



MIMESIS FILOSOFIE

N. 118

Collana diretta da Pierre Dalla Vigna (Università "Insubria", Varese)
e Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (Università "Insubria", Varese)

Claudio Bonvecchio (Università "Insubria", Varese)

Mauro Carbone (Université Jean-Moulin, Lyon 3)

Morris L. Ghezzi (Università degli Studi di Milano)

Antonio Panaino (Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna)

Paolo Peticari (Università degli Studi di Bergamo)

Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari)

Augusto Ponzio (Università degli Studi di Bari)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*

AGGRESSIVITÀ

Un'indagine polifonica

A cura di
Vallori Rasini



MIMESIS
Filosofie

La stampa del volume è stata realizzata con il contributo MIUR pervenuto al Dipartimento di Scienze del Linguaggio e della Cultura dell'Università di Modena e Reggio Emilia nell'ambito del PRIN 2007

Copyright © Mary B. Tolusso. Tutti i diritti riservati trattati da Agenzia Letteraria Internazionale, Milano.

© 2011 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

Collana: *Filosofie* n. 118

www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com

Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono e fax: +39 02 89403935

Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

INDICE

INTRODUZIONE	
AGGRESSIVITÀ: UNA PAROLA PER TUTTO <i>di Vallori Rasini</i>	p. 7
I APPUNTI PER UNA STORIA DELL'AGGRESSIVITÀ IN ETÀ CONTEMPORANEA <i>di Gianni Silei</i>	p. 9
II LA SECONDA NATURA. MISTER HYDE E IL NANO DI ZARATHUSTRA <i>di Giacomo Scarpelli</i>	p. 25
III ESTINZIONE E VIOLENZA. IL CARATTERE DISTRUTTIVO NELL'OPERA DI THOMAS BERNHARD <i>di Micaela Latini</i>	p. 35
IV I <i>LATINOS</i> NEGLI STATI UNITI. UNA "CONVIVENZA IN PERICOLO?" <i>di Silvia Betti</i>	p. 49
V AGGRESSIVITÀ E RAZZISMO. NOTE PER UN'ANALISI ANTROPOLOGICA <i>di Valeria Ribeiro Corossacz</i>	p. 77
VI L'AMBIGUITÀ DEL DONO. NOTE SU DONO, VIOLENZA E POTERE NELL' <i>ESSAI</i> DI MAUSS <i>di Gino Satta</i>	p. 91
VII PROMETEO, TIZIO E MARSIA. IMMAGINI DEL SUPPLIZIO E DELL'AGGRESSIVITÀ DIVINA <i>di Silke Kurth</i>	p. 111
VIII L'AGGRESSIVITÀ È ANTIQUATA. SVILUPPO TECNOLOGICO ED EMOZIONI UMANE IN GÜNTHER ANDERS <i>di Vallori Rasini</i>	p. 139
NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI	p. 155
<i>Le poesie tra un saggio e l'altro sono di Mary Barbara Tolusso</i>	

III. ESTINZIONE E VIOLENZA

Il carattere distruttivo nell'opera di Thomas Bernhard

di Micaela Latini

Selvaggio cresce il fior della mia ira
(Wild wächst die Blume meines Zorns)
Thomas Bernhard

1. In tutte le sue diverse declinazioni, il dissenso nei riguardi della propria patria costituisce un motivo centrale e ricorrente nella cultura austriaca del Novecento.¹ Come in una sorta di contagio il carattere distruttivo, soprattutto nel Secondo dopoguerra, si è diffuso – e continua a diffondersi – ad ampio raggio: esempi emblematici sono offerti da Peter Handke, con i suoi “insulti all’Austria” urlati dall’esilio francese, dalla prosa sofferta di Ingeborg Bachmann, che ha riparato a Roma, dalla scrittura caustica del Premio Nobel Elfriede Jelinek, o da quella estrema di Werner Schwab. Ma anche da autori meno noti, come Anna Mitgutsch, che, dagli Stati Uniti, non manca di esternare la sua avversione nei confronti del paese d’origine, o dai toni aspri dello scrittore Robert Menasse. Lo stesso vale per il campo cinematografico, con il cinema a tinte forti di Ulrich Seidl. Una passione durevole, quella degli austriaci per i toni antipatriottici, una tradizione che vanta come anticipatore il sacro nome del grande polemista Karl Kraus, o forse, ancor prima, affonda le sue radici nel teatro di Raimund Nestroy. Se l’ostilità per l’Austria sembra un *Leitmotiv* della grande retorica austriaca, Thomas Bernhard (1931-1989) può essere a giusto titolo considerato non solo come il legittimo erede di questa grande tradizione, ma anche come il suo massimo rappresentante. Ereditare significa infatti fare i conti in modo cinico e rischioso con l’orizzonte vitale e culturale a cui si appartiene e che ci appartiene. Autore difficile, maniacale, irriverente ed eccessivo, Bernhard si è imposto all’attenzione del grande pubblico per la sua appassionata denuncia dell’universo austriaco, e della sua atmosfera piccolo-borghese, conformista, ottusamente filoclericale. I suoi frequenti interventi pubblici – ora raccolti e pubblicati con il titolo *Meine Preise* – presentano come unico obiettivo la provocazione, e di fatto hanno suscitato scandali, polemiche. Un esempio per tutti è il discorso tenuto nel 1967 per il Conferimento del “Premio Nazionale Austriaco per la Letteratura”: «Noi

siamo austriaci, siamo apatici, siamo la vita intesa come ignobile disinteresse nei confronti della vita, siamo, nel processo naturale, la megalomania intesa come futuro».² Un testo scritto con un inchiostro che è succo di nervi. Ma questa è solo una delle tante puntate che vedono Bernhard in polemica con i suoi connazionali, e che hanno contribuito a designarlo come un *Nestbeschmutzer*. È questa una visione decisamente riduttiva. Lo *humour* nero bernhardiano, che di certo ci ha regalato pagine irresistibili, nasce da un sentimento di amore e odio nei confronti dell'Austria. Per dirla in altri termini, è sintomo non di una nevrastenica insofferenza (di cui poco ci importerebbe), quanto piuttosto di una *Unheimlichkeit*, di un sofferto legame con l'origine. Su questo punto, per ora solo accennato, avrò occasione di tornare.

Come in una sorta di azione parallela, alle tante idiosincrasie del Bernhard-uomo si affianca, sempre sotto celate spoglie, il Bernhard-scrittore, che mette in bocca ai suoi personaggi dichiarazioni al vetriolo nei confronti dell'Austria. La sigla dell'aggressività si riscontra nei suoi romanzi, nei suoi drammi teatrali, nei suoi racconti, nella poesia, e non risparmia neanche i volumi autobiografici, dedicati a quella che normalmente si suole definire la "tenera" età. Ma per la tenerezza in Bernhard non c'è alcuno spazio. La critica sfrontata, la polemica, il sarcasmo nei confronti del mondo austriaco sono alcune manifestazioni dell'aggressività verbale delle figure bernhardiane.

Se c'è un motivo che caratterizza la scrittura di Bernhard è da rintracciare nell'ira selvaggia, una ferocia che non si preoccupa della contraddizione, ma piuttosto si avvita su se stessa, traendo dalle ambivalenze proprio la sua energia dissolvente e dissacrante.³ L'esercizio di rabbia viene perseguito da Bernhard fin dal suo primo romanzo, *Gelo* (1963), per il quale ha ricevuto il premio a cui si fa riferimento prima. Le pagine di questo romanzo (cupe e dolorose) spazzano via come un fiume di veleno le immagini di un'Austria da *Dorfgeschichte* stifteriana: al posto di dolci paesaggi alpini incontaminati vengono raffigurati villaggi desolati, stretti dalla morsa del gelo, e affollati di individui stupidi, malvagi, malati e alcolizzati.

Ma si tratta di una trappola: la prosa bernhardiana non è mai diretta, dal momento che si avvale di una serie di filtri. Questo dispositivo di distanziamento, a scatole cinesi, fa sì che anche il discorso più provocatorio sia suscettibile di essere messo in parentesi come discorso altrui, che il narratore si limita a trascrivere. "Ambasciator non porta pena", sembrerebbe decretare Bernhard, giocando di rimbalzo sull'ambiguità tra il sé e le sue creature, e divertendosi ad alimentarla, come chi, tirato il sasso, nasconde la mano.

In primo luogo il suo stile lucido e ironico è incentrato sulla "cifra della irritazione" (parola chiave nella sua opera), talvolta affidato a un andamento

a spirale della prosa e a una ripetizione incalzante e ossessiva che, come un filo che a ogni giro si stringe intorno al collo del malcapitato, talvolta è accompagnato al gusto dell'iperbole. La sua "frase infinita" (per dirla con Aldo Giorgio Gargani)⁴, reiterata e ciclica, mira a estinguere tutto, ma in primo luogo si contrappone a ciò che vorrebbe estinguerla. Una parola nevrotica che trasuda ira e che travolge tutto e tutti nel turbinio del suo infinito movimento. Non si sbaglia nel sostenere che la parola rappresenta in Bernhard l'arma di difesa che i suoi personaggi usano per arginare la violenza del mondo, una lama affilata che deve squarciare la superficie patinata, lo smalto sulla realtà, mettendo in luce il sottobosco delle apparenze.

2. Il furore feroce e beffardo dei romanzi di Bernhard si esercita contro tutto ciò che ha a che fare con l'Austria, dalle istituzioni governative austriache, ai conservatori musicali di Vienna e Salisburgo, dal Burgtheater ai caffè, fino ai bagni pubblici, dai musei nazionali alla Sacher Torte. Certo, l'autore ha più volte assaporato il gusto della provocazione, il piacere dello scandalo, facendo spesso perno proprio sui controversi rapporti con i suoi connazionali. Nei suoi libri non ha risparmiato nessuno dei grandi miti del proprio paese e del nostro tempo (persino gli amati Schopenhauer e Wittgenstein vengono qua e là beffeggiati). Ha pronunciato maledizioni contro la Chiesa, ha lanciato anatemi contro i grandi maestri, ha ricoperto di contumelie i ministri che lo premiavano, ha attaccato politici, colleghi, istituzioni. La lista nera degli scandali provocati dalle sue opere è fittissima, ma al suo vertice si collocano certamente il romanzo *Estinzione. Uno sfacelo* (uscito nel 1986)⁵ e la pièce del 1988 *Piazza degli eroi*, l'ultimo dramma dell'autore, messo in scena poco prima della sua morte, e che mobilitò l'intera opinione pubblica austriaca. Rappresentato a cinquant'anni esatti dall'*Anschluss*, il dramma *Heldenplatz* mirava a evidenziare la permanenza, e anzi l'amplificazione, di quelle strutture politico-sociali autoritarie e fasciste proprie del Regime.⁶ Questi stessi motivi polemici erano al centro del suo ultimo romanzo pubblicato, dal titolo emblematico di *Estinzione*. Proprio in quest'opera si ritrovano una serie di tirate contro l'Austria, definita come cloaca (o bordello) dell'Europa, teatro di ottusità, cimitero della cultura seminato di rifiuti, paese grezzo, soffocante, perverso. Ma veramente c'è da leggere questi insulti solo come una serie di attacchi reiterati al proprio paese? Se Bernhard fosse solo un fanatico esponente dell'*Anti-Heimat-Literatur*, non si capirebbe la risonanza mondiale delle sue opere.

Seguo qui invece una interpretazione, quella di due grandi referenti del percorso bernhardiano, Emilio Garroni e Wendelin Schmidt-Dengler.⁷ Muovendosi su percorsi diversi, i due erano di fatto pienamente concordi

nel considerare i riferimenti di Bernhard all’Austria come dei contenitori vuoti, passibili di essere riempiti anche con altre coordinate. La vera questione in Bernhard, il suo motivo di fondo, non è l’Austria (amata e odiata) ma semmai la datità che ci è toccata in sorte, e che, se non elaborata, rischia di soffocarci. Insomma: il motivo del complesso dell’origine.

3. Il tema dell’*Herkunftskomplex*, esplicitamente evocato in *Estinzione*, costituisce un nodo teoretico focale per comprendere la questione dell’aggressività in Thomas Bernhard. Il protagonista del romanzo è un rampollo di una ricca famiglia austriaca, di nome Franz Josef – il nome lo sappiamo solo da un inciso nella prima e nell’ultima frase della poderosa opera – in esilio volontario a Roma. Il luogo di provenienza, Wolfsegg – una cittadina che, come sempre in Bernhard, è realmente esistente – viene descritto come un volgare inferno calato in un paesaggio paradisiaco. L’azione del romanzo viene messa in moto da un telegramma che raggiunge Franz Josef a Roma, e con il quale le due perfide sorelle gli comunicano la morte in un incidente stradale dei genitori e del fratello maggiore, l’erede. Questo messaggio non provoca nel protagonista alcun particolare turbamento luttuoso, se non per il fatto che ora proprio a lui (che da tempo credeva di essere sfuggito alle grinfie dell’origine ritirandosi a Roma) tocca l’intera proprietà di Wolfsegg: un castello e una enorme tenuta. Di questa eredità – che simbolizza la storia austriaca del Novecento, in tutto il suo orrore – Franz Josef non vuole proprio sapere nulla, e anzi la vive come un “incubo ereditato”. Così come ha rifiutato la famiglia connivente con il Nazismo, allontanandosi da Wolfsegg, ora, e anzi con ancora maggiore determinazione, decide che il ritorno in Austria, in occasione del funerale dei genitori, non può che profilarsi come un definitivo congedo dalla patria. Non si tratta solo di far circolare aria in mezzo a reliquie imbalsamate, e neanche di passare in rassegna l’eredità per valutare se c’è qualcosa che valga la pena conservare o addirittura restaurare. Il funerale non si profila solo come un mettere sottoterra quelle salme maleodoranti che i suoi genitori ormai rappresentano, ma semmai come una occasione per seppellire quei fantasmi del passato (familiare e nazionale) che lo tormentano oltralpe. Franz Josef decide circa le modalità del congedo: regalare l’intera proprietà familiare alla comunità ebraica di Vienna, come dono assolutamente incondizionato. Una sorta di risarcimento (non del tutto convincente) per il fatto che – come viene a sapere – i malvagi genitori avevano avuto la sfacciataggine di nascondere dei gerarchi e criminali nazisti proprio nella villa dei bambini di Wolfsegg, insudiciando per sempre il ricordo della infanzia innocente. Ma c’è di più: Franz Josef avverte infatti l’esigenza etica di scrivere un resoconto sulla cittadina di Wolfsegg per studiare

fino in fondo Wolfsegg, e così anche scomporla, disgregarla, e poi “metterla in memoria”. Quel che emerge con insistenza dalle pagine del romanzo – ma in fondo è un concetto chiave di tutto Bernhard – è la necessità di far fronte a una eredità ingombrante, dalla quale ci si deve disfare per poter continuare a vivere. Impegnarsi nella stesura di quest’opera, che si intitola appunto *Estinzione*, vuol dire dedicarsi alla cancellazione di Wolfsegg, seguendo un passo incrociato (tipicamente bernhardiano) di creatività-distruttività. E di fatto affrontare lo strappo dall’origine significa – come vediamo dalla chiusura del romanzo – autodistruggersi, ma in un’accezione ben diversa da quanti sono rimasti ingabbiati nel cono d’ombra del “sempre uguale a se stesso”. Le sorelle e il fratello di Franz Josef non si sono mai evoluti da Wolfsegg, e per questo hanno assunto l’ottusità, l’immobilismo, la rigidità di fantocci manovrati a piacimento da una madre strega. Inseriti da sempre in un contesto che soffoca ogni individualità, non hanno mai riflettuto sul loro stato, e si sono piuttosto limitati a vivacchiare, afflosciati su se stessi. Diverso è il caso del protagonista, che ha deciso di prendere la direzione opposta, impegnandosi in una dolorosa elaborazione del rapporto di amore-odio, di familiarità-non familiarità, con l’origine. Si è messo in questione, a differenza dei fratelli che non si sono mai interrogati sulla loro trama identitaria-esistenziale di figli, austriaci, cittadini, avendola di fatto sempre e solo accettata. Insomma in qualità di erede del suo tempo, Franz Josef si è assunto l’onere – o forse la condanna – di fare i conti con il passato, e quindi di discendere in se stesso.

4. All’interno di queste coordinate interpretative (i cui vettori sostanziali sono origine e memoria) si possono forse collocare alcune tirate polemiche di Franz Josef Murau. Proprio in *Estinzione* troviamo infatti alcuni esempi particolarmente interessanti dello stile spregiudicato e irriverente delle figure bernhardiane nei confronti dell’Austria. Tra le pagine del romanzo circolano diversi capi d’accusa contro la società austriaca, denunciata per il suo criptonazismo e per la sua ottusità clericale. La furia iconoclasta e devastatrice di Bernhard muove evidentemente contro un’immagine unilaterale e parziale dello Stato: quella che si configura come illusorio mito del benessere, dopo un’accurata rimozione della violenza che, partendo dal 1918, e poi fino al 1938 e alla conclusione del secondo conflitto mondiale, ha dominato la scena storica: «Un popolo così stupido, dissi, e un così magnifico paese, la cui bellezza, dall’altra parte resta insuperata (...) Una cultura così evoluta fin dai tempi antichi, dissi, e oggi una tale barbarica mancanza di cultura, una devastante incultura. Per tacere della deprimente situazione politica».⁸ Cosa che Franz Josef Murau non fa affatto, tanto che a questo punto chiama davanti al banco degli imputati i politici del tempo:

Che farabutti spaventosi detengono oggi il potere, in questa Austria! Gli infimi ora sono ai vertici. I più disgustosi e i più meschini tengono in pugno tutto e si apprestano a distruggere tutto ciò che abbia valore. Distruttori appassionati sono all'opera (...). Il governo aziona una mostruosa macchina di annientamento, in cui ogni giorno viene annientato tutto ciò che mi è caro (...). Tutto ciò che abbia anche lontanamente a che fare con la cultura viene guardato con sospetto e messo in dubbio finché non è estinto. Chi vuole estinguere, uccidere, è oggi all'opera. Abbiamo a che fare con gente che estingue e uccide, dovunque costoro portano a termine la loro attività assassina.⁹

Si presenta quindi, in queste righe "politiche", un'accezione di aggressività meramente negativa, maligna (per dirla con Fromm), come attività distruttiva nei riguardi di ciò che ha valore. Come nel microcosmo familiare la madre è raffigurata come l'annientatrice della cultura, così nel macrocosmo dell'Austria la classe dirigente rappresenta la distruttiva istituzione statale, che con cruda violenza liquida la soggettività, cancella il senso. Sempre più incalzanti seguono le feroci invettive di Franz Josef, anche se poi niente di concreto viene detto sull'operato delle classi manageriali attaccate. Ma questo non ha importanza, dal momento che i leader politici sono qui semmai figure letterarie, a loro volta estreme. Il bersaglio polemico di Bernhard è l'istituzione che i dirigenti rappresentano: «Anche i diversi rivolgimenti politici degli ultimi decenni non hanno cambiato nulla (...). Dovunque in Austria ci si imbatte nello spirito cattolico, che ci ha dato centinaia e migliaia di opere d'arte cattoliche, è vero, ma ha annientato lo spirito individuale, quello autonomo, indipendente che è il solo naturale».¹⁰

Il fatto è che in quanto *Ursprungsort*, l'Austria è troppo carica di segni e memorie (la famiglia, l'infanzia, il ricordo dei luoghi), di traumi e tabù che ostacolano il libero pensiero di sapore illuminista, il *Selbstdenken* kantiano. È proprio andando alla ricerca dello spirito autonomo che Franz Josef si è dovuto staccare da Wolfsegg, dallo spirito nefasto (*Ungeist*) che si aggira come uno spettro indisturbato nella tenuta dei Murau, e nel raggio di azione dell'intera Austria.

Ma perché questo accanimento ossessivo nei confronti del suo paese natale? Si tratta solo ed esclusivamente di una forma di insofferenza nei riguardi dell'Austria? Se così fosse Franz Josef Murau avrebbe potuto farsela facile, voltando le spalle a Wolfsegg come già prima di lui ha fatto l'amato zio Georg, che si è stabilito a Cannes. Ma ben presto si rende conto che quella del trasferimento è una condizione necessaria ma non sufficiente per la liberazione dall'origine. Persino la tanto idealizzata Roma non può rappresentare una soluzione, dal momento che si rivela essere un'alternativa orizzontale, e non verticale, un'altra possibile città di origine, e quindi a

sua volta devastante. Ed è proprio nella forma di un dovere, di un'esigenza etica imprescindibile, che si articola per Franz Josef Murau, la stesura di un resoconto sulla propria origine: il romanzo *Estinzione*, per l'appunto. In questo compito straziante è simbolizzata la necessità di fare i conti con l'amata-odiata Wolfsegg, con i genitori, con il fratello, con le sorelle, ma in primo luogo con se stesso. Una liberazione dall'origine non può essere mai definitiva; è semmai un perpetuo strappo come compito infinito, uno sforzo supremo ed estenuante come quello che attribuisce un senso alla nostra esistenza, ovvero come il dovere di vivere.

5. Lungo il solco interpretativo del "complesso dell'origine" si può forse comprendere meglio il furore anti-istituzionale di Franz Josef, sprezzante nei confronti del paese in cui è nato, nei confronti della religione e persino della propria cultura linguistica. Non è un caso se il protagonista prende le distanze dalla categoria degli intellettuali, di quei malefici "compilatori di verbali": «Io non sono propriamente uno scrittore (...) solo un mediatore di letteratura, per la precisione di quella tedesca, è tutto (...). Del resto odio la maggior parte degli scrittori (...) ne amo pochissimi, ma quelli con tutto l'ardore di cui sono capace (...). Gli scrittori, tutti quanti, sono le persone più repellenti che esistano (...) che poi i miei scritti siano stati pubblicati qui e là, è una cosa di cui mi pento».¹¹

Nel suo infinito flusso di coscienza, Franz Josef non manca di passare al setaccio i grandi maestri della letteratura tedesca, fornendo dei giudizi alquanto ingiusti su poeti e autori ben riconosciuti dalla critica. Perché queste crudeli e gratuite polemiche contro autori, pensatori, scrittori di grande calibro e fama? Per esempio Schopenhauer e Kafka sono qui considerati come un grande filosofo e un grande scrittore, mentre all'indirizzo di Goethe, di Thomas Mann, di Musil (come a quello di Canetti, Heidegger, Stifter altrove, ma la lista potrebbe continuare) sono indirizzati rilievi polemici infondati, ambigui e spesso contraddittori. Nei riguardi di Goethe poi si arriva a insolenze volgari e immotivate, pur nel loro ironico sarcasmo. Sembra non del tutto peregrino pensare che a Schopenhauer e Kafka sia prestato un ruolo di rilievo perché autori distanti dall'accademia e dalla cultura prezzolata. Il primo non ha lesinato condanne alle filosofie dello Stato (e dell'Università) che hanno privilegiato interessi volgari quali il successo e il potere. Della produzione di Schopenhauer, Franz Josef ricorda una sola opera, che tuttavia costituisce il riferimento costante di *Estinzione*. Si tratta del *Mondo come volontà e rappresentazione*, testo di riferimento per Franz Josef, paragonabile solo a quell'altro vertice letterario che sono le poesie del personaggio femminile Maria (controfigura lette-

raria di Ingeborg Bachmann, considerata da Bernhard come la più grande scrittrice austriaca del Novecento).

Due sono invece gli aspetti di Kafka che devono aver colpito positivamente Bernhard. Il primo è da ricercare nell'ebraismo kafkiano, e questo soprattutto se si pensa che *Estinzione* è anche un omaggio alla cultura ebraica, considerata come l'esito più straordinario della stagione letteraria novecentesca. Il secondo motivo, esplicitato a chiare lettere, consiste nella personalità di Kafka, che come Franz Josef Murau (ma del resto anche come Bernhard) ha condotto una esistenza avulsa, "tagliata fuori", per dirla con Günther Anders.¹² Kafka fu, infatti, estraneo al suo ufficio di assicurazioni in quanto scrittore, estraneo alla letteratura accreditata in quanto impiegato, ma soprattutto più estraneo di uno straniero nella sua famiglia d'origine, e nella sua patria. Nelle pagine di Bernhard, niente viene detto della poetica kafkiana, a parte un cenno iniziale a *Il processo*, considerato insieme ad altri testi uno dei libri capitali, dei *must* della letteratura tedesca.¹³ Questo apprezzamento iniziale trova conferma, e anzi amplificazione, in un passo successivo: «*Il processo* di Kafka che, quando l'avevo letto per la seconda volta nella mia vita, mi aveva entusiasmato più della prima».¹⁴ E a questa prova del fuoco della seconda lettura, sembrano essere ben pochi a uscirne positivamente, e tra questi pochi (i russi e i francesi) l'unico di lingua tedesca è proprio Kafka. Fin qui solo qualche rapido riferimento a margine. Ma quando Franz Josef, in uno dei suoi tanti monologhi tenuti al cospetto dell'allievo italiano Gambetti, spende alcune parole in più per omaggiare Kafka, mette in evidenza proprio la sua "eccentricità" rispetto a una letteratura borghese, il suo statuto eslege di scrittore ma anche di impiegato:

Da almeno cent'anni esiste ormai soltanto una letteratura che io chiamo d'ufficio, una poesia piccolo borghese da funzionari (...). Se non consideriamo Kafka (...) che era davvero un impiegato, ma che è stato l'unico a non produrre una letteratura da funzionari e da impiegati, bensì una grande letteratura, cosa che non si può certo affermare di tutti i cosiddetti grandi scrittori tedeschi di questo secolo, a meno di non volersi allineare ai milioni di chiacchieroni da pagine culturali (...).¹⁵

6. Ma a fronte di quest'apologia di Kafka, e al tacito omaggio alla Bachmann, si ritrovano tanti altri esempi in negativo. Nella traiettoria di aggressività disegnata in *Estinzione*, Franz Josef entra in rotta di collisione soprattutto con Goethe, verso il quale vengono espressi giudizi apparentemente ingiusti e ingiurie gratuite. Vale la pena visitare alcuni passi della lunga sfuriata antigoethiana, pagine esilaranti, e vicine per contenuto a quelle

(ben più famose) dedicate ad Heidegger in *Antichi Maestri*.¹⁶ Come in quel contesto, anche in *Estinzione* gli attacchi che vengono mossi all'indirizzo goethiano non riguardano la sua produzione poetico-letteraria ma piuttosto la sua stessa personalità. Basti pensare al fatto che *Le affinità elettive* vengono citate positivamente in alcuni passi del romanzo. Il poeta viene qui ritratto come emblema e vertice dell'accademicamente approvato e del radicalmente identitario: «il grande borghese, che i tedeschi si sono tagliati e cuciti su misura fino a farne il principe dei poeti, (...) il piccolo borghese della filosofia, (...) l'eterno opportunista, del quale Maria ha sempre detto che non ha rovesciato il mondo a testa in giù, è lui piuttosto che ha infilato la testa nell'orticello (*Schrebergarten*) tedesco (...) il piagnone filosofico che ha riempito i loro vasi da conserva con la marmellata della loro anima (*Seelenmarmelade*), per ogni evenienza ed uso».¹⁷

Il riferimento all'orticello tedesco e alla marmellata di conserva ci mettono sul giusto avviso, perché allude all'idea del conservatorismo, del "fatto in casa". Goethe viene accusato di essere troppo tedesco, e quindi troppo legato all'origine, e, ancor peggio di essere un autore che si è imposto all'attenzione dei connazionali in quanto connazionali. In tutti questi casi l'idiosincrasia è animata dall'avversione bernhardiana nei confronti delle istituzioni, che incarnano e attestano la tradizione sulla base di un'accettazione acritica dell'origine. E di fatto la poesia di Goethe non viene considerata da Bernhard per il suo contenuto, ma viene piuttosto identificata con quell'aspetto unilaterale che ne sancisce il legame con i connazionali: un «mazzo che raccoglie le ovvie verità dei tedeschi e che viene venduto dalla casa editrice Cotta come un supremo bene spirituale» o anche una «medicina omeopatica» che i tedeschi (tutto il popolo tedesco) prendono per sentirsi bene¹⁸. Il bersaglio polemico di queste pagine è allora, a ben vedere, non Goethe ma il culto della personalità di Goethe, lo stereotipo che fa di lui l'icona per eccellenza della cultura tedesca. Una conferma ci viene dal passo seguente: «Goethe il francofortese e weimariano megalomane, il grande borghese megalomane sul Frauenplan (...) Principe dei poeti, che concetto ridicolo, ma in più radicalmente tedesco».¹⁹ Questa ultima precisazione è una piena conferma del fatto che Goethe viene trattato da Bernhard come il poeta che si è affermato nel firmamento tedesco, proprio in ragione del suo radicamento alla terra natia: «ha tradito lo spirito tedesco più o meno per i secoli a venire, e lo ha mozzato un po' qua e un po' là fino a ridurlo alla mediocrità dei tedeschi».²⁰

Ripeto: come una slavina, l'ira di Franz Josef travolge non l'opera di Goethe, ma piuttosto il culto della personalità. Del resto il metodo polemico a più riprese applicato da Bernhard partecipa in modo dissacrante all'in-

teresse verso l'icona-Goethe, in quanto sigla di una erezione a sistema, di un consolidamento, di un'amplificazione e sanzione dell'origine. Come a dire che annientare il poeta-scrittore diventa possibile solo nel momento in cui si colpisce il mito, l'autorità istituzionalizzata.²¹ E questa estinzione è necessaria affinché si possa attingere a un proprio pensiero, liberi ormai da quella eredità così pesante che è la poesia goethiana. In questo senso la presa di posizione polemica di Franz Josef Murau nei confronti di Goethe assume i connotati di un parricidio, di una necessaria resa dei conti con i giganti del passato.²²

7. Il minimo che si può dire è che Franz Josef Murau esagera, e a buon diritto, visto che incarna la figura letteraria di una ribellione estrema. Del resto è lui stesso a definirsi un *Übertreibungskünstler*, un seguace di quell'arte dell'esagerazione che è anche strategia di sopportazione dell'esistenza stessa:

Quel giorno ho detto a Gambetti che l'arte dell'esagerazione (*Übertreibungskunst*) è un'arte del superare, superare l'esistenza così come l'ho in mente io, ho detto a Gambetti. Sopportare l'esistenza, ho detto a Gambetti, renderla possibile con l'esagerazione, infine con l'arte dell'esagerazione (...) E la mia arte dell'esagerazione io l'ho sviluppata fino a vette incredibili, avevo detto a Gambetti. Per rendere comprensibile una cosa dobbiamo esagerare, gli avevo detto, solo l'esagerazione dà alle cose forma visibile.²³

E ancora si legge in un altro passo del romanzo:

Sopportare l'esistenza, (...) renderla possibile con l'esagerazione, infine con l'arte dell'esagerazione. (...) Il segreto della grande opera d'arte è l'esagerazione (...) il segreto del grande pensiero filosofico altrettanto, l'arte dell'esagerazione è, in assoluto, il segreto dello spirito (...) ma poi abbandonai quel pensiero senza dubbio assurdo, che a un esame ancora più attento, senza dubbio, doveva per forza rivelarsi il solo giusto (...) *Estinzione*, ho pensato mentre dalla villa dei bambini tornavo alla fattoria, perché no.²⁴

La villa dei bambini, con gli stucchi che rappresentavano scene tratte da *Nathan il saggio* di Lessing, dal *Faust* di Goethe e dai *Masnadiers* di Schiller, costituiva nel ricordo di Franz Josef, l'unico luogo incontaminato di Wolfsegg. Per questo in un primo momento pensa di far restaurare la villa ormai in rovina, ovvero di ripristinare quell'età armonica precedente all'orrore del Nazismo. Ma niente da fare. Non appena giunge a Wolfsegg, il protagonista viene a sapere che per un lungo periodo i genitori hanno nascosto, proprio in quel *topos* dell'innocenza, alcuni Gauleiter nazisti. Le

crepe al muro della Villa sono lì a simbolizzare le ferite non rimarginabili della storia: uno iato incolmabile tra il prima e il dopo. Niente sarà più come prima: è questa la convinzione che spinge Franz Josef al gesto estremo dell'autoestinzione che fa tutt'uno con un "comprendersi a morte". Con la stesura di *Estinzione* viene messa in opera una distruzione radicale, un annientamento totale che deve estirpare quel tratto di non-familiare presente nel familiare stesso, quel radicamento identitario che, volenti o no, è il marchio che ognuno si porta appresso vita natural durante: «Tutti portiamo una Wolfsegg in noi e abbiamo la volontà di estinguerla per la nostra salvezza, volendola mettere per iscritto vogliamo annientarla, estinguerla».²⁵ Il legame con la propria origine è un vincolo che si può recidere solo con un gesto clamoroso, con un taglio netto e radicale. L'estinzione è proprio questo atto estremo e dirompente di liberazione dal proprio sé, di annientamento del vecchio mondo per costruirne uno nuovo. Come Bernhard ebbe a dire nell'ambito di un'intervista: «Bisogna irradiare (*ausstrahlen*) e non solo il mondo, ma *l'universo*. Ogni parola un colpo andato a segno, ogni capitolo un'accusa al mondo (*Weltanklage*) e l'insieme una rivoluzione totale del mondo intero, sino all'*estinzione totale*. Ma cosa significa estinzione? *L'inizio del nuovo (Wiederbeginn des Neuen)*».²⁶ Irradiare fa qui tutt'uno con quell'atto illuministico di creare il proprio mondo, di informare di sé il mondo (attraverso un resoconto sull'origine, per esempio). Un processo che può essere condotto, solo a patto di mettersi in contrasto con il sé, e levare contro l'origine. Ma il verbo "irradiare" si riferisce anche a uno scenario di fuoco: l'enorme esplosione metaforica innescata da Franz Josef al centro di Wolfsegg per far saltare in aria tutto, per estinguere tutto, *in primis* la stirpe dei Murau.²⁷ In questa direzione deve essere interpretata la vera e propria estinzione cui si allude alla fine del romanzo, l'autodistruzione compiuta con il suicidio finale: «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) (...)».²⁸

Un'estinzione, ma anche un distruzione che, per dirla con Kafka, edifica: sulle ceneri del passato, sul terreno ormai sgombero dagli spettri, dovrà risorgere una nuova cultura, un nuovo mondo, un nuovo uomo²⁹. Questa è la speranza aggressiva (ma è un'aggressività positiva!) che circola sotteraneamente nelle ultime pagine di *Estinzione*. Ma è questa anche la grande utopia che accompagna le tappe cruciali della letteratura austriaca, ed *Estinzione* ne è un eccellente esempio.

Note

- 1 Cfr. M. Freschi, *La Vienna di fine secolo*, Editori Riuniti, Roma 1997 e L. Reitani (a cura di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Udine 1995.
- 2 Th. Bernhard, *Meine Preise* (2008); trad. it.: *I miei premi*, Adelphi, Milano 2009, p. 115.
- 3 *Zorn* tra l'altro è il titolo di una delle primissime pubblicazioni di Bernhard. Cfr. Th. Bernhard, *Ira. Zorn*, in H-G. Falkenberg (a cura di), *Die sieben Todsünden. Vierzehn Essays*, Kindler, München 1965, pp. 159-64.
- 4 A.G. Gargani, *La frase infinita*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- 5 Th. Bernhard, *Auslöschung, Ein Zerfall* (1986); trad. it.: *Estinzione. Uno sfacelo*, Adelphi, Milano 1996.
- 6 Piazza degli eroi è lo spiazzo a ridosso della Hofburg (residenza imperiale) che ha visto i fasti degli Asburgo, ma anche il trionfo di Hitler. Lo scandalo innescato dalla rappresentazione della pièce bernhardiana, ebbe una grande risonanza, anche perché proprio in quel periodo era scoppiato il caso Waldheim, il ministro che, una volta venuti a galla i suoi trascorsi nazionalsocialisti, si rifiutò di lasciare la carica, e si difese con la meschina giustificazione di aver fatto il proprio dovere.
- 7 E. Garroni, *Un esempio di interpretazione testuale: "Korrektur" di Thomas Bernhard*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 128-163. Già edito in M. Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 245-282; W. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien 1997³.
- 8 Th. Bernhard, *Estinzione*, cit., p. 90.
- 9 Ivi, p. 91.
- 10 Ivi, p. 113.
- 11 Ivi, pp. 465-466.
- 12 G. Anders, *Kafka. Pro und contra* (1951); trad. it.: *Kafka. Pro e contro*, Corbo, Ferrara 1989.
- 13 Th. Bernhard, *Estinzione*, cit., p. 12.
- 14 Ivi, p. 110.
- 15 Ivi, p. 462.
- 16 Id., *Alte Meister. Komödie* (1985); trad. it.: *Antichi maestri. Commedia*, Adelphi, Milano 1995³, pp. 60-65 e pp. 83-84.
- 17 Id., *Estinzione*, cit., pp. 437-8.
- 18 Ivi, p. 437.
- 19 Ivi, p. 438.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Forse una cellula germinale di queste riflessioni su Goethe può essere rintracciata in quel testo del 1982 (anno di stesura di *Estinzione*), che porta lo strano titolo *Goethe schtirbt*. In questo racconto, scritto in occasione delle celebrazioni per il centocinquantesimo anniversario della morte di Goethe, il "principe dei poeti" viene beffeggiato, proprio sul versante culturale. Di contro all'immagine istituzionalizzata di un Goethe "principe dei poeti", Bernhard tratteggia la fisionomia di un "paralizzatore" della letteratura tedesca. Cfr. Th. Bernhard, *Goethe schtirbt* (1982); trad. it.: *Goethe "muore"*, "Aut Aut", 325 (2006), pp. 22-31.
- 22 Cfr. a proposito W. Müller-Funk, «Hohe Schule des Hyperbolischen. Übertrei-

- bung als essayistische Konfiguration», in C. Ruthner (a cura di), *UnterOrdnungen. Herrschaft, (Ohn)Macht und Anarchie bei Thomas Bernhard*, Acta Austria-Belgica, Brüssel 2005, pp. 75-87.
- 23 Th. Bernhard, *Estinzione*, cit., p. 102.
- 24 Ivi, pp. 464-465.
- 25 Ivi, p. 155.
- 26 Id., *Eine Begegnung* (1991), trad. it.: *Un incontro*, SE, Milano 1993, pp. 133-134.
- 27 La metafora è tratta dal finale di un altro grande capolavoro della cultura mitteleuropea: *La coscienza di Zeno* (1923), di Italo Svevo, Mondadori, Milano 1985, p. 389.
- 28 Cfr. Th. Bernhard, *Estinzione*, cit., p. 493.
- 29 Di esplosione parla Wittgenstein in una nota lettera a Russell: «Spero ancora che prima o poi sopraggiunga una esplosione finale e che io possa diventare un uomo nuovo (...)». Trad. mia da R. Rhees (a cura di), *Recollections of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford 1984, p. 211.