

Ai bordi della storia

di Luigi Forte

THOMAS BERNHARD, *La fornace*, Einaudi, Torino 1984, trad. dal tedesco di Magda Olivetti, ed. orig. 1970, pp. 212, Lit. 18.000.

Bisogna diffidare di ogni inizio di romanzo: tra gli scrittori contemporanei esso sembra fungere da specchio per le allodole. Prendete, ad esempio, *La fornace* che, nell'ottima traduzione, con sorniona sollecitudine mescola molti ingredienti del genere giallo. C'è una vecchia signora paralitica assassinata a colpi di carabina in un luogo di per sé inquietante, una fornace trasformata in casa-fertilizzante. Difficile fare ipotesi sul movente, più facile supporre che l'omicidio, commesso la notte della vigilia di Natale, sia opera del marito, un certo Konrad, di cui manca da quel momento ogni traccia.

Il problema è che non si diffida abbastanza e, come diceva Céline del suo bastonato eroe Bardamu alle prese con una vita grama, una volta che s'è dentro, si ha l'impressione di star bene. Così succede al lettore: Bernhard lo attira agevolmente nella trappola promettendogli — per poco, a dire il vero — una vicenda intessuta di imprevisti e di colpi di scena. Quando poi i gendarmi ripescano Konrad in un pozzo di liquame dove s'era nascosto, e questi si dichiara colpevole, nonostante la delusione provata, il lettore non se la sente di piantare in asso il proprio autore: forse, chissà, l'intento di Bernhard è proprio questo, imbastire un romanzo sul movente, cogliere in un orizzonte più ampio il tema della conflittualità o costruire il gioco rapinoso e febbrile fra anime dilacerate e coscienze votate all'infamia e alla perdizione. Vale dunque la pena di continuare: il lettore intravede fantasmi, fiuta magari Ibsen, Hamsun, voragini e psicologie da labirinto, e si lascia trascinare. Poi intuisce poco a poco: non solo l'incipit era una trappola, ma anche l'analisi del movente si sgretola sotto la narrazione di Bernhard. Del genere letterario, da cui il lettore si attendeva qualche ghiotta sorpresa, non resta nulla, alla stregua di Peter Handke che, nel romanzo *Prima del calcio di rigore* (1971), scioglie una vicenda "gialla" (l'assassinio di una commessa) in un contesto che accenna ad un mondo di estraniamento e di vuoto, alla periferia conturbante degli oggetti, allo scacco di una livida indifferenza.

Nemmeno dei modelli letterari ci si può più fidare: siamo alla lettera-

tura come menzogna e travestimento. Ma una morale — buona o cattiva che sia — c'è: diffidando si impara a guardare oltre. E dietro la superficie le sorprese non mancano e il sommovimento è incessante fino a sbriciolare non soltanto la trama del supposto giallo — che, a conti fatti, non esiste — ma anche la storia dei nostri due coniugi, che ora, a delitto compiuto, dovrebbe essere retrospettivamente di scena. E così è: se-

nonché la loro vita è ridotta a brandelli, scorie di un *ménage* in cui si frammischiano follia e alienazione, rituali ossessivi e fanatismo, volgarità e sadiche schermaglie. Poi, spazi vuoti, oblio: "Da tempo fra loro — leggiamo sul finire — non c'era altro che un reciproco ignorarsi". Si può cominciare a credere ad una cronaca dell'indifferenza contemporanea, ma anche ciò suppone una dinamica che Bernhard ha sempre negato: "Quando si alza il sipario — annota nel suo grande romanzo *Perturbamento* — lo spettacolo è finito". Del resto nella *Partita a carte*, ipnotizzante monologo di un medico (pubblicato recentemente anche da Ei-

nella registrazione di quell'eterno ritorno che è il quotidiano in Bernhard, si spinge sempre più ai confini del libro. Un'intuizione si consolida: sembra sia assente un centro, un nucleo, una prospettiva da cui cogliere e selezionare. Lo conferma la stessa tecnica narrativa legata al discorso indiretto: persino Konrad viene "citato"; chi racconta è un assicuratore che ha raccolto testimonianze di terzi (un paio di amministratori), che tuttavia non sempre dispongono di notizie di prima mano. La narrazione rimanda così a qualcun altro, l'oggetto stesso viene spostato, dilazionato e rientra in una prospettiva di smottamenti e finzioni. Parados-

sa e concisa. La segregazione in vista dell'*opus* darà un senso all'esistenza: ora ci siamo, dirà il lettore, è tutto più trasparente. Ma, ahimé, le contraddizioni imperversano, è sufficiente scegliere qualche citazione a caso. "Le parole rovinano il pensiero, la carta lo rende ridicolo..."; nemmeno la creazione artistica si salva: "Il più gran delitto è inventar qualcosa — avrebbe detto Konrad a Fro". Ma Konrad, che impone alla moglie la lettura dell'anarchico Kropotkin, mentre la signora sogna l'*Offerdingen* di Novalis, impersona nel proprio delirio queste contraddizioni, non senza striature umoristiche (Bernhard è un grande umorista!); insegue dal suo carcere d'elezione quella scrittura che potrebbe dar forma al suo saggio, senza però afferrarla mai, disturbato dai gesti vuoti e dai rumori insistenti e noiosi dell'esistenza. Come Caribaldi nella pièce *La forza dell'abitudine*, che prova invano con i suoi collaboratori il *Quintetto della trota* o il protagonista del romanzo *Beton*, che mai scriverà il suo progettato libro su Mendelssohn, anche Konrad si allinea nella schiera dei tanti Don Chisciotte che gesticolano a vuoto, di fronte ad una realtà che non si lascia più imbrigliare.

La fornace si dispiega come esercizio su un'ossessione (il saggio sull'udito), che rappresenta il lato umoristico-grottesco di un'idea per altro assai seria: l'antinomia fra scrittura e realtà. Ma, diversamente da Max Frisch che in *Montauk* poteva ancora affermare: "Vivere è noioso, io faccio esperienze solo quando scrivo", Bernhard ci assicura che tali avventure finiscono nel vuoto. È la lucida spietatezza di questo romanzo: i rituali della società contemporanea spingono lo scrittore alla ricerca di un'autenticità (si veda esemplarmente l'ultimo Peter Handke) che qui si rivela solo segregazione e follia. Lo scrittore mira a ciò che è ormai impossibile così come Konrad vorrebbe scrivere quel suo saggio sull'udito, irrealizzabile, se non altro, perché creerebbe le premesse per una comunicazione che non si dà più.

Gran brutta faccenda dover scrivere sull'impossibilità di scrivere, ma, come s'è visto, non priva di fascino. Come Konrad non ha il coraggio di afferrare la propria testa per ribaltarvi fuori il suo saggio, così il lettore non ce la fa a decidersi per un'unica, risolutiva interpretazione. Insomma: se si tratti dell'avventura del linguaggio alle prese con un'incontrollabile realtà, ovvero della critica a quella ragione strumentale che dilaga fuori dalla casa-prigione. E che dire poi dell'aporia di ogni opera contemporanea e della iniziazione alla follia, che dilaga per tutto il romanzo, come risposta ed opposizione a qualsiasi forma di dominio? Le illusioni del lettore (e purtroppo anche del critico) di poter coagulare il flusso ininterrotto e ossessivo di Bernhard in una formula più o meno soddisfacente e affrettata sono cadute sotto i colpi di carabina che hanno ucciso la moglie del maniaco Konrad. Ora forse il lettore si rallegrerà: anche delle interpretazioni Bernhard ci ha insegnato a diffidare, di quella troppa chiarezza che sacrifica la non poca oscurità della vita. Inutile tentare di chiudere la valigia, come Chaplin in una sua esilarante *gag*, tagliando via con un bel colpo di cesoie tutto ciò che fuoriesce: è su quei frammenti, su quei cascami che Bernhard ha deciso di intrattenerci, su quei rifiuti che stanno ai bordi della storia e testimoniano della sua violenza.

Dopo mezzanotte, un altro giorno

di Anna Chiarloni

IRMGARD KEUN, *Dopo mezzanotte*, Traduzione di Enza Gini, Rizzoli 1984, pp. 141 Lit. 10.000.

A due anni dalla morte si scopre anche in Italia (e in un'ottima traduzione) Irmgard Keun, scrittrice tedesca che conobbe un notevole successo nei primi anni trenta grazie a una narrativa attenta alle mutazioni del tessuto sociale nella Germania di Weimar e centrata sull'osservazione minuziosa della vita quotidiana, sulla realtà anagrafica di singoli personaggi, immersi nei problemi di grandi città-alveare: Gilgi, una di noi s'intitola, non a caso, il primo romanzo con il quale la Keun, appena ventenne, esordì nel 1931. Diciamolo subito: il pregio di questa scrittrice (e il difetto per la critica ideologizzante) è quello di una scrittura aliena da ogni formulazione teorica, apparentemente priva di direttrici politico-didascaliche. Il punto di vista è insomma quello — un po' alla Fallada — dell'uomo della strada. I suoi protagonisti, prevalentemente donne, non sono eroi "positivi", interiormente attrezzati per dominare gli eventi e operare quelle meditate scelte politiche che in quegli anni la letteratura tedesca dell'esilio — si pensi a Brecht, alla Seghers o al Döblin di Lotta senza quartiere — andava proponendo. Ma i suoi romanzi vibrano di un realismo secco e ironico, denso di annotazioni brevi e rapide, che proiettano la Keun ben al di là della Neue Sachlichkeit (nuova oggettività), alla quale essa viene ricondotta dai rari manuali che ne citano il nome.

Irmgard Keun emigrò in Belgio nel 1935. Dopo mezzanotte uscì ad Amsterdam nel '37 da *Querido* — la casa editrice che, accanto a quella di Albert de Lange, accoglieva buona parte della letteratura tedesca d'esilio — e fu tradotto l'anno successivo in inglese e in russo. Si tratta di una sorta di registrazione del vissuto quotidiano nella Germania nazista, operata attraverso la diciannovenne Susanna Moder, un io narrante candido e confuso, stanco e smarrito. Ne nasce una scrittura soggettiva e instabile, che aggrega voci, odori e colori in una serie di istantanee nitidissime, sullo sfondo di una Francoforte spettrale, ormai inscritta nel terrore e nella miseria del terzo Reich. Fin dalle prime pagine il lettore respira l'aria di quegli anni — "un'aria che sa di fosse scoperchiate" — il rancido di certi interni, in cui brulica una piccola borghesia gretta e ubbidiente, pronta alla delazione e al compromesso. Sfilano personaggi apatici, dissolti in un ritmo lento e fiacco: donne travestite da eroine wagneriane, pallide citere in nube di talco e sali da bagno, intellettuali irrisolti, "ormai troppo molli per difendersi da qualsiasi cosa", brancolanti tra diete vegetariane, oroscopi e animali di pezza.

E poi ci sono i vinti. Nell'aria che trema per le grida dei comunisti uccisi, Heini — l'unica coscienza lucida del romanzo — sceglie il suicidio. In una nazione ormai ridotta a campo di concentramento Susanna osserva gli occhi stanchi e opachi degli ebrei sulla via dell'esilio, il disperato mimetismo di quelli

naudi), è detto a chiare lettere che l'infelicità è nel fatto di esistere. La consueta convivenza di Konrad e signora, nella sua sbrindellata finzione di tollerabilità reciproca diventa anzi l'unico strumento per tirare avanti: capogiri e disagi quotidiani insomma non sono ancora niente di fronte al tragico, annichilente mal di vivere. Il lettore ha ora il sospetto che i problemi siano di natura esistenziale e che quest'itinerario, circoscritto al carcere-labirinto della fornace — iconografia, a sua volta, di uno spazio di quasi metafisica segregazione (come gli interni dei primi pezzi teatrali di Bernhard o il castello del principe Saurau in *Perturbamento*) — sia un ennesimo capitolo della incessante storia del nichilismo contemporaneo.

L'intuizione è, certo, fin troppo giusta; Bernhard è un prezioso cultore di nichilismo e a nessun prezzo se lo lascerebbe sfuggire, pena l'inaridimento della sua fantasia. Ma per il nostro romanzo tale etichetta non vale molto. E qui il lettore si accorge che, se cerca la sostanza nei fatti,

salmente Bernhard crea così un massimo di obiettività, rifiutandosi di caricare tutto il peso su un unico soggetto; ma il suo virtuoso stile burocratico ci informa in tal modo sull'inadeguatezza e incertezza di ogni descrizione, sulla contraddittoria dinamica del linguaggio che, come è stato osservato, sembra spartire il destino di follia ed imprevedibilità di Konrad.

Il sospetto è ora giustificato: Bernhard sta forse parlando dell'esilio di ogni verità, del vuoto che alberga fuori dalla fornace, ma anche dell'impossibilità linguistica di fissare una qualsiasi storia che tale vuoto tematizzi. L'unico spazio senza illusioni resta pertanto l'esilio — la fornace —, quest'inferno di sadici confronti e rivalse, in cui Konrad tortura la moglie con indavolati esercizi fonici. Qui dovrebbe compiersi quel miracolo conclusivo — un'epifania, "il cosiddetto istante ottimale" — a cui Konrad aspira da sempre: stendere un saggio sull'udito che ha in mente bell'e pronto da anni e che attende solo la forma scritta, rigoro-



Rosenberg & Sellier Editori in Torino

Giovanni Levi
**centro e periferia
di uno stato assoluto**

tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna

**relazioni familiari, mobilità della popolazione,
conflitto politico locale: singole situazioni
assumono il rilievo di osservatori
da cui spiegare i comportamenti complessivi.**