano il regno della bellezza e dell'armonia (la musica, il teatro, la letteratura, le scienze) e di cui restano solo le annerite sinopie. E questo prima di essere annientati dalla conclusione finale di tutto, la morte, unico punto fermo dell'esistenza, che compenetra e determina ogni atto («Se siamo intelligenti tutto si oscura, signora», dice lo scrittore alla moglie del generale nella *Brigata dei cacciatori*: «noi esistiamo, noi procrastiniamo, noi odiamo quello che siamo; quello che mettiamo su carta è la morte»).

La cifra stilistica che fissa sulle pagine queste cronache del caos è quella di una lingua scarnificata e ripetitiva, giocata su una serie di termini che si rincorrono, si sovrappongono, ritornano con minime mutazioni semantiche disponendosi entro lunghe o lunghissime frasi a spirale che si incastrano le une nelle altre, tese a formare un vortice ossessivo, un maelstrom linguistico entro cui il lettore viene inghiottito. Per citare solo due esempi, si veda l'attacco di *Ja*, dove il primo punto si trova dopo circa tre pagine, e la frase iniziale si spezza subito in una serie infinita di subordinate che si accavallano implacabili quasi a voler riassumere in una frenetica concentrazione tutta la vicenda del libro oppure la struttura di una buona metà del *Soccombente*, dove il protagonista, in attesa di parlare con la padrona di una locanda in un villaggio austriaco, si abbandona a una specie di doppio flusso di coscienza (riporta cioè oltre ai suoi pensieri anche quelli del deuteragonista) ritmato in lunghe ondate di parole che trovano il loro punto di approdo nel «dachte ich, glaubte er» (pensavo io, credeva lui), da cui un riflusso scorre poi all'indietro e riprende lo slancio per riabattersi nuovamente sul «dachte ich, glaubte er».

Il caos bernhardiano viene ingabbiato e quasi cullato in una lingua dalle cadenze calcolatissime, ora frenetiche ora più distese, una lingua che a questo caos è permeabile e al tempo stesso refrattaria; una lingua dura, povera e cronachistica, che forza le strutture morfosintattiche riportandole sulle coordinate di un altro linguaggio, quello della musica, secondo una tecnica che si potrebbe definire postdodecafonica. Un musicologo che esaminasse alla lente le frasi di Bernhard potrebbe ritrovarvi dei procedimenti schönberghiani in direzione di un «totale cromatico linguistico» che annulla la predominanza di un suono sull'altro, aggregando e unificando melodie e accordi in un'esposizione seriale con i suoi retrogradi, le sue inversioni, le sue trasposizioni su

toni più alti o più bassi (non a caso uno dei primi testi di Bernhard, *Le rose del deserto*², è stato posto in musica dal compositore Lampersberger secondo una tecnica seriale). La musica, del resto, ha avuto un'importanza fondamentale nella formazione di Bernhard, che da giovane ha frequentato il conservatorio di Salisburgo: quasi tutti i suoi testi hanno a che fare con la musica, anzi la musica si configura spesso come il perno o il motore segreto di molti di essi.

Nelle produzioni teatrali, cui ora vorrei dare un po' di spazio, questo ritmo si avverte forse meno, o meglio si presenta in misura più ridotta che non nei romanzi proprio perché più legato alla parola "scenica" e alle sue esigenze: ma è comunque presente nel lungo monologare di alcuni dei personaggi, ad esempio Minetti o il Riformatore-del-mondo.

Bernhard ha scritto finora tredici commedie, di cui sei pubblicate anche in Italia e tre messe in scena: *La forza dell'abitudine* un paio d'anni fa, *Minetti* in questi giorni a Bolzano³, e *L'ignorante e il folle* che ha debuttato a Roma la settimana scorsa.

Volendo trovare dei riferimenti, il teatro di Bernhard si può accostare, come giustamente rilevava Nico Garrone nella sua recensione a *L'ignorante e il folle*, non tanto a Beckett quanto al teatro d'avanguardia polacco tra le due guerre Gombrowicz e Witkiewicz su fino a Kantor): siamo quindi nell'ambito di commedie macabre, di farse agghiaccianti e di perversi giochi linguistici. Temi e personaggi del teatro bernhardiano non si distaccano da quelli dei romanzi, anzi l'agire in scena sottolinea ancor più lo straniamento di queste figure stralunate, monomaniache, sempre al limite del delirio e della follia, che monologano interminabilmente azzerando tutti i valori, per cui una ricetta di cucina si pone sullo stesso piano di un assioma filosofico (e da questo azzeramento scaturisce la sinistra comicità di questo teatro), schiacciate sotto il peso di un ideale perseguito con fanatismo e svalutato nel momento stesso in cui viene affermato. Anche qui lo scenario è quello del dopo-catastrofe («Quando è stato il terremoto, quando è successo», si chiede il Riformatore-del-mondo): i superstiti sono avvolti da un gelo sinistro, investiti da perfide correnti d'aria in stanze desolate, immersi in tormenti di neve; in questa nuova era glaciale i personaggi di Bernhard si muovono quasi meccanicamente, invasati da una ritualità assurda che li porta ripetere all'infinito sequenze di gesti e di azioni di cui fin dall'inizio è chiara la vacuità, vomitando un torrente di parole anch'esse

² *Die Rosen der Einöde*: libretto messo in musica nel 1958 da Gerhard Lampersberger (in realtà Lampersberger) musicista austriaco (1928-2002) che ebbe un ruolo molto importante nella vita di Bernhard. [N.d.R.]

³ 27-02-1984 teatro di Gries [N.d.R.]

assurde, banali o farneticanti sullo sfondo di inguaribili ipocondrie, di terribili morbi, di sgangherate o patetiche follie. Tutto si svolge sotto il segno della *Todeskrankheit*, la malattia mortale che pervade il mondo, della *Rücksichtslosigkeit*, la metafisica mancanza di riguardo, la spietatezza che marchia ogni contatto tra il protagonista e i personaggi secondari: il rapporto tra questi sopravvissuti può essere solo gerarchico, padrone-servi; con venature di sadismo (la Buona e Johanna in *Una festa per Boris*, Caribaldi e la sua troupe in *La forza dell'abitudine*, il Riformatore-del-mondo e la donna che lo accudisce ecc.).

La molla che ha fatto scattare le paranoie, le ossessioni e i deliri di molti dei personaggi bernhardiani (teatrali e non) è quasi sempre identificabile (e qui mi riallaccio a quanto accennato prima) nella dedizione fanatica e autoleSIONISTA ad una forma d'arte che può essere di volta in volta il teatro, la musica o lo scrivere: su questo, che è uno dei temi più tipici di Bernhard, oggetto tra l'altro di alcuni studi (e cito in particolare quelli di Eugenio Bernardi e di Elizabeth Wiesmayr), vorrei soffermarmi un attimo, riprendendo le mosse, per cercare di chiarirlo, da quell'immagine di caos con cui ho intitolato il mio intervento. Su questo sfondo di desolazione, la concezione dell'arte in Bernhard si carica di una fortissima ambiguità: brandello di un passato interiore che l'esplosione non è riuscita a distruggere ma ha comunque minato nelle sue strutture, si impone all'individuo come strategia di sopravvivenza («Il teatro è una delle possibilità per resistere, vero?», chiede la protagonista allo scrittore nella commedia *Alla meta*) che subito si ribalta però in schiavitù ossessiva, una fonte di esistenza che si trasforma in strumento di mutilazione e di morte, un'esigenza di creatività che si rivela artificio ingannevole, una ricerca di perfezione che si dissolve in continua e sterile frustrazione. È insomma una categoria ormai alienata in cui ci si rifugia per scoprirne subito la pericolosa inconsistenza, per prendere atto del fallimento («Tutti partono sapendo che falliranno, se valgono qualcosa... Il pensiero di fallire è un pensiero essenziale», dice lo scrittore di *Alla meta*). Questa "perfidia dell'arte" (come suonava l'appropriato titolo di un convegno su Bernhard tenutosi un paio d'anni fa) si iscrive e si connette all'ambiguità totalizzante e paralizzante della scrittura bernhardiana: nell'azzeramento di tutti i valori, nello scardinamento di tutti i parametri, le affermazioni dei personaggi di Bernhard, tutte, dalle più normali alle più stravaganti, vengono date come assolute, tutto è ridotto ad un minimo comun denominatore di tautologia linguistica in un susseguirsi di proposizioni subito smentite, riaffermate e smentite di nuovo. E anche l'arte, forse l'unico filo non ancora spezzato che lega i personaggi al "mondo di prima," è anch'essa stritolata dalla gigantesca tenaglia di negatività che stringe tutto il mondo di Bernhard: ridotta a maschera (la maschera che

Ensor ha costruito per il *Re Lear* di Minetti e che Minetti si mette sul volto prima di morire sotto la neve), ad involucro vuoto di contenuti e di scopi sotto cui celare una immane e immortale sconfitta.

Così la cantante dell'*Ignorante e il folle* si debilita ogni sera nelle impervie tessiture della Regina della Notte mozartiana, in una ricerca di perfezione minata dall'incubo ricorrente di perdere la voce o di restare vittima di un incidente in scena; il tragico Minetti si trascina in una Ostenda avvolta dalla neve per recitare un *Lear* che non andrà mai in scena, conscio della distruzione che il teatro ha operato sul suo corpo e sulla sua mente, eppure pronto ancora una volta a rivestire i panni del vecchio re shakespeariano, perché «improvvisamente ci votiamo a un'idea e perseguiamo quest'idea e non possiamo far altro che perseguire quest'idea»; il Caribaldi della *Forza dell'abitudine*, dispotico direttore di circo, tenta da anni di eseguire il *Quintetto della trota* schubertiano sottoponendo se stesso e componenti della sua troupe al masochistico rituale di prove estenuanti ed inutili («Noi odiamo il *Quintetto della trota*» dice Caribaldi «ma bisogna eseguirlo»): sono figure, come dice Bernardi, «attirate e costrette alla perfezione», ad una ricerca di perfezione che è più che vana, è mortale: la parabola bernhardiana dell'arte raggiunge il culmine nel suo ultimo romanzo, sorta di biografia sotterranea (e costruita in parallelo a quelle degli altri due protagonisti) del grande pianista americano Glenn Gould che, abbandonata l'attività concertistica e isolatosi in una casa tra i boschi, continua a studiare e ad eseguire le *Variazioni Goldberg* fino a raggiungere una perfezione assoluta che coincide, però, con la sua morte. La morte per suicidio è anche l'approdo del vero protagonista del libro, quel Wertheimer (il "soccumbente" appunto) destinato fin dall'inizio alla sconfitta esistenziale perché, anch'egli pianista, si rende conto che non raggiungerà mai la perfezione di Gould. L'unico a sopravvivere è il terzo protagonista, il narratore, cioè Bernhard stesso: legato d'amicizia agli altri due, anch'egli musicista, si salva perché abbandona l'ideale di perfezione, diventa descrittore, reporter, un *Weltanschauungskünstler*, come lui stesso si definisce, un artista della concezione del mondo, un distaccato cronista nel caos.

Si può forse avere l'impressione che Bernhard sia un autore fortemente atipico, al di fuori di tutte le correnti, una specie di meteora piombata non si sa da dove nella letteratura del nostro tempo: invece, facendo salva la sua indubbia unicità, legami e riferimenti esistono, anche se spesso "in negativo" o molto sotterranei (il rapporto di amore-odio con l'Austria dà vita, ad esempio, ad una specie di *Heimatliteratur* alla rovescia, di contro-idillio strapaesano; certe allegorie da teatro barocco si insinuano nelle sue commedie; l'accostare il tessuto linguistico al piano musicale è un procedimento che ha

almeno un illustre precedente, quello di Broch con *La morte di Virgilio*, solo per citare alcuni punti di contatto); e una delle immagini-chiave della sua poetica, il gelo che attanaglia il suo cosmo desolato, trova un'eco lontana in un'altra celebre immagine di glaciazione della letteratura austriaca di questo secolo, quella che dà l'avvio ai *Diari* di Musil: «Io abito nella regione polare, poiché quando mi affaccio alla finestra non vedo altro che bianche distese quiete che fanno da piedistallo alla notte. Intorno a me c'è un isolamento organico, io giaccio come sotto una coltre di ghiaccio spessa 100 metri...»; e più oltre: «Oggi è la prima volta che "sento" la mia camera... come un qualcosa di unitario, organicamente legata alla notte di ghiaccio all'esterno che mi impone le mie prospettive da internato, e legata a me col suo farmi sentire, affacciato alla finestra, questa notte di gennaio mitteleuropea sui tetti innevati come calotta polare su una tomba di ghiaccio...».

Parole che potrebbero benissimo adattarsi all'immagine di Bernhard nella sua segregazione di Ohlsdorf mentre scruta e studia questa notte mitteleuropea «riducendo il reale all'esistenziale», come afferma Giorgio Cusatelli, stilando devastanti appunti e immergendo il suo bisturi spietato nel corpo agonizzante del mondo: forse anche lui potrebbe dire come Musil: «ultimamente mi sono trovato un bellissimo nome: monsieur le Vivisecteur».