

Sensibilia 2

Colloquium on Perception and Experience

Direttore: Tonino Griffero - *Coordinatore:* Michele Di Monte - *Executive Secretary:* Manrica Rotili

Advisory Board: Brunella Antomarini, Richard Bosel, Luca Bortolotti, Lucia Casellato, Alessia Cervini, Claudia Cieri Via, Barbara Continenza, Franco Delogu, Gianni Dessì, Maria Giuseppina Di Monte, Francesca Dragotto, Alessandro Ferrara, Saverio Forestiero, Elena Gagliasso, Giovanni Iorio Giannoli, Giulio Latini, Micaela Latini, Giovanni Matteucci, Andrea Mecacci, Carmela Morabito, Manuela Pallotto, Salvatore Patriarca, Isabella Pezzini, Giovanna Pinna, Giuseppe Pucci, Christoph Riedweg, Paolo Sanvito, Franciscu Sedda, Antonio Somaini, Francesco Sorce.

Per informazioni: www.sensibilia.it – contatti: info@sensibilia.it

VINCOLI / CONSTRAINTS



MIMESIS

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Roma "Tor Vergata" e dell'Università di Bologna.

© 2009 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

Redazione:

Via Risorgimento 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono e fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesised@tiscali.it

Catalogo e sito internet: www.mimesisedizioni.it

Per urgenze: +39 347 4254976

Tutti i diritti riservati

XIV.
 IL VINCOLO DELL'ORIGINE
 NELLA LETTERATURA AUSTRIACA DEL
 SECONDO NOVECENTO

Il caso Thomas Bernhard

di Micaela Latini

La letteratura austriaca del secondo Novecento apre i battenti sotto il segno della ricerca della propria identità culturale, distinta da quella tedesca – alla quale era stata omologata durante il Terzo Reich – e vincolata, ma senza nostalgia, alle coordinate tracciate dalla “età dell’oro” mitteleuropea. È su queste posizioni che si attestano le opere dei cosiddetti “superstiti” della grande tradizione austriaca: Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Peter Handke. La loro rilevante produzione, insieme a quella di altri affermati autori – ha avuto da un lato, il merito di restituire l’Austria alla grande letteratura mondiale, dall’altro, di inaugurare la vivace stagione contemporanea, ancora in pieno fermento.

Tra gli scrittori che costellano il firmamento austriaco del secondo Novecento, Thomas Bernhard è senz’altro da considerare come il vero erede, che mette in opera sia il suo viscerale legame con la letteratura precedente, sia il paradossale rapporto di amore-odio nei confronti della propria patria. Nella letteratura bernhardiana la questione dei vincoli coincide con la dimensione dell’origine, della contingenza che ci è toccata in sorte nascendo e che, se non messa in questione, può inibire o addirittura soffocare il movimento del pensiero. Qui l’origine – come ha messo in luce Emilio Garroni in un importante saggio dal titolo *Una interpretazione testuale: “Korrektur” di Thomas Bernhard* (cfr. Garroni: 2003) – non deve essere identificata con una città determinata (Graz, Salisburgo, Vienna o uno dei tanti posti geografici in Austria evocati da Bernhard e realmente esistenti), dal momento che fa tutt’uno con il motivo di un radicamento incondizionato al proprio. Non un luogo quindi, ma piuttosto *il* luogo cui siamo stati “scaraventati” e che può suscitare – come si legge nel volume autobiografico *L’origine (Die Ursache)* – «un sovvertimento intellettuale ed emotivo sicuramente distruttivo e probabilmente mortale, che è poi questa condizione intellettuale ed emotiva» (Bernhard 1975: 116-117). A partire da questa inevitabile situazionalità distruttiva si configurano per Bernhard – e così per Garroni – due figure limite: coloro (i più) che ac-

cezzano il vincolo di appartenenza senza interrogarsene, e coloro (i meno) che, con uno sforzo immane, cercano affannosamente di recidere il cordone ombelicale. Come Bernhard non si stanca di ripetere nel corso della sua opera, i cosiddetti “più” preferiscono lasciarsi annientare dall’origine anziché affrontarne lo strappo, perché la loro natura non è tale da poter tener testa al richiamo vorticoso del familiare. È questa ultima una forma di distruzione nella conservazione, ben diversa da quella perpetuata dalle cosiddette “figure della ribellione”, che si distruggono nel forsennato tentativo di uscire dalla trappola della *Geworfenheit*, perseguendo il compito della vita. Il risultato è lo stesso: in entrambi i casi ad averla vinta è l’azione devastatrice dell’esistenza, ma in una ben diversa accezione. Il divario tra le due categorie sta nel fatto che da un lato si resta irretiti nel medesimo, e ci si condanna a una “non-vita” nell’apparente mantenimento della vita stessa, mentre dall’altro ci si logora in un’affannosa e ostinata “decisione di vivere”, e così si va incontro alla morte, e la si produce vivendo. Come dire che al vincolo dell’origine si può opporre resistenza solo attraverso un altro vincolo, questa volta scelto: il *Lebenskunstwerk* inesorabile e inevitabile, impossibile, ma nonostante questo (o forse proprio per questo) da perseguire infaticabilmente. Nel tracciare le due opposte figure come estremizzazioni letterarie, Bernhard – è bene sottolinearlo – intende alludere a una scissione della individualità, a quella polarità “altro-medesimo” che si annida nel sé, ma che trova nel nucleo familiare la sua cellula fondamentale (cfr. Garroni 1992: 242 e Garroni 2003: 155-156).

In linea generale sono queste le coordinate offerte da Emilio Garroni nella sua magistrale interpretazione di *Correzione* (Bernhard 1975a: 198). Alle riflessioni estetico-filosofiche portate avanti in questo studio s’ispira il mio tentativo di lettura di un altro notevole romanzo di Bernhard, l’ultima opera pubblicata dallo scrittore in vita, e anche in qualche modo il suo testamento letterario: *Estinzione. Uno sfacelo*, del 1986 (Bernhard 1986). Al centro di questo romanzo è un inestricabile paradosso: la volontà e la necessità di sfuggire dalle proprie origini (patria e famiglia), e insieme l’impossibilità di farlo, a meno di non cancellare se stessi. E infatti per origine si intende il marchio che portiamo per l’intero arco della nostra esistenza (ivi: 156), quel “non-senso” che informa la nostra vita e che piuttosto richiede di essere vissuto fino alle sue estreme conseguenze, ossia fino all’autoestinzione. Su questo aspetto avrò occasione di tornare.

La vicenda narrata nel corso del romanzo può essere così riassunta: nella prima parte (dal titolo *Il telegramma*) Franz Josef Murau, austriaco ma da tempo in esilio volontario a Roma, riceve un telegramma con il quale gli viene notificato il tragico incidente mortale avvenuto in Austria e che vede

coinvolti i genitori e il fratello. La seconda sezione (*Il testamento*) ruota intorno alla decisione di liquidare quella immensa proprietà familiare che, in seguito agli eventi luttuosi e da lascito testamentario, tocca in sorte proprio a lui, che da sempre aveva rifiutato l'origine e tutto ciò che è ad essa connesso¹. L'eredità consiste in un castello collocato a Wolfsegg, nell'Austria superiore, emblema dell'oppressione e simbolo di una tradizione avvertita come distruttiva. È l'origine che, “come un peso spaventoso e soverchiante”, cade addosso a Franz Josef Murau con inaudita violenza, minacciando di schiacciarlo. Di fronte al pericolo che Wolfsegg rappresenta, si fa necessario per il protagonista intraprendere un spietato lavoro sul proprio sé: una radicale elaborazione del lutto (*Trauerarbeit*), scandita dal passaggio focale “che ne sarà di Wolfsegg? - che ne farò di Wolfsegg?” (cfr. Bernhard 1986: 470). È così che dinanzi al “ritorno dell'orrore” (di Wolfsegg), il “ritorno a casa” (a Wolfsegg, a “quella che pensavo fosse casa” – così Murau) si configura come un congedo da casa (da Wolfsegg), suggellato dall'atto di scrittura (su Wolfsegg). E infatti *Estinzione*, il resoconto che Franz Josef Murau s'impegna con se stesso a redigere, condensa due motivi strettamente intrecciati. Se da un lato il testo si presenta come un protocollo di denuncia, volto a mettere a nudo le violenze tacite della storia austriaca – e soprattutto l'orrore del Nazionalsocialismo – dall'altro si profila come un verbale di estinzione, come un protocollo di liberazione personale dalle perverse dinamiche della sua famiglia (cfr. Mele 2001: 187-214; Reitani 2001: 37-49).

Il processo all'origine – una vera e propria requisitoria nei confronti della patria e della famiglia (quasi totalmente estinta e comunque in sfacelo) – ingaggiato da Franz Josef Murau, s'impenna sulla questione fondamentale dell'appartenenza reciproca: «Che cosa mai chiesi li legava l'un l'altro e a me? [*Was [...] hat sich miteinander und mit mir verbunden*]» (Bernhard 1986: 46). La domanda riguarda la natura del vincolo che, *nonostante tutto*, continua a legarlo all'origine².

Dopo un'attenta disamina del tessuto familiare, Franz Josef Murau avverte in tutta la sua urgenza etica l'esigenza esistenziale di liquidare le relazioni parentali, di svuotarle di senso finché non ne rimane nulla. È questo il suo compito, l'onere dell'erede. Come in *Correzione*, così anche in *Estinzione*, l'eredità tocca in sorte non ai fratelli, agli altri (*die Andere*), che all'unità di Wolfsegg sono rimasti attaccati anima e corpo (*mit Haut und*

1 Il motivo della estinzione della eredità come necessaria liquidazione del passato rappresenta un *topos* dei romanzi di Bernhard (tra i quali *Perturbamento*, *Unge-nach*, *Correzione*).

2 Sul tema dei vincoli familiari nell'opera di Bernhard si rimanda a Fueß 1983; Heyl 1995: 179-199; Jahrhaus 2001: 57-73 e Id. 1992: pp. 127-134; Minkova 2001: 58-72.

Haaren), ma proprio al figlio che l'ha sempre rifiutata, e che aveva cercato disperatamente e dolorosamente di sottrarsene. È in gioco, per dirla con Gargani, il "coraggio [*Mut*] di essere" contro il "desiderio di avere"³:

Sono stato io ad allontanarmi da Wolfsegg, mi dissi e attraversai la mia casa in una direzione [...]. Sono stato io ad allontanarmi in tutta consapevolezza da Wolfsegg e dai miei. Ho *deliberatamente* (*mutwillig*) rotto con Wolfsegg. Ho sempre offeso i miei genitori, infatti, ho sempre fatto di tutto contro di loro [...]. Mi sono separato dai miei in tutta consapevolezza, di fronte a loro mi sono privato, per colpa mia, per così dire, dei miei diritti, mi dissi, e presi a camminare nell'altra direzione (*in die andere Richtung*). (Bernhard 1986: 234)

2. Nella ricerca di una impossibile via d'uscita dalla trappola dell'origine, Franz Josef Murau si è sin da subito diretto in senso diametralmente opposto rispetto agli altri, e soprattutto rispetto al fratello Johannes⁴:

Mentre Johannes [...] penetrava sempre più a fondo dentro Wolfsegg [...] io mi allontanavo (*entfernt*) sempre più da Wolfsegg, alla fine lui non è stato soltanto impregnato (*durchdrungen*), ma spesso dominato (*beherrscht*), e ritengo risucchiato (*aufgesaugt*) e divorato (*aufgefressen*) da Wolfsegg, io alla fine lo sono stato dal mondo al di fuori di Wolfsegg. (ivi: 68)

In altre parole: si viene comunque fagocitati dall'esistenza, sia scegliendo di restare, sia decidendo di partire. Ma c'è annientamento e annientamento: la distruzione di chi semplicemente resta in balia del familiare e la distruzione di chi invece ne prende le distanze.

Lontano da Wolfsegg si è dovuto spingere Franz Josef Murau, nell'esigenza di guadagnare un cammino proprio e indipendente, di conquistare uno spazio separato, *altro*, rispetto a quello opprimente della vita familiare: «A me aveva sempre interessato l'Altro (*das Andere*), a mio fratello no» (ivi: 72). Insofferente nei confronti delle costrizioni e delle leggi prescritte, identiche a se stesse e da sempre vigenti a Wolfsegg, e animato dalla volontà/necessità di costruirne delle proprie (cfr. ivi: 40), Franz Josef Murau ha sin dalla giovanissima età deciso per l'estero: «[...] per sfuggire loro sei andato a Vienna, per sfuggire loro sei andato a Londra, a Parigi, ad Ankara, a Costantinopoli, infine a Roma invano» (ivi: 25). Alla fine la scelta è ricaduta sulla capitale italiana, eletta a "città del pensiero" e contrapposta allo stato di atrofizzazione intellettuale che è Wolfsegg. A Roma il protagoni-

3 È questo uno dei tanti snodi teorici importanti presenti nello studio di Gargani 1990.

4 La *entgegengesetzte Richtung* costituisce l'inizio, ma anche il motivo principale del volume dell'autobiografia di Bernhard 1976.

sta di *Estinzione* ha costruito un suo proprio mondo, istituendo dei legami forse precari, ma questa volta scelti e non imposti dalla contingenza: l'allievo Gambetti, Zacchi e Maria (controfigura non troppo mascherata della Bachmann). La necessità di trovare un *Fluchtort*, un luogo dialetticamente opposto al baricentro della propria esistenza, è un tratto tipico degli "antieroi" bernhardiani. Per Bernhard è infatti nel cammino verso l'*altro*, che s'incontra la *propria* via. Vale per la decisione di Franz Josef Murau quanto si legge in *Correzione* in relazione a Roithamer:

Già fin dai primi accenni della ragione dobbiamo esplorare attentamente la possibilità di trasformare il mondo, questo mondo che ci siamo trovati addosso come un abito logoro e consunto, troppo piccolo o troppo grande per noi ma comunque logoro e lacerato davanti e didietro e frusto e puzzolente che ci si è stato tirato addosso, per così dire, dalle confezioni universali, sondare sempre più a fondo e sempre più addentro questo sovrastrato e poi anche substrato per arrivare alla possibilità di fare nostro il mondo che non è nostro, tutta la nostra esistenza deve essere concentrata esclusivamente su questa possibilità, e cioè come e in quale modo possiamo trasformare e infine trasformeremo questo mondo che non è il nostro [...] Poiché infine, al termine della nostra vita possiamo dire, *almeno per un momento* abbiamo vissuto nel nostro mondo, e non in un mondo che ci è stato dato dai nostri genitori [...] Dobbiamo consacrarci a questo compito. (Bernhard 1975a: 171-172)

Come il protagonista di *Correzione*, così anche Franz Josef Murau avverte l'esigenza etica di opporsi a quella paralisi del pensiero che è il radicamento all'origine. Ma questa decisione comporta un processo di rinuncia a tutto, un'opposizione a tutto: ingaggiare una lotta continua contro se stessi, contro la debolezza del familiare, ed esporsi al rischio altissimo di ripiombare ben presto nella comoda, primordiale ottusità che è incarnata dalla massa primordiale, dai genitori. La scelta di Franz Josef Murau si rivolge alla conquista dell'autonomia intellettuale, *costi quel che costi*. E la quota da pagare per spezzare le catene che legano all'origine e per acquistare il *Selbstdenken* è effettivamente molto alta (cfr. Bernhard 1986: 15). Ce lo suggerisce Wittgenstein (il filosofo più amato da Bernhard) in un pensiero che si addice perfettamente al "caso Murau": «Si potrebbe attaccare un prezzo ai pensieri. Alcuni costano molto, altri meno. E con che cosa si pagano i pensieri? Col coraggio, credo» (Wittgenstein 1977: 103). Il pensiero degno di essere pensato è il più costoso perché richiede il coraggio di trarsi via dalla passiva adesione all'origine con la massima spregiudicatezza e intransigenza (*Rücksichtslosigkeit*). Lo sa bene Franz Josef Murau, quando confessa: «In effetti ho pagato il prezzo massimo per la mia indipendenza da Wolfsegg [...] Cosa mi è costato, fuggire a Vienna [...] Cosa mi è costato, andare in Inghilterra, infine a Parigi. Cosa mi è costato,

conquistare la libertà interiore per giungere a quella esteriore» (Bernhard 1986: 110). Decidere per la vita autentica significa prendere le distanze dal pensiero del familiare, che tarpa le ali alla propria libertà intellettuale. Se – come il protagonista spesso ripete – tutto in quella “roccaforte dell’ottusità” di Wolfsegg è contro il pensiero, occorre esercitare il *Gegendenken*, e rispondere al tentativo di annientamento con la stessa moneta. A mettere in guardia il protagonista Franz Josef circa le difficoltà che costellano il percorso dello “spirito libero” è lo zio Georg. Questi rappresenta la figura estrema della ribellione, che i genitori avrebbero voluto imbavagliare, e incatenare all’origine come un cucciolo, e che invece ha deciso di staccarsi con forza (*lossreißen*) da quel “grumo di beni” di Wolfsegg, e di trasferirsi a Cannes (ivi: 42): È lui a indicare a Franz Josef un modello di vita alternativo a quello dei genitori:

Innanzitutto devi liberarti completamente dei tuoi [...] renderti completamente autonomo, prima dentro, poi fuori [...] non seguire i loro consigli, che mirano soltanto a incatenarti a Wolfsegg per tutta la vita, a sacrificarti a Wolfsegg, devi fare esattamente il contrario di ciò che loro ti consigliano, non devi più o meno mai condividere le loro idee, perché le loro idee sono opposte alle tue, e sono quindi contro la tua evoluzione [...] È vero, dicono sempre che vogliono il tuo bene, come sai, ma sono contro di te, fanno di tutto per incatenarti a loro e se tu non ti lasci incatenare a loro, tentano di tutto per annientarti. Occorre uno sforzo supremo, non solo immenso, per sottrarsi loro, per contrapporre alla loro inesorabilità la tua inesorabilità. Tu sei in grado di renderti autonomo da loro, di renderti indipendente, aveva detto mio zio Georg, ma ti faccio notare che il prezzo da pagare è il prezzo massimo. Quel prezzo massimo lo devi pagare. (ivi: 109-110)

Il processo di *déracinement* dall’origine è sempre e inevitabilmente anche doloroso, perché implica il tirar via anche la propria pelle. Ma la ferita dello strappo ha valore di inizio. Come si legge in *Cemento*: «Spesso non ci accorgiamo che dobbiamo strapparci (*abreißen*) semplicemente, con tutta la forza, da un momento all’altro, dal punto su cui siamo tenacemente incollati, per poter continuare ad esistere». (ivi: 1982: 47)

3. Di questo sforzo sovrumano, di questa spietatezza nei propri riguardi non hanno avuto il coraggio i fratelli di Murau, che, in balia dell’origine, hanno addossato su Franz Josef la colpa della loro “infelicità senza desideri”. Le sorelle sono «rimaste incatenate (*gekettet*) a Wolfsegg», si sono immolate all’ottusità e, come naturale, non hanno potuto minimamente evolversi (Bernhard 1986: 56). Lo stesso vale per il fratello maggiore, Johannes. «In questi vent’anni mio fratello mi ha invidiato senza sosta per essermene andato, per la mia *megalomane indipendenza*, come mi disse

una volta, per *la libertà che non conosce riguardi*, e mi ha odiato» (ivi: 15). Se Franz Josef Murau incarna la volontà di conquista di un'autonomia intellettuale, Johannes rappresenta invece il fare qualcosa di determinato e di circoscritto. Ha preferito vedere la vita come una commedia anziché come la "vita vera", ha scelto di calarsi in quel ruolo di "erede", che il destino gli aveva assegnato, e quindi ha accettato la via più comoda, quella di recitare anziché di lavorare sul proprio sé (cfr. ivi: 76).

Il figlio primogenito era per così dire destinato fin dal principio a essere il padre, e presto lo sarà, ho pensato. È ormai soltanto questione di pochissimo tempo. E talvolta, pensai, quando mio fratello parla, ho addirittura la sensazione che sia mio padre a parlare, quando sento mio fratello camminare, che sia mio padre a camminare, quando mio fratello pensa, che sia mio padre a pensare. Non avrebbero potuto immaginarne uno migliore, ossia più conforme (*gemäßer*) a loro. Passo dopo passo si avvicinava all'ideale (*Idealbild*) di figlio che hanno sempre avuto, con la stessa velocità con cui da quell'ideale io mi allontanavo. (ivi: 270-271)

Non opponendo resistenza alcuna, il fratello maggiore ha accettato passivamente l'impronta del "sempre uguale" che è Wolfsegg. Johannes si è lasciato plasmare sulla figura paterna, e così si è imbrigliato nella stessa mentalità debole e burocratica del padre, vincolandosi al pensiero dell'altro che è il medesimo:

Mio fratello si era lasciato educare fino ad incarnare l'ideale, io mi ero sempre sottratto a quella pretesa, non avevo mai avuto interesse a rappresentare un ideale come quello dei miei genitori, ne avevo orrore, perché, in poche parole, non ho mai voluto corrispondere a nessun modello (*Vorbild*), e quindi non avrei mai potuto essere un ideale (*Idealbild*). Johannes, come si usa dire, avevano potuto *modellarlo* (*formen*), *plasmarlo* (*kneten*), me no. E a modellare mio fratello, a sottoporlo all'opera plasmatrice delle loro mani di genitori avevano cominciato presto, già quando quella infantile massa da plasmare (*Knetmasse*) non aveva più di tre o quattro anni si accorsero che da quella massa da plasmare era possibile trarre il loro ideale, e si erano messi a plasmare e a modellare la massa Johannes, senza incontrare resistenza (*Widerstand*) [...] plasmarono Johannes come volevano, e se ne compiacquero, senza neppure rendersi conto che con la loro arte plasmatrice e modellatrice lo hanno distrutto (*zerstört*) e annientato (*vernichtet*), definitivamente. (ivi: 271-272)

In questi termini si profila l'annientamento nel familiare. A tenere in piedi questo meccanismo di distruzione e di annientamento che è Wolfsegg, sono i genitori di Franz Josef Murau, caratterizzati dall'immobilismo intellettuale, e dal rifiuto nei confronti di ogni sforzo di miglioramento del pro-

prio sé. Una volta raggiunto il primo gradino accettabile dell'evoluzione, si sono fermati e hanno solo trascinato un'esistenza morta, fino a quando non sono stati semplicemente sorpresi dalla morte fisica:

Perché chi smette di ampliare (*erweitern*) il proprio sapere e di rafforzare (*starken*) il proprio carattere, ossia di lavorare su se stesso (*an sich zu arbeiten*) per trarre da sé tutto quanto sia possibile, ha smesso di vivere, e tutti loro avevano smesso di vivere già intorno ai vent'anni, da quel momento avevano solo vegetato (*vegetierten*) [...]. Si sono accontentati del tran tran quotidiano (*tagtäglichen Trott*), che non richiedeva loro nulla più della tradizionale ottusità (*Strumpfsinn*) loro connaturata. Non hanno messo nulla in gioco (*sie setzen nichts auf Spiel*), non hanno rischiato nulla (*sie riskierten nichts*), fin dalla prima giovinezza si sono sempre, come si usa dire, lasciati andare (*sie ließen sich immer fallen*). Delle possibilità che indubbiamente, come chiunque altro, avevano sempre avuto, non avevano mai fatto uso. (ivi: 63-64)

L'adesione incondizionata alla terra natia (*Ursprungsort*), all'origine e al familiare rende impossibile il pensare, dato che semplicemente si sta là, presso l'origine, senza possederla mai veramente. Di qui si capisce perché Franz Josef Murau (e Bernhard attraverso di lui) individui nella rigidità e nell'inibizione del movimento (del pensiero)⁵ i tratti caratterizzanti i coniugi Murau. Si tratta di una coppia tenuta insieme dalla conservazione dello *status quo*: proprietà e denaro. Non è un caso se il padre di Franz Josef, impegnato vita natural durante nella salvaguardia del dato, ha deciso di sposarsi al solo fine di avere un erede (il suo doppio) e se, per questo, ha scelto quella donna che incarnava proprio lo spirito di conservazione: «la ragazza di provincia, figlia di un grossista di verdure, che per così dire metteva sotto vetro, in vasi e bottiglie, la campagna di Wels, per poi rivendere vasi e bottiglie a Vienna» (ivi: 384). Anche dopo le nozze, la madre di Murau ha perseguito il suo istinto carcerario, rinchiudendo questa volta non la campagna, ma lo “spirito maligno” della cultura, ossia mettendo sotto chiave le cinque biblioteche di Wolfsegg⁶.

Emblematico è poi il passo nel quale Franz Josef si scaglia contro quella soffocante e nauseabonda unità che è rappresentata dai suoi:

Immobili e rigidi (*Starr und steif*) se ne stavano sopra la loro eredità così come ce li avevano messi, a nessun altro scopo se non di badare sempre e soltanto che quella eredità, gigantesco grumo di beni (*Besitzklumpen*), si consolidasse sempre

5 La connessione tra pensare e parlare è tipica nell'opera di Bernhard (cfr. ad esempio il racconto *Gehen* del 1971).

6 Lo stesso tema torna in Bernhard (1985: 71), a proposito del custode Irrsigler.

più, e non si sgretolasse. Col tempo avevano assunto, tutti, a poco a poco, la rigidità e la consistenza e l'assoluta durezza di quel grumo di beni, senza rendersene conto. Si erano sempre fusi con quel grumo di beni fino a formare una spaventosa e nauseabonda unità (*Einheit*), e non se ne rendevano conto. (ivi: 34)

A prenderne coscienza è lui, Franz Josef Murau, che decide di ridisegnare le tappe della sua esistenza, e quindi di strapparsi da quello schiacciamento identitario che Wolfsegg rappresenta. In questo senso è lui il vero erede, e come erede ne paga lo scotto. Per non aver accettato l'immobilismo, la totalità abborracciata e sempre identica a se stessa che è rappresentata dalla sua famiglia, e anzi per avere scelto il cambiamento, Franz Josef Murau viene considerato dai familiari l'escluso, "uno che non appartiene a loro":

I miei hanno sempre considerato Wolfsegg esattamente come il loro quadri alle pareti, che alle pareti sono sempre rimasti appesi (*hingen*) così e non altrimenti, e che non si sono mai potuti cambiare o addirittura staccare, i miei hanno finito per considerare così anche se stessi, non potevano cambiare *in nulla*. (ivi: 279-280)

La polemica contro i quadri e i ritratti costituisce un *Leitmotiv* nell'opera bernhardiana. «Quanto abbiamo sofferto sotto questi orribili quadri», recita l'esergo di una tra le più belle *pièce* di Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Vos*, in riferimento ai ritratti della famiglia dei protagonisti (Bernhard 1984: 96). I quadri che affollano le pareti del castello di Wolfsegg in *Estinzione* – ma anche quelli del castello di Hochgobernitz in *Perturbamento* – sono i ritratti degli avi, di coloro che un tempo hanno amministrato la proprietà e che ora riposano nel cimitero (cfr. Bernhard 1986: 135). Queste immagini si associano in un ideale *pendant* alle fotografie dei parenti sopravvissuti (le sorelle) e di quelli scomparsi (il fratello e i genitori) – che Franz Josef contempla ossessivamente lungo l'intero arco temporale del romanzo. In questo immaginario "album di famiglia" la protagonista assoluta è la madre, che è, al contempo, il male dell'origine e l'origine del male, che ha sempre e solo attirato a sé il negativo (e a dimostrarlo sono i suoi loschi traffici con i gerarchi nazisti) (cfr. ivi: 227). La penna di Bernhard ritrae una figura dominante, che nel suo sadico "istinto ludico" ha vincolato a sé con la massima spietatezza un marito-marionetta, al quale ha tirato la testa fino a rendergliela ottusa, un figlio burattino di ricambio (il "Kasperl" del "Puppentheater" austriaco) e due figlie ridotte a bambole e costrette dalla madre a vestire ridicoli costumi alla tirolese (ivi: 61 e 98-99). Il ricordo di Wolfsegg si configura ora nella mente di Franz Josef con tutte le caratteristiche di un "teatro di marionette" dal sipario perennemente alzato: uno spettacolo che obbedisce alle dita sapienti della madre, secondo un sistema

messo a punto nei minimi dettagli⁷. In altre parole chi ha accettato l'adesione a Wolfsegg si è condannato ad essere un pupazzo bloccato in ogni suo gesto, condizionato nei movimenti da quel filo che lo lega all'origine.

4. Sussistono – come si evidenziava prima – due forme di distruzione: l'annientamento di chi si lascia irretire e impantanare nel processo di demolizione intellettuale che è Wolfsegg, e l'annientamento di chi invece oppone un'azione di resistenza, scegliendo, nel cosiddetto estero, l'*altro*. In entrambi i casi lo scacco è inevitabile, e tuttavia – come sottolinea con fermezza Franz Josef Murau, figura estrema della ribellione – «*dobbiamo permetterci il pensiero, averne il coraggio, anche a rischio di fallire [...] pensare significa fallire (Denken heisst scheitern), pensai. Agire significa fallire (Handeln heisst scheitern)*» (ivi: 283-284). E di fatto l'ombra dello scacco accompagna ogni tentativo di liberarsi definitivamente dall'origine. La figura che decide di rifiutare l'"essere dati a se stessi", non può che essere destinata a soffrire della propria origine. E questo perché il distacco, oltre a essere doloroso, è sempre precario e non è mai coronato da una garanzia di successo. Gli eventi di *Estinzione* lo confermano: apparentemente sfuggito, con il trasferimento a Roma, dal "meccanismo di repressione di Wolfsegg", ecco che l'origine gli si ripresenta nelle spoglie della madre, che proprio nella città eterna ha trovato il suo amante, (l'arcivescovo Spadolini), e poi nella forma ben più radicale della eredità toccatagli in sorte. Particolarmente significativo è un passo nel quale Franz Josef confessa:

[...] sono dovuto andare per il mondo e a Parigi e a Londra e a Roma, pensai, per essere ora, come si usa dire con espressione appropriata, *bloccato (verkrampt)*, quanto mai prima [...]. Per un istante ebbi la sensazione che nei decenni in cui ho fatto di tutto per liberarmi (*befreien*) di Wolfsegg e rendermene indipendente (*unabhängig*), e indipendente non soltanto da Wolfsegg ma da tutto, io non mi sia liberato, non mi sia reso indipendente, ma al contrario mutilato (*verstümmelt*) nella maniera più deprimente. (ivi: 259)

Il punto è che il semplice allontanamento verso un'altra città, se non prevede un ritorno totale, non contempla neppure un radicale distacco. Se l'intenzione di Franz Josef Murau era quella di non muoversi più da Roma, il destino si era però incaricato di frenare la sua euforia: «Dopo il mio ultimo soggiorno a Wolfsegg, ho detto alle mie sorelle, non volevo tornare *mai più a Wolfsegg* [...] la mia casa è a Roma, non qui» (ivi: 399-400).

7 La metafora, di evidente ascendenza kleistiana, è ripresa dal volume autobiografico di Bernhard (1978: 41-42).

E invece proprio le sorelle ora si compiacciono, con la tipica “gioia maligna” evidente sui loro volti beffardi, di vedere toccare in sorte a lui, Franz Josef l'intera proprietà di Wolfsegg (cfr. ivi: 367). Di qui la sua amara considerazione: «A questo mondo sei riuscito a sfuggire (*entkommen*), e ora uno *scherzo del destino* ti ci scaraventa dentro a capofitto, pensai. L'espressione *scherzo del destino* (*Schicksalsschlag*) mi ha dato il colpo di grazia» (ivi: 397). È questo un nodo importante. Dall'origine, che Franz Josef avverte in tutta la sua gravità come una minaccia per la vita, non ci si libera rifugiandosi in un altro potenziale *Ursprungsort*. In altre parole scegliere di trasferirsi a Roma non può essere, nell'ottica di Bernhard, una soluzione, perché equivale a decidere per l'altro *da* Wolfsegg, quindi per un'alterità orizzontale, e non – come sarebbe opportuno – per l'altro *di* Wolfsegg, ossia per un'alterità verticale⁸. E l'alterità orizzontale è comunque un'accezione del medesimo, uno spostamento che si esplica nel cono d'ombra del familiare. In questo ha fallito anche lo zio Georg, che non è riuscito a portare a termine la sua *Anti-autobiografia* su Wolfsegg.

Solo alla fine del romanzo Franz Josef Murau prende consapevolezza della necessità di una svolta decisiva: «Occorre rinunciare al vecchio, occorre annientarlo per doloroso che sia quel processo, al fine di rendere possibile il nuovo, anche se non possiamo sapere *cosa* mai sia questo nuovo, ma che deve essere lo sappiamo. Rinunciare a tutto [...] respingere tutto, in definitiva estinguere tutto» (ivi: 164). I tempi per il “non-ritorno” sono ormai maturi, visto che la morte dei genitori ha reciso quell'ultimo vincolo che, nonostante tutto, lo legava ancora a Wolfsegg⁹: «Un legame (*Bindung*) l'avevo con i miei genitori vivi, e con mio fratello vivo, non con quei cadaveri maleodoranti» (ivi: 303).

Per Franz Josef Murau il colpo di grazia inferto dal destino, non si traduce in un punto d'arresto o addirittura in un *dietro-front*, ma piuttosto suscita la consapevolezza di dover agire in modo radicale. Ben lungi dall'accogliere l'eredità toccatagli in sorte, accettando infine l'essere-dato-a-se-stesso, il protagonista mette in gioco la sua ultima strategia di contrattacco in quella che ora si profila ai suoi occhi come una partita con la morte: «*Wolfsegg non mi ucciderà, a questo provvederò io*» (ivi: 368).

8 Non è un caso se Franz Josef Murau si sente a volte soggiogato anche dall'amata Roma e arriva persino a definirla come un “carcere del pensiero (*Denkenskerker*)” (cfr. Bernhard 1986: 236).

9 È quel che accade anche in Bernhard (1985: 73): «Bisognava che i miei genitori [...] fossero morti *definitivamente*, morti *per sempre*, perché io potessi uscire dal buco dell'infanzia. I miei genitori non avrebbero chiesto di meglio che di ficcarmi subito dopo la nascita nella loro cassaforte insieme ai titoli e ai monili».

Di qui il programma d'azione in stato di emergenza: l'origine deve essere non solo liquidata attraverso la decisione di dare Wolfsegg in dono assolutamente incondizionato alla comunità ebraica, ma deve essere anche elaborata mentalmente, estinta come origine attraverso l'atto della scrittura (cfr. ivi: 412)¹⁰.

5. "Tutte le Wolfsegg che ci si portiamo appresso devono essere estinte": lo sforzo del pensiero si traduce nei termini di un imperativo categorico: affrontare la stesura di un'opera come *Estinzione*, un resoconto come strategia di annientamento dell'origine. È quella del compimento etico della scrittura, un'operazione tutt'altro che facile, e a dimostrarlo sono le difficoltà incontrate da Franz Josef nel mettere su carta la prima frase¹¹. Come il decidere per la vita autentica implica uno scollamento dall'origine, così la prima frase, per essere scritta, deve sradicarsi dallo sfondo indistinto dal quale proviene, ossia dal silenzio:

La difficoltà sta sempre soltanto nel sapere come cominciare un tale resoconto, dove prendere la prima frase, effettivamente adatta, di un tale scritto, quella primissima (*allerersten*) frase. In verità, Gambetti, ho cominciato spesso quel resoconto, ma già nell'annotare la primissima frase ho fallito [...] E con quale utilità (*Nutzen*)? mi dicevo ogni volta ed ero sempre arrivato alla conclusione che un tale resoconto non può essere di nessuna utilità. Ma mi è sempre stato chiaro, e negli ultimi tempi è diventato ancor più chiaro, che quel resoconto lo *debbo* (*muss*) fare, che non posso sottrarmi a quel resoconto su Wolfsegg, quali che siano le mie resistenze, un giorno *dovrò* farlo. La mia testa lo pretende (*verlangt*) da me e la mia testa è diventata una testa inesorabile soprattutto verso me stesso [*Corsivo mio*]. (Bernhard 1986: 154-155)

Secondo Murau non bisogna interrogarsi circa il senso di un resoconto come *Estinzione*, perché già una simile domanda indebolisce la *vis* teoretica. E questa debolezza non è lecita per chi, in quanto sopravvissuto ed erede, deve assumersi la responsabilità di vegliare sul passato, ricordando l'orrore di cui si è macchiata l'Austria con l'adesione al Nazionalsocialismo. In questa cornice deve essere collocata la promessa esplicitata da Franz Josef Murau nei confronti dell'amico, il minatore Schermaier, vittima della barbarie nazista:

io un giorno nell'*Estinzione*, che ho in progetto, pensai, scriverò di Schermaier, dell'ingiustizia che gli hanno fatto, dei crimini perpetuati contro di lui

10 Cfr. Pfabigan 1999: 3-16.

11 Questo motivo è al centro di alcuni notevolissimi studi: cfr. Gößling 1988 e Langer 1945.

[...] i criminali nazionalsocialisti di cui oggi si tace soltanto, dopo decenni di accurata rimozione [...] il nostro popolo si è reso colpevole di migliaia, anzi di decine di migliaia di crimini meschini come questo, e li passa sotto silenzio [...] questo silenzio (*Schweigen*) è ancora più spaventoso (*noch entsetzlicherer*) degli stessi crimini, dissi. (ivi: 348)

Si precisa in questi termini, come esigenza etica, la scelta di Franz Josef Murau per un'alterità verticale: decidere per l'altro di Wolfsegg significa avere il coraggio di testimoniare contro l'oblio, di serbare memoria delle remote notizie d'orrore che affiorano dall'origine. Ciò che Franz Josef Murau ha capito è che il solo modo per affrontare tale orrore è quello di "comprendere a morte (*bis zum Tode verstehen*)" Wolfsegg:

L'unica cosa che io abbia già definitivamente in testa [...] è il titolo *Estinzione*, perché il mio resoconto è lì per estinguere tutto ciò che intendo con Wolfsegg, e tutto ciò che Wolfsegg è [...] veramente ed effettivamente tutto [...] Il mio resoconto non è altro che un'estinzione. [...] Il mio resoconto molto semplicemente estingue Wolfsegg [...] Tutti portiamo una Wolfsegg in noi (*Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum*) e abbiamo la volontà di estinguerla per la nostra salvezza, volendo metterla per iscritto vogliamo annientarla, estinguerla [...] non basta prendere appunti su ciò che conta per noi, su ciò che forse più conta per noi [...] su tutto il nostro complesso dell'origine (*Herkunftskomplex*), aver riempito centinaia e migliaia di foglietti su quel tema che è il tema di tutta la nostra vita, occorre fare senza dubbio e in effetti un resoconto rilevante, per non dire grande, su ciò da cui in fondo siamo nati e di cui siamo fatti, portandone il marchio per l'intero arco della nostra esistenza [*geprägt sind*]. (ivi: 154-156)

Per Bernhard pensare qualcosa fino in fondo significa infatti distruggere ciò che si pensa, metterlo in questione. E questa operazione deve essere perpetrata in modo radicale e spietato da Franz Josef Murau, fino all'autocestinzione, fino a smantellare se stesso dal manoscritto: «In effetti sto scomponendo e disgregando Wolfsegg e i miei, li sto annientando, estinguendo, e nel far ciò scompongo me stesso (*zersetze mich*), mi disgrego (*vernichte mich*), mi estinguo (*lösche mich aus*)» (ivi: 226)¹². Non potrebbe essere altrimenti: la liberazione da un vincolo così pervadente non può che significare l'autodistruzione. E infatti, alla fine del "processo", ciò che resta del protagonista di *Estinzione* – come sappiamo dalla chiusa del romanzo – è solo una voce postuma, riportata – secondo i ben noti meccanismi narrativi di Bernhard – da un anonimo "Io narrante", che ha probabilmente ereditato

12 Si veda anche in Bernhard (1989: 49) in cui si trova qualcosa di simile: «Lei si cancellato dal suo manoscritto, con la massima coerenza, si è cancellato in modo definitivo, assolutamente definitivo».

il lascito di Murau: «Da Roma, dove sono tornato, dove ho scritto questa *Estinzione* e dove resterò, scrive Murau (nato nel 1934 a Wolfsegg, morto nel 1983 a Roma) [...]» (ivi: 498)¹³.

Bibliografia

Bernhard Th.

1975 *L'origine. Un accenno*, Torino, 1995.

1975a *Correzione*, Torino.

1976 *La cantina*, Milano 1984.

1978 *Il respiro. Una decisione*, Milano, 1989.

1982 *Cemento*, Milano, 1990.

1984 *Ritter, Dene, Voss*, in Th. Bernhard, *Teatro III*, Milano

1985 *Antichi Maestri*, Milano, 1995 (1° ed. 1992).

1986 *Estinzione. Uno sfacelo*, Milano, 1996.

Fueß R.

1983 *Nicht fragen. Zum Double-bind in Interaktionsformen und Werkstruktur bei Thomas Bernhard*, Frankfurt a. M./ Bern/ New York.

Gargani A.G.

1990 *La frase infinita. Th. Bernhard e la cultura austriaca*, Roma-Bari.

Garroni E.

1992 *Eстетica. Uno guardo- attraverso*, Milano

2003 *Un esempio di interpretazione testuale: "Korrektur" di Thomas Bernhard*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Roma-Bari, pp. 128-163 (già edito in AA.VV., *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a c. di Lavagetto M., Roma-Bari, 1996)

Gößling A.

1988 *Die "Eisenbergrichtung". Versuch über Thomas Bernhards "Auslöschung"*, Münster, 1988

Heyl T.

1995 *Zeichen und Dinge. Kunst und Natur. Intertextuelle Bezugnahmen in der Prosa Th. Bernhards*, Frankfurt a.M.

13 Su questo tema cfr. Scheu (2004: 55-58).

Jahrhaus O.

2001 *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt a.M.

1992 *Das monomanische Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Th. Bernhard*, Frankfurt a.M.

Langer R.

1995 *Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden. Thomas Bernhards „Auslöschung“ im Kontext der österreichischen Schloßromane nach 1945*, in *Antiautobiografie. Thomas Bernhards „Auslöschung“*, a c. di Höller H., Frankfurt a.M., pp. 197-214.

Mele S.

2001 *Verbali d'estinzione*, in «Nuova Corrente», 127, pp. 187-214

Minkova R.

2001 *Zur Problematik des Fremdseins in Thomas Bernhards und Christoph Heins Erzählwerken. Eine vergleichende Untersuchung*, Frankfurt am Main.

Pfabigan A.

1999 *Auslöschung als „patriotisches Geschenk“*. Anmerkungen zum „Heimtdichter“ Thomas Bernhard, in *Der „Heimtdichter“ Thomas Bernhard*, a c. di Janke P., pp. 3-16.

Reitani L.

2001 *Cronaca di un congedo. ‚Estinzione‘ di Thomas Bernhard*, in «Studia austriaca» 8, pp. 37-49.

Scheu A. B.

2004 *„Ich schreibe eine ungeheure Schrift“*. Sprache und Identitätsverlust in Thomas Bernhards *Auslöschung*, in *Thomas Bernhard Jahrbuch*, pp. 55-72.

Wittgenstein L.

1977 *Pensieri diversi*, Milano 1988 (1^a ed. 1980).