

Prefazione

Noi cerchiamo ovunque l'assoluto, e troviamo sempre e soltanto le cose.

NOVALIS, *Polline*

L'essenziale si oppone alla vita.

PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste*

Nella sua camera da letto, appesa in bella vista al bastone delle tende, Thomas Bernhard teneva una carabina con cannocchiale. Un monito per gli improvvidi sconosciuti che fossero entrati senza invito nella sua fattoria di Obernathal? Saremmo tentati di crederlo, ma non è così. Una risposta ugualmente simbolica, e certo più interessante, la troviamo in una sua intervista: «non sono un narratore di storie, io odio profondamente le storie. Sono *un distruttore di storie, io sono il tipico distruttore di storie*. Nel mio lavoro, quando qua e là si formano i primi segni di una storia, o quando vedo spuntare da dietro la collina di prosa l'accenno a una storia, le sparo addosso. Lo stesso mi accade con le frasi, avrei voglia di far fuori intere frasi che potrebbero *eventualmente* formarsi, prima ancora che si formino».

Uno scrittore che odia le storie, che rifiuta quel movimento della scrittura governato dalla completezza di un racconto e dalle esigenze di una trama. Ostinato a negare che le forme narrative debbano costituire una totalità organica, finita: perché «non può esserci nulla di totale, bisogna farlo a pezzi. Qualcosa di riuscito, di bello diventa sempre più sospetto». Rifuggire la totali-

tà è una costante novecentesca e Bernhard l'ha appresa confrontandosi con gli autori che considerava necessari (quei grandi amori dai quali bisogna imparare a difendersi), e che con lui negavano la possibilità di una visione unitaria del mondo, sempre più disarticolato dalla crisi del soggetto che dovrebbe cercare di organizzarlo. Alcuni, in ordine sparso: Dostoevskij, Kafka, Hamsun; ma anche James, Musil, Faulkner... Scrittori che ben sapevano quanto un mondo raccontato sia retto da logiche artificiali, da illusorie consequenzialità. Un odiatore di storie, in grado di organizzare discorsi narrativi nei quali flusso del racconto e sapiente modulazione tra le parti (e delle frasi al loro interno) rifuggono l'illusione di una coerenza univoca, attivando piuttosto una perpetua tensione tra coppie di significati antitetici: il testo diviene una limatura di ferro mossa dalle linee di forza prodotte da un magnete di antitesi e contrasti. Schegge e frammenti (spesso esorbitanti, ma pur sempre incompleti) affermano un principio formale che allo stesso tempo non può non negare se stesso mentre aspira alla compiutezza, quando prende *una* forma nella mente del lettore. «La consapevolezza che tu non sei che frammenti, che i periodi lunghi o brevi e anche quelli lunghissimi non sono che frammenti [...] che l'inezienza non esiste» (p. 68).

Nel 1963, *Gelo*, il suo primo romanzo, aveva suscitato grande impressione (e qualche irritazione), rivelando uno scrittore importante. Non era la sua prima opera in prosa (aveva già scritto *In alto* ed *Eventi*, senza però pubblicarli); ma fu con quel romanzo che decise di «con-

quistare il mondo». In dicembre vinse il Premio Julius Campe di Amburgo; si comprò una Herald Triumph e andò in Istria a completare *Amras*. La stesura finale avvenne tra il maggio 1963 e l'inizio di aprile dell'anno successivo, con abbozzi risalenti al 1962. «Il secondo libro è quello piú difficile», confidò a Wieland Schmied della casa editrice Insel: «difficile eguagliare il successo del primo». Con la consueta amplificata stilizzazione, in *I miei premi* afferma: «Dopo *Gelo* avevo pensato di non poter scrivere piú nulla di nulla, ma poi al mare, mi ero messo alla scrivania ed era arrivato *Amras*. Sempre era stato il mare a salvarmi, bastava solo che andassi al mare ed ero salvo»: un'ammissione di quanto fosse vitale per la sua malferma salute trascorrere lunghi periodi in luoghi dal clima temperato. Il primo riscontro arrivò l'11 maggio con un telegramma dell'editore: «AMRAS È BUONO MOLTO BUONO BOTOND». Due settimane piú tardi, Anneliese Botond (editor di Insel) confermerà l'impressione iniziale: «è la cosa migliore che Lei ha scritto finora, il testo è incredibilmente denso, tutto è là, non si dissolve quando guardi da piú vicino, non spiega *nulla*, o come Lei dice: tutto è fatto in modo vivido». Il libro verrà pubblicato il 1° settembre 1964.

Amras concentra ossessioni tematiche peculiari: la malattia, l'isolamento, la follia, l'amicizia, il fardello dei legami familiari saranno una costante dei libri successivi, fin d'ora graffiate da accenti umoristici. Bernhard andrà in seguito accrescendo la forza d'urto e l'originalità della sua ricerca letteraria, grazie a un virtuosistico ricorso ai flussi monologanti e un programmatico

distanziamento dall'oggettività: i resoconti verbali riferiscono sempre in modo indiretto gli eventi, sfaldati da una costellazione di voci. I personaggi, dilaniati dalla realtà, cercano nelle parole l'estrema difesa.

Il narratore, studioso di scienze naturali, del quale sappiamo solo l'iniziale del nome, un'aulica K., è scampato per caso al suicidio di gruppo della propria famiglia insieme al fratello Walter, appassionato di musica e poesia e gravemente malato. I due hanno trovato rifugio nell'isolamento di una torre. La tragedia è alle spalle, ma un'immedicabile agonia ne sarà l'implacabile perfezionamento: «una coppia di fratelli, incatenati l'uno all'altro *fino alla morte*, viziati dalle scienze e dai sogni, abbandonati dai genitori fra libri montagne e disperazione» (p. 61). L'elaborazione formale del racconto ordina diversi generi: lettere, schizzi narrativi, pagine di diario, aforismi, monologhi. Nella postilla di una precedente stesura, *Amras* veniva descritto come un testo ritrovato: «il curatore nulla ha modificato dello strano manoscritto di qualche dozzina di pagine, originariamente avvolto in carta da pacchi, nemmeno per quanto concerne il suo ordine interno». Il fatto che Bernhard abbia poi eliminato questo convenzionale espediente, sottolinea una precisa volontà formale: addebitando la struttura del racconto al mero «caso», *Amras* avrebbe perso gradi d'intensità e di forza espressiva.

Il testo s'ispira, per ammissione dello stesso autore, alla poetica del primo romanticismo: «il libro è ben riuscito, romantico, l'opera di un giovane che per mesi ha letto Novalis». Il tributo alla tradizione romantica è evidente sin dall'epigrafe, ed è enfatizzato dalla do-

minante frammentarietà, dal tentativo (impossibile) di un'unione mistica con l'insensibile ed estranea natura e dall'adombrare la possibilità di una conoscenza totale del mondo, frutto della convergenza tra sapere umanistico e scientifico. Ma ancor più rilevante è il sotterraneo (e non dichiarato) dialogo con uno dei libri fondamentali per Bernhard: *Monsieur Teste* di Paul Valéry, a sua volta montaggio di frammenti (di pensieri, dialoghi, lettere, estratti di diario) intorno a un personaggio che è il luogo geometrico di vari brani che intendono mostrarlo senza dover raccontarlo. Sono numerose le assonanze tematiche tra i due libri: l'avversione della chiacchiera narrativa; il disprezzo per ciò che non richiede alcuno sforzo; la frequentazione di situazioni limite e critiche del pensiero; le infezioni causate dal sentirsi separati dal reale; lo scarto tra l'Io e se stesso e gli sdoppiamenti con l'Altro... Teste è un pensatore che ha sulle cose «uno sguardo di agonizzante, di un uomo che perda la facoltà di discernere». Anche K. si muove senza riserve sempre più in profondità dentro i propri pensieri, con la forza dell'immaginazione; essi acquistano una dimensione alternativa alle tenebre che avvolgono lui e il fratello (per Bernhard infatti solo «nell'oscurità tutto diventa più chiaro [...] dall'oscurità emergono parole che, lentamente, si trasformano in *accadimenti di natura esteriore e interiore*»). I pensieri sono un conforto e una fuga, ma allo stesso tempo una trappola mortale («per non morire soffocato, all'improvviso feci dietrofront in quel pensiero... come girando attorno alla mia vita, *in quel* pensiero, ero tornato di corsa *dentro di me*», p. 46). I fratelli, adusi a passeggiare con natu-

ralezza tra le pagine dei grandi classici, sanno quanto la topografia del pensiero sia insidiosa: «Paura dei trabocchetti nei corridoi della filosofia... dei mulini e delle segherie della scienza» (p. 83). Le pulsioni di morte che lacerano entrambi, uno per natura e l'altro per contagio, prendono corpo attraverso la chiara percezione di quanto la soggettività, messa in vibrazione dal linguaggio, resti tuttavia ad esso irriducibile. Ben presto, le parole marciano uno scompenso e un vuoto, diventano via via inservibili, ergono un muro invalicabile di opacità: «la parola cornacchie [...] annienta tutto, devasta tutto, spegne ogni cosa *attorno a te*» (p. 66). Parole morte, congelate: «lunga contemplazione della cornacchia morta davanti alla mia finestra» (p. 74). E se per Novalis «il sentimento del sentimento è già sensazione – sensazione della sensazione, e così via», in *Amras* «la tragedia, la tragedia della tragedia [...] è sempre stata soltanto un tentativo di tragedia» (p. 47).

Talvolta in *K.* riaffiorano i ricordi più lieti, come stesse sperimentando sulla propria carne le asettiche indicazioni di Teste: «i sillogismi alterati dall'agonia, mille immagini felici imbevute di dolore, la paura insieme ai momenti belli del passato». Ma subito, i bei momenti, i ricordi d'infanzia o l'anno trascorso a Folkstone («il nostro anno più bello», p. 66), sfarinano in «ricordi di ricordi», e i grumi di nostalgia s'incupiscono nell'aspra certezza che ogni segno positivo non può evitare di includere il suo opposto: «i nostri genitori ci proteggevano dalle tenebre, noi però, sin da bambini, ci ritrovavamo sempre a brancolare nelle ombre gettate da loro» (p. 26). In tutto questo buio, come spesso accade nei li-

bri di Bernhard, si squarciano luminosi varchi di viva e toccante emozione, di puro sentimento: un esempio straziante, perché quasi celato, è l'incontro con la signorina della fattoria, dove come in un lampo balugina pudica una felicità che sappiamo impossibile (pp. 75 e 78). Alla fine, le inquietudini, le nevrosi, il lutto rendono vorticoso un movimento negativo che sembra spingere K. dentro i confini di una lucida follia o verso una forma di quietata consapevolezza. K. scivola nel solipsismo di chi non sa più trovare nelle parole, e dunque nel dialogo («proseguirò solo *in me stesso*»), un filtro in grado di attutire la caduta sulla durezza del mondo: «Sulla via verso la casa nel bosco scopri che la tua disperazione non è stata che un'idea della disperazione. Hai sempre avuto paura che ti escludessero dalla loro partita a carte... ieri ti hanno escluso» (p. 86).

Il racconto esprime, allo stesso tempo, la strenua volontà e l'impotenza dei personaggi di vivere nella realtà, e la rappresentazione di questa aporetica situazione esistenziale è affermata (e simultaneamente negata) con perfetta corrispondenza dai modi retorici che compongono il testo. Bernhard presenterà così il racconto in un autocommento mai pubblicato: «ad essere descritta è una superficie. Solo la descrizione di una superficie è possibile [...] *Amras* descrive una minima parte di un processo di dissoluzione di una genialogia [*sic*] familiare tirolese in cenni allusivi». I due protagonisti – divisi dentro e fuori se stessi, a partire da un'unità impossibile da ricomporre – sono calati in un mondo irto di contraddizioni, gettati nel buio del loro destino. E mentre

il senso della loro vita si disperde, abbandonandosi nel flusso della frammentarietà, la narrazione, a sua volta, devia e divide i segni per impedire che questi s'irrigidiscano trafitti da un unico significato. La sfida per l'autore è descrivere il caos senza mai cedere un centimetro al caos. Nonostante la superficie non sia mai levigata dalla sintesi, in *Amras* va notato il modo in cui Bernhard collega elegantemente forme narrative eterogenee, dando l'impressione di un'unità di racconto che invece tradisce numerose lacune e cesure. Ardite modulazioni in cui piacere e dolore, oscurità e sapere s'intrecciano indissolubili.

A piú riprese, l'autore definí *Amras* il suo libro prediletto. Nell'intervista notturna del 1977 con Peter Hamm, spiegò di avervi conseguito, «senza sapere bene come, quello stato fluttuante tra ingenuità, pubertà e, tuttavia, un altissimo livello intellettuale [...] Qualcosa di simile mi accadde un'altra volta, molto piú tardi, con *Am Ortler*». Il protagonista di *Estinzione* raccomanda non a caso al suo allievo la lettura di *Amras* insieme a quella di alcuni capolavori di Jean Paul, Musil, Broch e Kafka, cinque opere da «studiare con la massima attenzione». E quando Siegfried Unseld, il suo editore, gli portò a Salisburgo una delle prime copie di quello che sarebbe diventato il suo ultimo romanzo, indicandolo come il migliore, Bernhard rispose: «Sí, forse, come in altri tempi *Amras*».

Marcel Reich-Ranicki ha affermato nelle sue memorie che dopo la lettura dei primi due libri in prosa di Bernhard non sapeva bene cosa scrivere, aveva «paura

di non essere all'altezza della sua narrativa», così come per anni aveva esitato a occuparsi di Kafka. Si può capirlo. Ingeborg Bachmann invece non esitò: «I grandi libri vengono alla luce su un altro pianeta, non umiliano quelli meno grandi o quelli solo importanti [...] poiché sono talmente necessari, è evidente che devono giungere fino a noi. Necessari, inevitabili, indispensabili: è questo il marchio di tutti i libri di Bernhard, a cominciare forse da *Amras*, dove l'inquietudine è ancora più forte che il controllo della stessa inquietudine, quella quiete cristallina che regola il rapporto con un mondo che cade a pezzi. Gli eventi diventano sempre più semplici, ricchi di significati, nella loro totale assenza di senso [...] In tutti questi anni ci si è chiesti che aspetto avrà il nuovo. Ecco il nuovo».

A meno di sei mesi dall'uscita in libreria di *Amras*, lo scrittore decise di comprare il *Vierkanthof* di Obernathal nel comune di Ohlsdorf. Restaurò quel rudere «dalle proporzioni assolutamente straordinarie», e nei ventiquattro anni che gli restavano da vivere la carabina non smise di centrare i bersagli che spuntavano dalla collina della prosa.

VINCENZO QUAGLIOTTI

Gli interni delle case di Bernhard sono stati fotografati da Hertha Hurnaus in André Heller (a cura di), *Thomas Bernhard Hab & Gut. Das Refugium des Dichters*, Brandstätter Verlag, Wien-München 2019, la carabina compare a p. 53. Le citazioni di Novalis provengono da *Polline* [1798], SE, Milano 1989, pp. 11 e 51; quelle da *Monsieur Teste* (1926 e 1946) di Valéry dalle edizioni SE

del 2017, p. 101. Per approfondire il rapporto di Bernhard con Novalis si può leggere il saggio *Les frères ennemis. Thomas Bernhard et Novalis*, compreso in Thomas Bernhard, *Ténèbres. Textes, discours, entretien*, Maurice Nadeau, 1986, pp. 179-99. Le citazioni tratte dalle interviste a Bernhard provengono da Id., *Tre giorni* [1971], in Raoul Kirchmayr (a cura di), *Thomas Bernhard. Una commedia una tragedia*, «aut aut», n. 325, gennaio-marzo 2005, p. 11; e da Thomas Bernhard e Peter Hamm, «*Sind Sie gern böse?*», Suhrkamp, Berlin 2011, intervista poi compresa nell'edizione dei *Werke*, XXII/2, *Journalistisches, Reden, Interviews*, Suhrkamp, Berlin 2015: qui si cita da p. 121. Il ricordo dell'amico Wieland Schmied si trova in Sepp Dreissinger (a cura di), *Thomas Bernhard. Portraits Bilder & Texte*, Bibliothek der Provinz, Weitra 1991, pp. 320-21. Le lettere dell'editor a Bernhard sono state raccolte in Anneliese Botond, *Briefe an Thomas Bernhard*, a cura di Raimund Fellingner, Korrektur Verlag, Mattighofen 2018, i primi due riscontri di lettura sono a p. 40. Le citazioni tratte da *I miei premi* sono alle pagine 63, 64 e 42 dell'edizione Adelphi, Milano 2009. Gli altri quattro libri dei quali Gambetti in *Estinzione* (Adelphi, Milano, pp. 11-12) esorta la lettura sono: *Siebenkäs*, la novella *La portoghese*, *Esch o l'anarchia* e *Il processo*. *La mia vita* di Marcel Reich-Ranicki è uscita per Sellerio, Palermo 2003, la citazione è a p. 377. Dei festeggiamenti per l'uscita dell'ultimo libro di Bernhard riferisce il suo editore in Thomas Bernhard e Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, p. 756. L'ammirevole scritto di Ingeborg Bachmann, *Thomas Bernhard. Ein Versuch* [1969] è compreso in Id., *Werke*, vol. IV, Piper & Co. Verlag, München-Zürich 1978, pp. 361-64. Per gli aspetti biografici si sono consultati i volumi di Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1993; e di Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, Residenz Verlag, Wien-Salzburg 2015. Vanno infine ricordati l'approfondito saggio di Luigi Reitano, *Dopo la catastrofe*, posto in chiusura a una precedente edizione italiana di *Amras* (SE, Milano 2005, pp. 83-96) e l'edizione annotata del testo tedesco uscita nel 2006 presso Suhrkamp.