

Il Libro del Mese

Le camicie della signora Zittel

di Eugenio Bernardi

Nel grande guardaroba in cui si svolge la prima scena di *Heldenplatz* (Piazza degli Eroi), la governante di casa Schuster continua a stirare camicie. E mentre stira, parla, ricorda e commenta. Alla cameriera giovane e indolente che l'ascolta dà ad un certo punto anche una meticolosa lezione di come una camicia vada stirata, e per un po' sul palcoscenico non si parla d'altro: solo di come va stirato un colletto, di come si ripiegano le maniche e di come si dà l'ultima rippassata. Una scena, parrebbe, di vita quotidiana, giustificata dall'abilità dell'anziana governante, che però se ne compiace troppo, la tira per le lunghe e arriva a far sue le parole del padrone suicida: "Stirare è un'arte", diceva Josef Schuster (almeno così riferisce la governante), "... l'arte di stirare è un'arte eccelsa". E per dimostrarlo, la governante signora Zittel non esita a ributtare all'aria una camicia appena ripiegata e stirata ripetendo da capo l'operazione. Varie volte.

La scena ha tutta l'aria di essere un suggerimento per come si debba intendere quanto seguirà. Assomiglia troppo ad altre scene del genere disseminate nelle commedie di Bernhard: a quella dei guanti che la protagonista di *Una festa per Boris* (la prima commedia di questo autore austriaco) si infila e si sfilava continuamente, a quella della madre che fa e disfa le valigie in *Alla meta*, al gioco delle carte che accompagna i dialoghi nella *Brigata dei cacciatori*. Molto simile alla Zittel che stira e ristira le

camicie, è soprattutto la moglie di Konrad che nella *Fornace* (uno dei capolavori di Bernhard) gode a fare e disfare il paio di guanti a cui sta lavorando. Trattandosi di un motivo (o di una gag) che compare continuamente sia nelle commedie che nei racconti, è evidente che ha una funzione di segnale e che è da intendersi

premo distinguere un poeta da un altro. La particolarità di Bernhard è che la sua voce non è soltanto stile, invenzione, intensità espressiva. La sua è una voce colta nel momento stesso in cui risuona e svolge un discorso. Sicché nel suo caso, più che di leggere un testo, si ha l'impressione di ascoltarne la registrazione. Poi,

al suo aristocratico conservatorismo e alla lode di un tempo antico di cui egli sembra l'ultimo grottesco rappresentante. Il fine è invece morale, rapportabile alla necessità di fare piazza pulita delle rappresentazioni che l'individuo ha tradizionalmente del mondo. "L'individuo pensante", dice il principe ad un certo punto,

l'autore moderno evita prudentemente di descrivere, ossia un uomo che pensa, colto nell'attimo in cui egli pensa. "Per questo" (si dice in uno dei primi capitoli dell'*Uomo senza qualità*) "l'atto di pensare, finché non è condotto a termine, è in fondo uno stato pietosissimo, una specie di colica delle circonvoluzioni del cervello, e quando è terminato, esso non ha più la forma del pensiero in cui l'atto viene vissuto, ma già quella di ciò che si è pensato, e purtroppo questa è una forma impersonale, perché il pensiero è allora rivolto all'esterno ed è organizzato per essere comunicato al mondo".

Bernhard affronta invece l'impresa, e al monologo del principe in *Perturbamento* dà in un primo tempo un titolo assai esplicito in questo senso, chiamandolo "La testa". L'indicazione è precisa anche altrove: per esempio quando, iniziando quello sbalorditivo racconto che s'intitola *Geben* (Camminare, non ancora tradotto in italiano), Bernhard con una citazione in epigrafe ribadisce il proposito fondamentale (e l'utopia) della sua scrittura definendola come "un continuo pensare fra tutte le possibilità della mente umana e un continuo percepire fra tutte le possibilità di un cervello umano e un continuo essere tirati di qua e di là fra tutte le possibilità di un carattere umano", o quando, nella commedia intitolata *Il riformatore del mondo*, il protagonista dichiara che suo massimo desiderio è sempre stato quello di "sezionare un cervello / e di sottoporre le sue singole parti / ad un'analisi totale".

Non in questo consiste però l'originalità di Bernhard: altri autori, collegabili a quella che viene chiamata la "Wiener Gruppe", avevano fatto tentativi più o meno riusciti in questa direzione. Ciò che contraddistingue Bernhard e fa sì che egli arrivi ad imporre con tanta autorevolezza la sua voce, è il fatto che questa operazione sperimentale e conoscitiva è accompagnata da una forte carica umoristica che nelle opere degli ultimi anni si fa sempre più evidente. L'umorismo di Bernhard (spesso irrecuperabile attraverso la traduzione) sembra avere la sua radice innanzitutto nella coscienza che questo esperimento, per quanto radicale ed energico sia, è inevitabilmente la ripetizione di esperimenti simili già compiuti in passato con altrettanta, se non maggiore intransigenza. A cominciare da *Gelo* (con cui Bernhard nel 1963 esordisce come narratore), in ogni racconto si fa infatti esplicito riferimento ai grandi testi letterari e filosofici del passato, citando Pascal e Montaigne, Novalis e Goethe, Schopenhauer e Wittgenstein, Kleist e Kant. Umoreismo dunque come coscienza della propria posizione di epigono: se da un lato si tratta di "sgomberare la mente" da ogni rappresentazione inculcata dalla tradizione, dall'altro già Saurau deve ammettere che "siamo chiusi in un mondo che cita continuamente tutto, prigionieri di quella continua citazione che è il mondo".

Temi ben noti del resto alla letteratura contemporanea: ma se Max Frisch, ad esempio, arriva a farne uno dei temi principali dei suoi romanzi e a rilevarne l'innata disposizione teatrale, Bernhard mira a stanare la contraddizione nel momento stesso in cui un suo personaggio (nei racconti e nelle commedie) inizia a parlare, ossia là dove il tumultuare del pensiero deve arrendersi alla necessità di una decisione e di una formulazione univoca. La contraddittorietà di un personaggio come il Riformatore del mondo non sta nel fatto

"Al fuoco!!"

di Cesare Cases

THOMAS BERNHARD, *Piazza degli Eroi* (Heldenplatz), Garzanti, Milano 1992, ed. orig. 1988, trad. dal tedesco di Rolando Zorzi, pp. 144, Lit 22.000.

L'impossibilità di passare dalla finzione alla realtà è stata più volte enunciata e motivata. Come osserva Günther Anders in un suo aforisma, chi grida "Al fuoco!" sulla scena non viene creduto, perché il pubblico pensa che il grido faccia parte della rappresentazione. Alla fine abbiamo pensatori come Baudrillard che teorizzano l'indistinguibilità di simulazione e realtà e in effetti si discetta sulla colpa del giornalista televisivo, se consiste nell'aver trasmesso la scena di un'esecuzione vera o nell'averla trasmessa benché fosse falsa. Ma provate a dir male del regnante del momento e subito accanto all'attore apparirà il carabiniere, magari per difenderlo in nome della tolleranza repressiva, come è accaduto alla prima di questa commedia. La capacità di sopportazione del sistema dominante è andata sempre aumentando negli ultimi tempi, ma i suoi limiti sono sempre segnati dall'autorità.

Con gli austriaci Bernhard aveva un grosso conto aperto. Si può dire che non ci sia suo scritto che non contenga invettive contro la stupidità, la ferocia e la corruzione degli austriaci. Il paese essendo composto dopo il 1918 di una grande città con un retroterra aspro e montagnoso, le ingiurie sono rivolte equamente contro l'arretratezza rurale e l'infamia consumistica in cui Vienna ha superato perfino le città tedesche. A Bernhard dell'Austria non va bene nulla, il che non significa che gli vadano bene gli altri paesi, solo che, proprio per l'omogeneità del mondo occidentale, ce la si prende con quella parte di esso che è più vicina e si conosce meglio. Anche in questa pièce

la città viene contrapposta alla campagna e l'Austria all'estero per sottolineare che non c'è salvezza da nessuna parte. Ma questa volta la resa dei conti era totale, le nubi si addensavano sui giornali ben prima della prima esecuzione, avvenuta il 4 novembre 1988 (dopo la pubblicazione in volume) per la regia di Claus Peymann, fedele amico e collaboratore di Bernhard fin dagli anni in cui era regista al teatro di Bochum. In una serie di deliziosi "dramoletti" che si rifanno alla tradizione delle operette analoghe di Molière e del "teatro sul teatro" (tradotti da Elisabetta Niccolini per Ubilibri) Bernhard ha raccontato questa simbiosi spirituale con l'amico e il suo trasferimento al Burgtheater di Vienna. "Adesso però siamo in Austria — dice Peymann alla segretaria — un paese orribile / siamo nella città più spaventosa di tutte / siamo a Vienna, signorina Schneider, / dove anche le persone più meravigliose e perfette / vengono diffamate / e non possono tornare indietro".

Infatti la prima di Heldenplatz termina tra fischi e proteste, seguiti da un applauso durato mezz'ora. Bernhard e Peymann ce l'avevano fatta, sia pure a fatica. Dopo certe letture pubbliche di Karl Kraus era probabilmente la prima volta che uno scrittore riusciva a scuotere l'ignavia viennese. Più che le invettive antiaustriache, ormai note al pubblico, era l'accusa di antisemitismo cronico a offendere una città che per ragioni non suffragate da nessun dato si riteneva al riparo da tali accuse. Se l'Austria aveva fornito gli Hitler e gli Eichmann, si poteva sempre giocare la carta dell'arretratezza della provincia, donde costoro provenivano, rispetto ai viennesi, che secondo la definizione di un amico di Kraus erano

come una indiretta dichiarazione di poetica.

Niente di strano, si dirà, visto che la caratteristica (molto deprecata) di questo autore è la ripetitività. In verità, a rileggere l'opera di Bernhard in tutta la sua parabola (un testo, anzi spesso due all'anno a partire dal 1963), ci si accorge di quanto differenziata sia questa sua presunta monotonia e ossessività, e di quali toni sia capace la sua voce. Perché nel caso di Bernhard si tratta appunto di una voce: una voce particolare, insistente, ossessiva e persuasiva che si fa immediatamente sentire ogni volta che iniziamo la lettura di uno dei suoi racconti o ascoltiamo qualche battuta delle sue commedie. Come se la sua scrittura narrativa e drammaturgica avesse come scopo soprattutto l'affermazione di questa voce, la sua identificazione immediata.

Non che gli altri autori la voce non ce l'abbiano. Alcuni sapremo distinguere ad occhi chiusi, come riconosciamo un compositore di cui ascoltiamo un brano. O come sa-

la lettura conclusa, uno conserva il ricordo non tanto di quello che gli è stato raccontato, quanto di quella voce che lo ha così suadentemente indotto all'ascolto.

Un autore dunque che punta sull'eloquenza, che conosce i trucchi della retorica e che ha una tendenza innata alla teatralità: per averne una prova basterebbe citare il lungo monologo di quel principe Saurau di *Perturbamento* che può essere considerato il prototipo di tutti i personaggi sostanzialmente monologanti delle commedie di Bernhard. Essendo il più clamoroso, il caso Saurau offre anche l'occasione per intendere quale sia il significato di questa eloquenza e verbosità. Dall'alto del suo castello il principe commenta, deplora, sbefeggia il mondo che lo circonda: la brutalità della campagna, l'orrore della vita cittadina, la decadenza di un mondo un tempo felice, l'ottusità delle masse, la crudeltà della natura. Se le sue esternazioni hanno un fine, questo non si può comunque definire politico, collegabile quindi

"deve eliminare sempre più le immagini della sua memoria. Raggiungerà il suo scopo quando nel suo cervello non ci sarà più neanche un'immagine sola. Quando si saranno esaurite tutte le possibilità di raffigurazione insite nel suo cervello". Se di qualcosa egli si vanta, è di avere "una straordinaria capacità per cui io prendo qualsiasi persona che mi vada a genio e la conduco attraverso il suo cervello fino a farla star male, perché quel meccanismo cerebrale attraverso il quale la conduco è comunque... un meccanismo micidiale", dove il termine "micidiale" si riferisce evidentemente alla tendenza del pensiero e della scrittura a trasformare la vita vivente in lettera morta, secondo una contrapposizione che è fra le più produttive della letteratura moderna e che in quanto tale fu particolarmente approfondita in quel laboratorio dello spirito che era la Vienna degli inizi del secolo. Visto in questa prospettiva, il monologo di Saurau è un impavido tentativo di descrivere quello che, secondo Musil, anche

ECIG

NOVITÀ 1992

Herbert William Parke
SIBILLE

Da Eracito a Eusebio, dall'Asia
Minore arcaica alla Roma cristiana,
una nuova luce sulla religione,
la poesia e la politica
del mondo antico
pp. 272 - £ 27.000

☆☆☆

Giuseppe Dagnino
LA CAVERNA DI
PORPORA

SORTILEGI E INCANTESIMI
DELLA MEMORIA

Sia che l'uomo vivendo indaghi,
sia ch'egli varchi l'alta soglia
morendo, la memoria sovrintende
sgomentando, giacché panicamente
attraversa la morte medesima
e la sconfigge
pp. 256 - £ 27.000

☆☆☆

Luigi Arnaldo Vassallo
GLI INVISIBILI

Cronaca di un viaggio tra i veli e
le cortine che, nell'illusione,
separano la vita dalla morte
pp. 160 - £ 20.000

☆☆☆

Giacomo Bove
VIAGGIO ALLA
TERRA DEL FUOCO

La saga illusoria di possedere,
vedendoli, tutti i panorami
della terra
pp. 128 - £ 20.000

☆☆☆

Via Caffaro, 19/10 - 16124 GENOVA
010/20.88.00



Distribuzione PDE