

Fisionomia della celebrità

Se già *un solo* poeta o scrittore è ridicolo, e per la società umana ovunque difficile da sopportare, quanto piú ridicola e improponibile è un'intera orda di scrittori e poeti, o persone che tali si ritengono, accalcati uno sull'altro!¹

Nell'accomiatarci quel giorno di giugno del 1912 Kafka disse una frase che mai, né prima né dopo, ho sentito da un altro autore, e che quindi è rimasta per me indissolubilmente congiunta alla sua unicità: «Le sarò sempre molto piú grato per la restituzione dei miei manoscritti che per la loro pubblicazione»².

Le celebrità si apre con il racconto di una grandiosa, tragica, figuraccia. A descriverla, tra accenni, sottintesi e risate fragorose, un gruppo di amici e colleghi, tutti esponenti di una ristretta cerchia esclusiva di artisti, intellettuali, musicisti e cantanti d'opera, riuniti per festeggiare la duecentesima esibizione come Ochs di Lerchenau – personaggio del *Calvaliere della rosa* di Hofmannsthal-Strauss – del barone protagonista del dramma. La scena in questione è tale da stroncare la carriera – e la vita – dello sfortunato direttore d'orchestra, che, proprio nel momento in cui sta dando l'attacco per le prime battute del *Falstaff* di Verdi, fa per sedersi su uno sgabello che dovrebbe essere lí apposta per lui, ma trova il vuoto e precipita a testa in giú nella buca d'orchestra, rompendosi l'osso del collo. Tutti ridono, ma intanto lui è morto.

I due preludi del dramma ruotano attorno alle assenze. Si parla di qualcuno che non c'è piú – il collega tragicamente scomparso – mentre si aspetta qualcuno che non è ancora arrivato: la celeberrima soprano che ha organizzato il ritrovo a casa del barone, ma che ancora non si è presentata e irromperà sulla scena solo alla fine del secondo preludio, ubriaca di champagne.

Se questi discorsi sugli assenti e sugli attesi sono il classico punto di partenza dei drammi bernhardiani (e non solo: li ritroviamo negli altri drammi pubblicati in questo volume, ma anche in molte opere in prosa)³, qui i personaggi in scena sembrano, al contrario, fin troppo presenti. Ognuno di loro, infatti, è come raddoppiato. Gli attori in scena incarnano nove celebrità, anonime e definite soltanto attraverso la propria specialità artistica (il basso, la pianista, il direttore d'orchestra ecc.), e, come con-

¹ Thomas Bernhard, *I miei premi*, Adelphi, Milano 2009, p. 120 (ed. or. *Meine Preise*, 2009, ma scritto presumibilmente intorno al 1980).

² Kurt Wolff, *Memorie di un editore. Kafka, Walser, Trakl, Krauss e gli altri*, Giometti & Antonello, Macerata 2015, p. 64.

³ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien 2010, p. 162.

trattare, nove fantocci, che sono invece puri nomi, e rappresentano vette inarrivabili di ognuno di quei settori, se così si può dire: i grandi idoli che hanno eccelso in quanto editori, cantanti, attori. Così il regista siede accanto al fantoccio di Max Reinhardt, l'editore a fianco di quello di Samuel Fischer, e via dicendo.

Nel corso del dramma i fantocci vengono fatti a pezzi, selvaggiamente distrutti a colpi di bottiglie di champagne e candelabri, per lasciare spazio, nella seconda parte, alla trasformazione degli artisti mediante grottesche teste di animali, mascheramento che il paratesto non esita a definire «rivelazione». La caduta «a testa in giù» nella buca d'orchestra del palco teatrale, l'incidente fatale e farsesco su cui si apre il dramma, si fa immagine icastica e immediata delle contraddizioni in cui inevitabilmente il «famoso» si dibatte. Le sublimi vette artistiche e la solennità della rappresentazione si ribaltano su se stesse e l'uomo che pensava di solcare tali vette, di dominarle assurgendo alle alte sfere celesti, viene letteralmente inghiottito dall'edificio teatrale, cascando a capofitto nella buca che del palco è la bocca protesa, accompagnato dalle risate incontenibili del pubblico. Commedia e tragedia, come celebrità e abisso, si tengono per mano.

Provando a ricostruire una sorta di sintomatologia della celebrità in Bernhard, è inevitabile rifarsi anche ai romanzi cosiddetti autobiografici e alle altre prose. Stando alla sua stessa ricostruzione infatti, fin dall'uscita del primo romanzo nel 1963 (*Gelo*), alla consapevolezza di essere diventato uno scrittore segue una vera e propria «caduta»:

Ero soddisfatto del mio libro, che uscì nella primavera del sessantatré accompagnato da una recensione a tutta pagina di Zuckmayer sulla «Zeit». Ma passata la tempesta delle recensioni, di straordinaria violenza e assolutamente discordi: dalle lodi più imbarazzanti alla più malevola stroncatura, mi ritrovai di colpo distrutto e come caduto in una spaventosa fossa senza speranze.

Credetti di dover morire soffocato dall'equivoco che la letteratura fosse la mia salvezza. Non volevo più saperne della letteratura. Non mi aveva reso felice, bensì buttato dentro quella fossa soffocante e fetida dalla quale non c'è più scampo, questo pensavo. Maledissi la letteratura e l'averci fornicato assieme, girai per alcuni cantieri e mi feci ingaggiare come camionista dalla ditta Christophorus, con sede in Klosterneuburgerstrasse⁴.

La letteratura e la musica, e i lettori di Bernhard lo sanno bene, sono figure di una stessa forma di vita: sono intercambiabili, e non solo perché Bernhard, a cui la pubertà aveva «regalato una voce di basso baritono»⁵, aveva in gioventù tentato e anche effettivamente intrapreso una carriera da cantante lirico, poi stroncata sul nascere dalle malattie polmonari insorte a diciassette anni. Il rapporto tra letteratura e musica è stato indagato in modo approfondito dalla critica⁶, ma qui ciò che interessa è che

⁴ Bernhard, *I miei premi* cit., p. 36.

⁵ Id., *La cantina*, in id., *Autobiografia*, Adelphi, Milano 2011, p. 207 (ed. or. *Der Keller*, 1976).

⁶ Cfr. almeno Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht, *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006; e Luigi Reitani (a cura di), *Thomas Bernhard e la musica*, Carocci, Roma 2006.

le due forme sono intercambiabili anche da un altro punto di vista, apparentemente collaterale all'arte: quello della fama.

Sembra quindi quantomeno significativo che dovendo descrivere lo stato d'animo del Thomas Bernhard poco più che trentenne di fronte ai primi segni del successo, l'autore parli proprio di una caduta «in una spaventosa fossa senza speranze». L'unica via di scampo, in quel momento, è per lui farsi ingaggiare come camionista, ovvero andare *nella direzione opposta*, un movimento tipico dell'autonarrazione dell'autore che, come noto, trova la sua tematizzazione più pregnante nell'incipit del secondo romanzo autobiografico (*La cantina. Una via di scampo*, 1976).

Ma nel '76 per andare davvero nella direzione opposta è ormai troppo tardi. A partire dagli anni Settanta Bernhard inizia a essere uno scrittore veramente celebre. Gli viene conferito il premio Büchner, «il cosiddetto più prestigioso riconoscimento letterario di tutta la Germania»⁷, contemporaneamente escono in Inghilterra e in Francia le traduzioni di *Perturbamento* (anche se la prima traduzione di una sua opera era stata *Gel*, per Gallimard, nel 1967) e infine, a partire proprio dal '70 l'autore inizia a scrivere per il teatro, inaugurando la feconda collaborazione con il direttore del Festival di Salisburgo Josef Kaut e con il già noto e controverso regista Claus Peymann, con cui stringerà negli anni un vero e proprio sodalizio artistico.

Le celebrità, dramma pensato e scritto per il Festival di Salisburgo del 1976 e dedicato – nella sua prima stesura – a Kaut in persona, è apparentemente una feroce parodia dell'ambiente artistico musicale che ruota intorno al festival, e proprio per questi motivi venne rifiutato, forse su pressione di Herbert von Karajan, all'epoca membro del comitato direttivo. Infatti i fantocci che compaiono nell'opera portano tutti nomi di personaggi noti che hanno collaborato in vari modi al festival e alla vita culturale salisburghese⁸. Ma soprattutto, nelle celebrità anonime che li distruggono e che durante la cena degenerano fino a diventare bestiali caricature di se stesse è facile riconoscere attori, cantanti e direttori d'orchestra attivi in quel momento a Salisburgo, non da ultimo la soprano Gundula Janowitz («la Gundi») e lo stesso Karajan. Dopo uno scambio di lettere infuocate

⁷ Bernhard, *I miei premi* cit., p. 122.

⁸ Richard Tauber, tenore noto interprete mozartiano, attivo a Salisburgo nel 1923 e in seguito esule in Inghilterra perché ebreo; la soprano Lotte Lehmann celebre per la sua Leonore nel *Fidelio* di Beethoven, emigrata negli Stati Uniti nel 1938; Alexander Moissi, attore triestino di nascita, recitò per Max Reinhardt a Salisburgo; Helene Thimig, attrice e seconda moglie di Reinhardt e lo stesso Reinhardt, che insieme a Richard Strauss fondò il Festival di Salisburgo; Arturo Toscanini, noto antifascista, diresse molte opere per il festival tra il '34 e il '37; Samuel Fischer, editore tra le altre cose dello *Jedermann* hofmannsthaliano, opera centrale del Festival di Salisburgo, riproposta ogni anno tradizionalmente nella piazza del Duomo; infine la pianista Elly Ney, insegnante al Mozarteum tra il '39 e il '45. L'unica tra loro a distinguersi da un punto di vista politico è proprio quest'ultima, fervente antisemita e membro del partito nazionalsocialista. Appare dunque particolarmente efficace sul piano satirico la scelta di Bernhard di riservare al suo fantoccio l'unica parte attiva nel dramma, facendogli suonare al pianoforte la *Fantasia*, op. 17 di Schumann.

tra Bernhard e Kaut, apparso nell'agosto del '75 su «Die Zeit»⁹, il dramma fu infine rappresentato al Theater an der Wien nel giugno del 1976.

Dunque da un lato nel dramma è impossibile non vedere un attacco feroce e spietato all'artista celebre, che viene mostrato nei suoi aspetti piú imbarazzanti, e di cui si esasperano vezzi e capricci. D'arte, in realtà, non si parla mai. La fama degli artisti, da semplice effetto collaterale del loro genio, si fa motore dell'azione e centro del dramma. Tutto ciò è portato all'estremo da un continuo avvicinarsi di vietati giochi di parole, calembour e freddure, che sono probabilmente la causa dello scarso successo critico dell'opera – si è parlato di «sciocchezze da quattro soldi, allusioni e aforismi che non vanno oltre gli scherzi e la chiacchiera da bar»¹⁰. E pur essendo lo stesso Bernhard un estimatore della chiacchiera da bar (termine con cui traduco i *Witzchen einer Stammtischrunde*) – ne farà il centro del suo godibilissimo romanzo della fisiognomica, *I mangia a poco* (1980) – e anzi, forse proprio per questo, conviene prendere sul serio il gusto per la battutaccia del «peggior Bernhard che abbiamo mai avuto»¹¹.

Qui infatti, oltre ai riferimenti espliciti presenti nel testo, sembra essere attivo il recupero di una tradizione di lunga data che vede la nascita della caricatura in strettissima correlazione con la fisiognomica “animale”¹². In modo graduale, insieme ai bicchieri continuamente riempiti dai domestici e svuotati dai partecipanti al banchetto, il dramma scivola sempre piú esplicitamente nel genere della caricatura, e trova infine il suo momento culminante nella seconda scena, quando gli attori compaiono sul palcoscenico indossando maschere animali, pur continuando piacevolmente la chiacchierata attorno al tavolo, anche se in toni man mano sempre piú esasperati.

Ma dall'altro lato gli strali corrosivi di Bernhard, il quale porta significativamente i propri personaggi a coincidere in modo sempre piú esatto con le maschere da commedia “fisiognomica”, hanno anche un carattere autodistruttivo. Come è stato notato, infatti, il basso a casa del quale si svolge l'intero dramma ha varie caratteristiche in comune con l'autore stesso: non solo il registro vocale, ma anche alcune vicende biografiche,

⁹ Kaut rispose alle accuse di Bernhard asserendo che il festival si era tirato indietro per ragioni prettamente artistiche. Cfr. Thomas Bernhard, *Werke*, vol. 16, a cura di Manfred Mittermayer e Jean-Marie Winkler, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, pp. 394-95.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 401-2.

¹¹ «Der schlechteste Bernhard, den wir je hatten», Paul Blaha, citato in Bernhard, *Werke*, vol. 16 cit., p. 401.

¹² «E massimamente di quelli [*scil.* ritrattini carichi], che furon da lui [Annibale] fatti in riguardo di quel che dicono i Fisionomisti, de' costumi di quelle persone, che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co' gli animali irragionevoli: poiche egli disegnò solamente ò un Cane, ò un Bue, ò altro animale; e nondimeno benissimo si comprendeva essere il ritratto di colui, i cui costumi, e l'effigie haveva voluto l'artefice rappresentare», Giovanni Antonio Massani, *Diverse figure al numero di ottanta, diseguate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino parigino*, Roma 1646, citato in Giacomo Berra, *Il ritratto “caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza”*. *La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII (2009), 1, p. 91.

come l'acquisto della residenza estiva («quando l'ho comprata io era | un rudere») o l'incontro disastroso con Josef Krips, in cui il celebre direttore d'orchestra consiglia al basso di darsi piuttosto all'arte della macelleria¹³.

Infine è bene ricordare che uno dei principali aneddoti rievocati dal gruppo dei celebri riuniti a cena ricalca quella che senza troppo esagerare si potrebbe definire la scena primigenia del confronto di Bernhard con la fama. Si svolge in una casetta in legno che un tempo è stata un mulino. Nel quinto volume della cosiddetta autobiografia (*Un bambino*, 1982), si legge:

Il celebre scrittore aveva due figlie con le quali io avevo il permesso di giocare, le due bambine [...] avevano una casina di legno tutta per loro sistemata nel giardino della casa del celebre scrittore, e mentre questa casa in passato era stata un mulino, la casina di legno era appartenuta in origine a un celebre cantante lirico che al culmine della sua carriera aveva cantato la parte del barone Ochs von Lerchenau e poco dopo era morto. [...] Il mondo delle celebrità era per me davvero sensazionale. Quando arrivavano questi celebri personaggi che scesi dalle loro automobili entravano in casa dopo aver attraversato il giardino, noi bambini li guardavamo estasiati dalle feritoie del tetto della casina di legno. Celebri attori, scrittori, scultori, e più in generale ogni sorta di artisti e scienziati entravano e uscivano da questo cosiddetto Mulino in mezzo al prato. Il celebre scrittore era uno scrittore completamente diverso da mio nonno, che pure era uno scrittore, ma non era per niente celebre. [...] Lo scrittore più celebre del suo tempo era appena entrato in anticamera e subito aveva chiesto: *Dov'è che qui si può fare toilette?* Questo fatto mi aveva immensamente impressionato. Tutti quelli che si trovavano accanto a questo ospite mostruosamente celebre erano condannati al silenzio. Tutti questi scrittori avevano un aspetto radicalmente diverso da quello di mio nonno, di essi non si faceva che dire quanto erano celebri, mentre di mio nonno si era sempre detto che era un perfetto sconosciuto. Mio nonno è tuttora un perfetto sconosciuto¹⁴.

Oltre al chiaro riferimento intertestuale, in questo quadretto che prende le mosse dalle visite in compagnia del nonno allo scrittore Carl Zuckmayer sembra essere riassunto l'atteggiamento ambivalente nei confronti della celebrità, poiché l'ammirazione ingenua del bambino per il circolo esclusivo dei famosi si incrina velandosi di disprezzo nella misura in cui lo scrittore celebre appare «completamente diverso» dalla figura di riferimento tanto amata dal personaggio dell'autobiografia, contribuendo quindi per contrasto all'idealizzazione del nonno Johannes Freumbichler come scrittore geniale ma sconosciuto. In più qui viene rielaborato l'abbassamento comico del celebre, poiché le uniche parole che il bambino sente pronunciare dallo scrittore più famoso del proprio tempo (probabilmente Thomas Mann, che frequentava casa Zuckmayer) sono quelle con cui esprime la richiesta di usare il bagno.

Un misto di ammirazione e disprezzo, dunque. Come d'altra parte afferma in maniera piuttosto esplicita in un'intervista rilasciata a pochi mesi dalla prima delle *Celebrità*, ma edita per Suhrkamp solo nel 2011: «La fama è una cosa ambigua. Da un lato è piacevole, dall'altro è orrenda»¹⁵.

¹³ Per questi e tutti gli altri riferimenti impliciti nel testo cfr. Bloemsaat-Voerknecht, *Thomas Bernhard* cit., pp. 129-75.

¹⁴ Thomas Bernhard, *Un bambino*, in id., *Autobiografia* cit., pp. 517-18 (ed. or. *Ein Kind*, 1982).

¹⁵ Thomas Bernhard e Peter Hamm, *Una conversazione notturna*, Portatori d'acqua, Pesaro 2021, p. 37 (ed. or. *Sind sie gerne böse?*, 2011).