che la sua opera eversiva gli procuri la laurea ad honorem, ma nella coscienza che, se riformare il mondo significherebbe ripartire da zero, poi però "quando noi abbiamo fatto piazza pulita / quando abbiamo distrutto tutto, / tutto torna un'altra volta", proprio perché nulla è più stolto di voler ingabbiare la realtà in un pensiero totale, presumendo che fra realtà e pensiero esista una concordia e una reciproca dipendenza.

La constatazione (che è l'esito finale di tutti i testi di Bernhard) è tutt'altro che deprimente: l'opera stessa che si va via via costruendo smentisce le negazioni di cui è fatta, secondo un modello che ricorda la famosa lettera di Hofmannsthal in cui, mentre si proclamava la disparità fra la realtà e la sua verbalizzazione, si dava un brillantissimo saggio di arte retorica. È da qui, dall'esperienza diretta di questo paradossale fenomeno oltre che dalla coscienza del proprio epigonismo, che nasce quella carica di vitalità, di fiducia e anche di euforia che accompagna ogni testo bernhardiano.

Bernhard non smentisce mai queste premesse, sicché anche *Piazza degli Eroi* va letta ricordando le parole di Saurau e l'epigrafe di *Camminare*. Anche qui, come l'autore fa dire a Robert, si tratta di "dare degli spunti per una riflessione / e di nient'altro", perché "gli ascoltatori sono sempre sordi / si parla ma non si viene capiti". Bernhard usa da un lato tutti i trucchi per farci cadere in quelle "trappole" che, per sua stessa definizione, sono le sue commedie, dall'altro intende affinare il nostro udito facendo di noi ascoltatori attenti e quindi anche sospettosi. Se gli eventi di questa pièce ci inducono ad una partecipazione commossa, non per questo è il caso di dimenticare quanto contraddittori siano i discorsi dei personaggi. E come essi, proprio per il contraddittorio svilupparsi dei loro discorsi e per la tendenza di ogni loro asserzione e denunzia a spingersi all'eccesso, si ricolleghino a modelli e figure incontrati in commedie e racconti precedenti.

Anche in questa che è la sua commedia più "politica", Bernhard tiene fede insomma ad un'idea di teatro inteso innanzitutto come spettacolo del farsi e disfarsi del discorso, come esibizione delle sue contraddizioni ma anche della sua "volontà di verità". Che è il tema con variazioni a cui si ispira tutta la sua opera. In altre occasioni, lontane dagli avvenimenti storici e tragici di cui si parla e riparla in *Piazza degli Eroi*, lo spettacolo della deplorazione e della chiacchiera si trasformava in gioco di acrobazia, il testo negato diventava partitura. In *Piazza degli Eroi* la denunzia e lo sproloquio non si riscattano (come avveniva anche in *Perturbamento*) trasformandosi in variazione musicale: proprio le grida che la vedova del professor Schuster sente rintronare negli orecchi soverchiano e sopraffanno le altre voci, quelle del teatro e della musica in cui questa donna aveva trovato rifugio. Eppure anche qui, chi aguzza gli orecchi come l'autore pretende dai suoi lettori e ascoltatori, non può non avvertire l'affinità e complementarità che esiste fra i "colpi d'ascia" che il fratello del defunto mena contro una realtà che egli stesso sembra fare e disfare con le sue accalorate ed esorbitanti affermazioni, e l'esibizione della signora Zittel che con aria saccente e con altrettanta fiducia nelle proprie opinioni fa e disfà l'immagine delle persone di cui parla mentre stira e ristira le sue camicie.

Anche gli intellettuali amano

di Anna Chiarloni

ARNOLD ZWEIG, *Storie di Claudia*, Marietti, Genova 1991, ed. orig. 1991, trad. dal tedesco di Maria Teresa Mandalari, pp. 163, Lit 28.000.

Curate e tradotte in modo magistrale da Maria Teresa Mandalari sono ora disponibili per il lettore italiano le "Novelle intorno a Claudia" (1912), primo successo di critica e di pubblico dello scrittore Arnold Zweig. Nato nel 1887 in Slesia da una famiglia della piccola borghesia ebraica, Zweig affrontò il problema dell'antisemitismo nella tragedia *Assassinio rituale in Ungheria* (1914). L'esperienza traumatica della guerra condizionò sostanzialmente tutta la narrativa successiva, destinata a formare un ampio ciclo epico di orientamento socialista intitolato *La grande guerra degli uomini bianchi*, al quale appartiene anche quel capolavoro narrativo che è *La questione del tenente Grischa* (1927; trad. it. Mondadori, 1937), in cui Zweig denuncia l'alleanza tra il militarismo prussiano, l'alta finanza e il mondo dell'industria. Definito da Mittner come il più grande narratore socialista del Novecento tedesco, Zweig fu pure autore, in esilio, del romanzo *La scure di Wandsbeck*, straordinaria descrizione della Germania nei primi anni del nazismo, pubblicata nel 1943 in ebraico e nel 1947 in tedesco. Rientrato in Germania nel 1948, lo scrittore morì, vent'anni dopo, a Berlino est.

Le sette novelle dedicate a Claudia — una figura in cui la critica ha intravisto la moglie di Zweig, Beatrice — sono ideologicamente ben lontane dalle posizioni espresse successivamente: posizioni d'impianto marxista che gli valsero ampi riconoscimenti nella Ddr del dopoguerra, come ricorda la Mandalari nella sua introduzione. Questa è invece un'opera giovanile, nata nel primo decennio del Novecento a Monaco, dove Zweig si era trasferito. Una città — ci vivevano anche i fratelli Mann — che con Vienna costituisce il cenacolo di quella bohème letteraria in cui s'intersecano la psicoanalisi e lo Jugendstil, il decadentismo e quel complesso di correnti eterogenee di solito etichettate col nome di neoromanticismo. Sarà dunque interessante andare a vedere come il giovane Zweig da una parte rifletta l'atmosfera culturale dell'epoca, dall'altra se ne distacchi, anticipando situazioni che sono proprie dell'opera successiva.

La trama è quasi inesistente. Fanciulla ricca e raffinata, Claudia è al centro dei pensieri di Rohme, un filosofo impacciato ma onesto che ben presto riesce a conquistarla. Da una novella all'altra, dai primi approcci fino all'affermarsi di una profonda intesa di coppia, l'autore varia il gioco prospettico dei due protagonisti mettendo in scena un vero e proprio contrappunto del sentimento amoroso. Narratore di razza, Zweig utilizza con grande finezza la forma del "discorso vissuto" cara a Fontane, calandosi nelle pieghe più intime dell'animo umano. Siamo nel primo Novecento e l'arte della vibrazione psicologica si alimenta — è noto — del freudismo di quegli anni, basti pensare a Schnitzler e alle sue penetranti analisi della "fragilità" femminile. Anche Zweig opera nello stesso humus di fondo — ci si potrebbe addirittura chiedere se il numero sette che governa la suddivisione del romanzo non sia un omaggio all'*Anatol* di Schnitzler, ripartito appunto in sette scene — ma qui non c'è nevrosi, né isterismo: sia Claudia che Rohme non solo sono esseri sani e schietti ma soprattutto sembrano negare la frattura, ricorrente nella letteratura del tempo, tra eros e società borghese. Qui infatti, tra pizzi e velluti, lini e argenti, i due protagonisti mirano ad una profonda compenetrazione coniugale. E alla fine, in una sorta di crescendo musicale, intessuto di fluttuanti stilemi "Jugend", la ottengono — a differenza di tante coppie del decadentismo, condannate inevitabilmente a distruggersi — saldandosi in quella "carezza totale" che sigilla le ultime pagine.

Va da sé che Claudia non è una Salomè, tutt'altro. Il gioco dei ruoli sessuali è anzi articolato — con arguzia — secondo manuale. Nella prima novella c'è un passo programmatico. Dice lui: "In fondo, è l'uomo colui che genera, il fecondo...". "E la donna?" — chiede lei. "Riceve, trasforma e restituisce, non è vero?, partorisce. L'uomo invece produce. Possiede la forza della visione sintetica, crea con la novità della sua visione...". L'arguzia sta nel fatto che è Claudia a manovrare in realtà il gioco dell'amore, truccando divertita la propria intelligenza con qualche tocco di "irragionevolezza femminea", del genere che vellica l'uomo, visto che a lui la donna piace così, miagolante, civettuola, tutta "smorfiette, sguardi e capricci".

Tutti i nostri ieri intitola Ladislao Mittner uno dei suoi capitoli sul primo Novecento. L'oggi infatti inizia per certi versi — si pensi all'emancipazione femminile — con la Grande Guerra. Non a caso lo stesso Zweig individuerà successivamente nel 1914 l'anno discrimine: nella *Giovane donna del 1914*, un romanzo del 1931 tutto centrato sulla Storia, la protagonista ha tratti ben diversi, se si vuole più moderni, rispetto a Claudia. Nelle "Novelle" invece i problemi sociali sono ancora assenti e la dimensione del tempo è scandita dal lieve trascorrere delle stagioni. Di lavoro non si parla mai e quasi tutto si svolge tra cortine domestiche, negli interni privilegiati dallo Jugendstil: il salotto, l'alcova e soprattutto la sala da musica. È qui che nell'ultima novella, nel contrappunto di una sonata di Schubert l'anima innamorata "smuore e si effonde nell'altro". D'altra parte la thomasmanniana lacerazione tra arte e vita è ormai estranea ai due protagonisti e difatti affiora solo come citazione casuale, nell'atmosfera infatuata dell'atelier di Klaus Manth. In questo piccolo capolavoro di finezza psicologica tutto regge proprio grazie alla vitalità di fondo che nello scatto narrativo del finale determina, in ambito privato, quella volontà d'interazione tra individui che sarà cifra portante della narrativa di Zweig.

una combinazione di viennesi e di ebrei, "uno stampato bicolore". Questa era un'illusione di intellettuali ebrei che si erano creati un ambiente "bicolore" (illusioni simili sorsero a Berlino e a Francoforte). Si dissolse brutalmente il 15 marzo 1938, quando Hitler entrato trionfalmente in Austria proclamò sullo Heldenplatz l'annessione alla Germania e cominciò la caccia all'ebreo.

Proprio in una vecchia casa sullo Heldenplatz vengono a stare dopo la guerra i fratelli Schuster, due professori ebrei: Josef con la moglie Hedwig, le figlie Anna e Olga e il figlio Lukas, la governante signora Zittel e la serva Herta; e il celibe Robert. È il giorno dei funerali di Josef, che si è buttato dalla finestra del terzo piano, alla vigilia della partenza per Oxford, dove gli Schuster avevano insegnato durante l'emigrazione e dove Josef avrebbe voluto ritornare preoccupato dal nuovo antisemitismo tedesco, rinfocolato dalla solidarietà dimostrata da tutti nei confronti del presidente Waldheim, di cui erano stati resi noti i precedenti antisemiti e nazisti. Che l'opera non sia soltanto diretta contro l'antisemitismo lo mostra il fatto che l'ambiente è quello borghese che trovavamo ad esempio nel magnifico "Dramolett" Assoluzione, *i cui personaggi sono nazisti revanchisti che constatano con soddisfazione che i "bei tempi" stanno tornando. Come spesso nei drammi borghesi, l'intera prima scena di* Heldenplatz *(le scene sono tre) è occupata da discorsi tra il personale di servizio (la signora Zittel e Herta) senza che appaiano i personaggi veri e propri, che vengono così presentati dal di fuori. Ora soprattutto la Zittel, custode degli armadi e quindi dei lari familiari, non può fare a meno di sbracciarsi in Herr Professor e Frau Professor (la vedova del defunto, ma anche i figli pare che appartengano alla categoria professorale).*

Insomma, se l'essere ebrei e intellettuali (non soltanto professori) non li avesse estraniati dall'Austria e proiettati all'estero, gli Schuster non sarebbero molto diversi da quel professor Liebig e consorte, non nazisti ma nostalgici della vecchia Austria, invitati a pranzo dopo i funerali nella terza scena. La pazzia che li minaccia e per cui sono passati tutti dallo Steinhof, il manicomio che incombe sui personaggi bernhardiani, è la vecchia pazzia austriaca, e ora la vedova di Josef soffre di crisi nervose che le fanno risentire le orribili grida di entusiasmo della folla viennese il 15 marzo 1938, proprio sotto casa. Con una di queste crisi, nel bel mezzo del pranzo funebre, termina l'opera. Dei due fratelli, il defunto Josef era quello che si faceva più illusioni: era a lui che si dovevano i cambiamenti di rotta, il ritorno a Vienna, che considerava ancora città della musica e della filosofia, la decisione di tornare a Oxford e infine il mutamento radicale del suicidio. Egli aveva quella capacità ebraica di autoingannarsi che lo zio Robert rimprovera alla figlia Olga, cui hanno sputato addosso per strada perché ebrea ma che ora pretende che sia stato "per sbaglio". "Ma se me l'hai raccontato tu stessa / che nella Schottengasse ti hanno sputato addosso / e adesso dici per sbaglio / me lo dici che razza di sbaglio sarà stato / a uno sputano addosso per strada / quando non lo conoscono / solo se vedono che è un ebreo". Robert è in generale il personaggio positivo in cui l'autore quasi si identifica. Egli ha capito come Bernhard in sanatorio (cfr. l'ultima opera autobiografica tradotta in italiano, Il freddo, *Adelphi, 1991) "quanto preziosa sia la vita" se non altro per sfogarsi contro il male del mondo, e quindi non la getta via, per quanto non si faccia nessuna illusione. Per lui, come per Bernhard e molti suoi personaggi, le infinite possibilità della parola giustificano la sopravvivenza dell'individuo in un mondo che di possibilità non ne ha alcuna. "Quel che gli scrittori scrivono / è niente in confronto alla realtà / ... / la realtà è così brutta / che non può essere descritta / nessuno scrittore ha finora descritto la realtà / così com'è realmente / è questo che è terribile". Terribile, ma stimolante, almeno quando si hanno le capacità che aveva Bernhard e di cui sentiamo gravemente la mancanza.*

borla
Via delle Fornaci, 50
00165 ROMA

Marion Milner — LA FOLLIA RIMOSSA DELLE PERSONE SANE
Quarantaquattro anni di esplorazioni nella psicoanalisi
pagg. 384 - L. 50.000

Paula Heimann — BAMBINI E NON PIÙ BAMBINI
pagg. 448 - L. 50.000

Pierandrea Lussana — L'ADOLESCENTE LO PSICOANALISTA L'ARTISTA
Una visione binoculare dell'adolescente
pagg. 200 - L. 25.000

Jean Laplanche — ELEMENTI PER UNA METAPSICOLOGIA
pagg. 224 - L. 30.000

C. Brutti F. Scotti (a cura di) — QUADERNI DI PSICOTERAPIA INFANTILE
vol. 24: Strutture intermedie in psichiatria
pagg. 224 - L. 30.000

Henry V. Dicks — TENSIONI CONIUGALI
Studi Clinici per una Teoria Psicologica dell'Interazione
pagg. 496 - L. 50.000

S.Guerra Lisi R.Aristei S.Martinelli — CONTINUITÀ
2/ dalla scuola materna alla scuola elementare
pagg. 176 - L. 25.000