

UN DOLORE INAUDITO. MODI DEL PATIRE NELLA CULTURA AUSTRIACA

Micaela Latini

*Per il dolore dei becchi che lo dilaniavano si serrò sempre di più
contro la roccia, finché non divenne tutt'uno con essa.*

(Kafka)

1. Non è certo un caso se da quasi un secolo si parla di *Austria infelix*, per designare una cultura austriaca intrisa di dolore, o forse ancor meglio, per dirla con Jean Améry, di un *Morbus Austriacus* che si è propagato come in una forma di contagio. Non è forse ancora un caso se Winfried Georg (Max) Sebald ha intitolato la sua opera saggistica del 1985 – in cui ripercorre alcune delle tappe salienti dell'itinerario letterario austriaco come stazioni del dolore – *La descrizione dell'infelicità (Die Beschreibung des Unglücks)*. Seguendo questa diagnosi sebaldiana, la causa della patologia dell'infelicità austriaca del XX secolo va ricercata nel sentimento, ambivalente e sofferto, di avversione e di ricerca della patria. Gli eventi traumatici del Novecento, e la consapevolezza delle colpe dell'Austria nel suo consenso al nazismo, hanno segnato in senso problematico l'identità culturale di questo paese, e con essa anche la cognizione del dolore. Oltre a Jean Améry, che ho sopra ricordato, penso ad autori del calibro di Thomas Bernhard, di Ingeborg Bachmann, di Peter Handke, ma anche alla poetessa di origine contadine Christine Lavant. Se c'è un tema di fondo che attraversa, come un filo sotterraneo, questo tracciato letterario è l'impotenza di fronte al dolore, e al contempo l'assunzione del *pathos* come elemento di rottura delle forme. La sofferenza informa di sé l'esistenza, e la deforma. E pur tuttavia, questa deformazione si attua secondo modalità diverse: il dolore fa urlare, ma anche ammutolisce, fa delirare o irrigidire, straripa dalle forme e pietrifica, se esige di essere espresso, cozza contro i limiti del linguaggio.

Partiamo proprio dalla questione dell'orrore del nazismo, vissuto in prima persona e in tutta la sua atrocità attraverso il tragico ricordo di Jean Améry. Nello scritto autobiografico *Intellettuale a Auschwitz* (manifesto dell'obbligo e dell'impossibilità di essere ebreo), lo scrittore tenta di scoprire che cosa resta di un essere umano quando il suo spirito viene distrutto. Ritornando con la mente alla barbarie della tortura da parte della Gestapo, Améry sottolinea proprio il sottrarsi della sua sofferenza a una qualche formulazione linguistica: «Sarebbe del tutto irragionevole voler descrivere

in questa sede i dolori che mi afflissero. Era “come un ferro rovente che mi avessero fatto penetrare tra le spalle”, o era piuttosto “come un palo di legno smussato spinto nella nuca?": un paragone varrebbe l'altro e alla fine ci accorgeremo quanto sia vana questa disperata giostra delle metafore. Il dolore era quello che era. Non vi è altro da aggiungere» (Améry 1966: 68). Nessuna formulazione linguistica può rendere ragione del dolore, nonostante l'obbligo etico di comunicarlo¹.

L'impossibilità di esprimere in modo esaustivo il concetto della sofferenza, giacché significherebbe, in qualche modo, dargli un senso, è al centro di uno dei testi più belli di Peter Handke, ossia *Infelicità senza desideri* (1972). Si tratta del romanzo autobiografico scritto dall'autore dopo aver saputo del suicidio della madre, al fine di ricostruire la tragica esistenza della donna. È in gioco un sentimento ricorsivo: il dolore per il dolore della madre, per la sua decisione di mettere fine a una esistenza vissuta all'ombra della infelicità, grava sulle spalle di Handke come il “peso del mondo” di cui ci si deve fare carico in modo esclusivo: «Si ha il bisogno di sentire che ciò che si sta vivendo è incomprensibile e non si può comunicare: solo l'orrore risulta logico e reale» (Handke 1972: 10). Un dolore che sembra senza via di uscita, quello narrato/patito da Handke, un movimento dell'anima che si (con)torce su sé stesso: «Come un'elica è il dolore ma in nessun luogo ti tira, solo un'elica che gira» (ivi: 86). Come è possibile – sembra chiedersi Handke attraverso il personaggio Loser, l'archeologo, protagonista del romanzo breve *Il cinese del dolore* (1983) – togliere dalle cose il dolore? Occorre riflettere sulla sofferenza, fino ad anestetizzarla: «depensarsi... finché non vi sia più nulla di sé e tutto si perda nel vento e nel sole, nulla, tranne un piccolo punto di dolore» (Handke 1983: 135). Il “cinese del dolore” è per Handke anche la soglia del dolore, il punto in cui tutto converge, l'auspicato luogo di passaggio a uno stato di non-dolore, il confine sul quale il patire prende forma e si disfa.

Torniamo ora sul fatto che ci mancano le parole per esprimere la nostra sofferenza (e che non possiamo inventarne di nuove): questo motivo è affrontato da Bernhard soprattutto nella sua produzione giovanile, in *Gelo* (1963), in *Amras* (1964) e in *Perturbamento* (1967). Nel primo romanzo leggiamo: «Il dolore che s'irradia dalla mia testa è qualcosa di talmente impensabile che io non riesco a esprimerlo in parole» (Bernhard 1963: 19). Una sofferenza inesprimibile, ma della quale occorre cercare una localizzazione originaria, il *Mittelpunkt*: «Esiste un centro del dolore, da questo centro del dolore s'irradia tutto, disse, esso si trova nel centro della natura. La natura sorge su molti centri, ma soprattutto sul centro del dolore. Questo centro del dolore, come tutti i centri

¹ Tra l'altro, in una serie stratificata di rinvii, sarà Ingeborg Bachmann a ricordare il testo di Jean Améry *Sulla tortura*, nel racconto dal titolo *Tre sentieri per il lago* (Bachmann, 1972: 166-167). Ma cfr. anche la poesia *La tortura*: «[...] questo ferro nel corpo, questo pugno nel cranio, questa frusta sulla schiena [...] il caffè bollente mi viene versato sulla mano, [...] mi tolgono la pelle, [...] mi tagliano la carne, mi spezzano le ossa, [...] mi murano viva [...] mi divora uno squalo più grande/un pesce predatore che si chiama dolore» (Bachmann 2000: 131). Sulla connessione tra i due autori cfr. I. Heidelberger-Leonard 1993, pp. 187-198. Cfr. anche Höller 1999: 157-158.

della natura, sorge sul dolore supremo, si potrebbe dire che poggia sul monumento del dolore» (ivi: 35). E ancora:

Il dolore in realtà non esiste. È un'invenzione necessaria. Il dolore non è il dolore come una mucca è una mucca. La parola dolore attira l'attenzione di un sentimento su un altro sentimento. Il dolore è un sovrappiù. Ma è l'idea di dolore ad essere realtà. Di conseguenza il dolore esiste e non esiste. Ma il dolore non esiste – disse lui – Come non esiste la felicità, nessuna felicità. Creare un'architettura basata sul dolore. (ivi: 68)

Il dolore rappresenta per Bernhard un mistero, che non può risolversi in linguaggio, ma deve essere vissuto proprio nella sua opacità; è un sovrappiù, presente e non presente, sussiste ma non può essere circoscritto in un pensiero o addirittura in una qualche formulazione linguistica. Si oppone alla sua riduzione a oggetto, ma si impone nel malato e si frappone anche alla vista e all'udito di chi si relaziona a chi soffre. Per Bernhard la sofferenza deve essere accolta in tutta la sua insensatezza, come la vita va vissuta, nonostante tutto: «Bisogna accettare il dolore come la visione di un ponte che non si sa dove conduca» (ivi: 181). In altre parole: questa dimensione “patica” non può avere a che fare con una forma, con una qualche formulazione linguistica, ma può darsi solo ed esclusivamente come urlo inaudito, come grido inarticolato. L'esistenza è per Bernhard disperazione pura, è la disperazione più chiara, la più oscura e la più cristallina delle disperazioni. E lo dimostra l'immagine ricorrente in *Gelo* del mattatoio, da intendersi come l'unica aula scolastica veramente filosofica, come unica verità: «Ecco là dentro Lei può vedere chiaramente le carni squartate, spaccate a colpi d'ascia. Naturalmente c'è ancora l'urlo, naturalmente! Tendendo l'orecchio Lei potrà ancora udire l'urlo [...] La corda vocale è già stata macellata, ma l'urlo permane» (ivi: 284). Tra l'altro è questo un motivo ricorrente in Thomas Bernhard, per il quale le urla (degli orrori del passato di casa d'Austria) non trovano requie. È in gioco il dolore della sopravvivenza, e la sopravvivenza del dolore (un dolore che sopravvive a sé stesso): è questo il tema portante dell'opera di Bernhard².

² Ne è un esempio il lungo racconto di Bernhard, *Amras*. Si tratta di un testo tra i più toccanti, incentrato sulla sofferenza, sul doppio, sulla impossibilità di parteggiare, persino in un rapporto simbiotico, il dolore. Al centro dell'opera bernhardiana sono le riflessioni di due fratelli, Karl e Walter, unici superstiti della famiglia, scampati contro la loro volontà, al suicidio messo in pratica dai loro genitori per liberarsi dalla sofferenza e anche dall'indigenza economica cui ha portato la malattia inguaribile della madre, una forma acuta di epilessia tirolese. Di questa stessa sindrome è affetto anche uno dei due fratelli, Walter, che ora viene accudito dall'altro (Karl, il fratello sano). Di qui la domanda ricorrente: «Perché siamo costretti a vivere ancora? Senza null'altro che noi stessi per distrarci da noi stessi» (Bernhard 1964: 10). La tragedia della tragedia, che è sempre stata soltanto un tentativo di tragedia, è la tragedia di non poter attuare la tragedia, di essere condannati al proseguimento della vita, apparentemente privati – come i personaggi di Beckett – della possibilità ultima di darsi scacco matto.

2. Se Thomas Bernhard ricerca (per non trovarlo mai) il centro del dolore (centro delle tenebre), e Peter Handke invece si spinge fino al suo confine ultimo, la riflessione di Ingeborg Bachmann ripercorre i sentieri della sofferenza umana. Tutta la sua opera letteraria e poetica è incentrata sulla tristezza e sul lamento per ciò che si è perduto: il senso del lento morire, la paura di fronte all'inquietante mondo della tecnica, la solitudine dell'uomo, l'ostilità del mondo e la liberazione nel sogno³. Il percorso della Bachmann ha come origine e come fine ultimo il dolore, da intendersi come una sofferenza stratificata⁴. Nella poesia dal titolo *Ich frage* (dal lascito del 1944-45) si legge: «Tutte le ore mi chiedo mille volte/ da dove è venuto questo senso di peso/questo dolore sordo e profondo sempre» (Bachmann 1983: 132)⁵. Così nel romanzo *Malina*: «Sono scomparse le mie poesie, le cerco in tutti gli angoli della stanza, per il dolore non so come si scriva, un dolore, non so in assoluto più nulla» (Bachmann 2000: 15). È proprio questo «dolore monumentale» nel quale gli uomini sono immersi a vanificare ogni possibilità di conoscenza. Come in Bernhard, anche nella Bachmann vige una disperazione linguistica, per effetto della quale non c'è più un mondo da rispecchiare, da riflettere e da descrivere in quanto è venuta meno la corrispondenza tra realtà da un lato e linguaggio dall'altro, ovvero si è estinta la possibilità di comunicazione fra gli uomini (Cfr. Gargani 1986). Il dolore, che per la Bachmann è un compatire universale, grava sul singolo, lo ammutolisce, lo riduce al silenzio. È questa disperazione che porta a compimento l'isolamento e la solitudine nei quali sono immersi i personaggi della Bachmann. Le sue figure, vagando nelle tenebre (le *tenebrae* di cui parla Paul Celan) della sofferenza, diventano vittime del loro stesso linguaggio e del loro pensiero, schiacciate in una concatenazione meccanica e coattiva che porta alla scissione della personalità, alla depressione e all'estinzione finale. Si legge in *Malina*: «niente è per me più chiaro della enormità della mia infelicità, perché un dolore senza fine mi colpisce interamente e in modo giusto e regolare in ogni nervo, a ogni ora» (Bachmann 1971: 67).

Interrogata sulla centralità del *taedium vitae* nella sua poetica, la Bachmann attribuisce alle vicende storiche dell'Austria il sorgere dello *Urschmerz*:

C'è stato un momento che ha distrutto la mia infanzia. L'entrata delle truppe di Hitler a Klagenfurt. Fu qualcosa di così orrendo, che il mio ricordo inizia con questo giorno, con un dolore troppo precoce, così intenso come forse non l'ho più provato. Naturalmente non ho capito tutto nel senso in cui l'avrebbe capito un adulto. Ma questa immensa brutalità che si avvertiva, questo urlare, cantare e marciare – il sorgere della mia prima angoscia di morte. (Bachmann 1983: 11)

³ Su questo tema cfr. Agnese 1996: 152-157.

⁴ Per uno sguardo completo sull'opera della Bachmann si rimanda all'importante studio di Rita Svandrlik, 2001.

⁵ Trad. mia dal tedesco: «Ich frage mich alle Stunden tausendmal,/Woher mir dieses Lastbewusstsein kam./Dies dumpfe immer tiefe Schmerzen».

La sofferenza di cui ci parla la Bachmann è quella rottura rappresentata dalle brutture della guerra, quel dolore provato troppo precocemente, quando le truppe di Hitler invasero Klagenfurt. Che il suo patire sia legato alla colpa dell'Austria, viene esplicitato dalla Bachmann nel corso della intervista, e poi verrà confermato nel testo dal titolo *Giovinezza in una città austriaca*, raccolto nel volume *Il trentesimo anno* (Bachmann 1961: 11-22).

Con il ricordo angosciante di questa brutalità Ingeborg Bachmann sarà costretta a fare i conti per tutta la sua vita, di questo dolore dovrà farsi carico, elaborandolo *cum ira et studio*: «con la mia mano bruciata scrivo sulla natura del fuoco» (Bachmann 1971: 216). È questo, del resto, per la Bachmann, l'onere e l'onore dello scrittore, esprimere quella sofferenza che ammutolisce l'uomo: dire quello che non si può dire e che, tuttavia, occorre dire, ovvero attraverso l'indicibile far emergere il dicibile⁶. Come le ricorda Henze, in una lettera del 1965, il dovere dello scrittore è quello di affrontare i dolori con qualcosa che gli altri non hanno: il trionfo della creazione: «quel trionfo che gli è anche rifugio nei momenti più neri» (cfr. Bachmann-Henze 2008: 172). Su questo punto la Bachmann conviene: l'esperienza del dolore è insieme motivo e giustificazione dell'attività artistica. In un noto discorso del 1953, dal titolo *La verità si può pretendere*, la scrittrice austriaca si era già espressa nei seguenti termini:

Così il compito dello scrittore non può consistere nel negare il dolore (*den Schmerz zu leugnen*), nel cancellarne le tracce (*seine Spuren zu verwischen*), nell'illudersi che non ci sia (*über ihn hinwegzutäuschen*). Al contrario, egli deve provarlo (*wahrhaben*) e, ancora una volta, farlo provare, affinché tutti possiamo vedere. Perché noi tutti vogliamo diventare vedenti. E solo quel dolore segreto (*jener geheime Schmerz*) ci rende sensibili all'esperienza e in particolare a quella della verità. Noi diciamo, in maniera molto semplice e corretta, quando giungiamo a questo stato, lucido, doloroso, in cui il dolore si fa fecondo: "Mi si sono aperti gli occhi." Non lo diciamo perché abbiamo davvero percepito esteriormente una cosa o un evento, ma perché afferriamo (*begreifen*) ciò che non possiamo vedere. (cfr. Bachmann 1978b: 275)

Se per un verso la scrittura consiste in un necessario confronto con il dolore, per altro verso la Bachmann sa perfettamente che le parole sono insufficienti per esprimere la sofferenza. Il dolore afferisce all'ambito del sentire, non può essere comunicato: resta sempre altro rispetto al linguaggio, ma proprio in questo scarto si può partecipare. Di questa frattura, di questa irredimibile opacità deve farsi carico lo scrittore, non illuminandola ma lasciandola nel suo mistero insondabile, nelle tenebre.

E questo è ciò che l'arte dovrebbe ottenere: che, in tal senso, ci si aprano gli occhi» (Bachmann 1978, p. 275). Il compito dell'estetica dovrebbe essere quello di farci vedere qualcosa

⁶ Ho usato qui il titolo che la Bachmann ha dato a uno dei suoi saggi radiofonici, e che è stato utilizzato come titolo per la edizione italiana dei suoi saggi: *Il dicibile e l'indicibile*, Milano 1998.

che resta inesplorato, l'invisibile (una profondità interna all'esistenza), farci comprendere il dolore per oltrepassarlo. Non attraverso una forma compiuta, non ricomponendo la vita, ma semmai commerciando con i brandelli dolenti, con il contingente, con il transeunte, con il caos, con la malattia⁷. Nessuna arte conciliatoria è prevista per la Bachmann: il pane della poesia dovrebbe stridere tra i denti come sabbia e risvegliare la fame anziché placarla, per usare un'espressione della stessa scrittrice austriaca. È quanto si legge in *Letteratura come utopia*: «giacché il poeta ha davanti agli occhi tutta l'infelicità dell'uomo e del mondo, è come se sanzionasse questa infelicità, come se mancasse l'effetto voluto. Poiché il suo sguardo rivela tutta l'infelicità esistente» (Bachmann 1980: 29).

3. Il dolore sommerso, l'abisso sul quale lo scrittore deve far aprire gli occhi, è per la Bachmann quella dimensione di sofferenza che si cela dietro un paravento di pace apparente tra le relazioni sentimentali e umane. Insomma è il fascismo latente: al centro dell'opera della Bachmann si colloca la violenza sia fisica sia psichica che gli altri esercitano sul singolo, che il pubblico esercita sul privato, fino a portare all'eliminazione dello spirito, fino all'annientamento. Leggiamo in una sua introduzione al *Caso Franza*: «Il fascismo non comincia con le prime bombe che si buttano, non comincia con il terrore di cui si può scrivere su ogni giornale (...) ho cercato di dire che qui, in questa società, è sempre guerra. Non ci sono guerra e pace, c'è solo la guerra» (Bachmann 1978: 140). Per questa ragione, secondo la Bachmann, si viene sempre assassinati, e ogni atto di suicidio è una forma celata di omicidio. Ci sono varie forme di assassinio – scrive la Bachmann nel romanzo incompiuto *Il caso Franza* (iniziato nel 1964, e interrotto nel 1966) – sebbene non tutte vengano riconosciute in quanto tali, e solo alcune di queste condannate: «Questo mondo è pieno di assassini che circolano liberamente, e non perché i loro crimini siano caduti in prescrizione. È pieno di assassini che sulla coscienza non hanno un morto, ma i vivi. O i loro cadaveri» (ivi: 126). Ci sono vari modi di uccidere, come segnala il concetto di *Todesarten* bachmanniano (che poi era anche il primo titolo pensato dall'autrice per il *Caso Franza*). Una formulazione, quella dei *modi di morire*, che richiama le considerazioni sulla violenza di Bertolt Brecht in *Me-Ti. Il libro delle svolte*: si può infilare a qualcuno un coltello nel ventre, togliergli il pane, non guarirlo da una malattia, ficcarlo in una casa inabitabile, massacrarlo di lavoro, spingerlo al suicidio, farlo andare in guerra. Solo pochi di questi modi sono proibiti nel nostro Stato (per quest'associazione, cfr. Reitani 2009: 39). Sono i crimini privati, il fascismo privato. Così nella sua lucida Premessa al *Caso Franza*, la Bachmann

⁷ Sul tema della lingua malata nell'opera della Bachmann, cfr. D'Angelo 2002.

definisce il suo tentativo di romanzo come un'indagine per scovare il *quantum* del crimine, visto che di certo il 1945 non può essere inteso come una cesura:

Mi è spesso capitato di chiedermi [...] dove sia andato a finire il virus del crimine – non sarà certo scomparso all'improvviso dal nostro mondo vent'anni fa [...] I massacri sono finiti, sì, ma gli assassini sono ancora tra noi, spesso evocati e talvolta identificati, e non tutti, ma alcuni sottoposti a processo [...] questi delitti oggi sono così sublimi che quasi non riusciamo ad accorgercene e a comprenderli, benché vengano commessi ogni giorno nel nostro ambiente, tra i nostri vicini di casa [...]. I delitti che hanno bisogno dello spirito, che turbano il nostro spirito e meno i nostri sensi, quelli insomma che ci toccano più profondamente – avvengono senza spargimento di sangue, e la strage si compie entro i limiti del lecito e della morale, all'interno di una società in cui deboli nervi tremano di fronte agli atti belluini. Ma non per questo i delitti sono diventati meno gravi, essi richiedono soltanto una maggiore raffinatezza, un diverso grado d'intelligenza, e sono spaventosi (Bachmann 1978: 12; Bachmann 1995: 50, ma anche ivi: 126, 140, 144, 148).

È questo il discorso introduttivo al romanzo *Il caso Franza* (ma anche la caduta di Franza, visto che il termine *Fall* esprime entrambi i sensi), il volume incompiuto al quale la Bachmann lavorava da anni, e che è uscito postumo, in forma frammentaria nel 1978. In questo romanzo la protagonista, Franza, dopo aver tentato il suicidio, viene accudita dal fratello Martin (un giovane geologo austriaco). Questi la porta con sé in un viaggio di lavoro in Egitto, anche allo scopo di allontanarla dal marito che la sta riducendo a oggetto delle sue speculazioni (a caso clinico: *Fall*) per i suoi studi psichiatrici e che vuole chiaramente condurla al suicidio. Il tentativo di Martin è quello di tirar fuori la sorella amata dalla malattia fisica e psichica che l'ha colpita. Franza, tuttavia, non riuscirà a sfuggire al suo tragico destino e il suo viaggio si rivela come un percorso di pensiero che la conduce al morire. Il viaggio che Franza intraprende è solo in apparenza al fianco del fratello. Di fatto la donna, in piena solitudine, attraversa le tappe del dolore in tenebre sempre più perfette, viaggia attraverso il dolore fino a quel punto di non ritorno che è la perfezione della tenebra egizia. Il rapporto tra i due fratelli è un rapporto esclusivo, polare, simbiotico, e tuttavia serba al suo interno la dimensione dell'alterità: dalla dimensione di una polarità sessuale alla prospettiva di una diversità che marca la tragedia della storia. E di fatto neanche il fratello riesce a mantenere le promesse fatte (anche a noi come lettori): è sempre altrove quando la sorella è in pericolo. Di qui il lamento di Franza: «perché lui doveva essere lontano proprio adesso?».

La tragedia sta nel fatto che non si può dare ragione della miseria dell'altro, visto che la sofferenza altrui eccede ogni possibilità di aiuto. La domanda sul dolore dell'altro trascende ogni possibile risposta, e così conferma la privatezza del patire: «Lui non si accorgeva che lei, a forza di morire, cominciava a morire». Del resto la stessa sorella non riesce a manifestare il suo peso del mondo: «io volevo urlare, ho sempre cercato di urlare. Ma non sono mai riuscita ad urlare»

(Bachmann 1978: 106; Bachmann 1995: 317). Questa tensione deturpa il corpo, la bocca si spalanca inutilmente, il volto si condensa in un impossibile urlo, il dolore si traduce nell'impossibilità di gridare il dolore stesso, di comunicarlo: «mi hanno strappato dal corpo ogni vocale, ogni consonante, ogni sillaba, e dire anche solo una frase diventa un'impresa di inaudita sofferenza» (ivi: 318). Nell'opera della Bachmann il dolore è sempre un dolore privato, che attanaglia nel sogno, e che sorprende sempre in solitudine, ma questa sofferenza privata condensa in sé il male collettivo. Per la scrittrice austriaca non si muore di malattia, ma piuttosto di ciò che ci viene fatto, delle conseguenze dell'impatto che la collettività esercita sul privato. Con le sue parole in *Letteratura come utopia*: «non è più l'io a essere nella storia, ma la storia nell'io» (Bachmann 1980: 71). Così Franza si carica dei dolori del mondo, li ricorda e li fa propri:

Soffrire è un accadimento che qui non era previsto, non per l'altro, non per [?] me, è prendere su di sé. Di questo soffro, soffro per il cammello scannato, per le zanzare sul canale di Zurigo, per le spiritosaggini di una vecchia amica, soffro perché qualcuno ha un certo cancro alla laringe, soffro perché tutto è incurabile. Soffro ogni volta fino a perdere coscienza, ogni volta con una crisi di epilessia, soffro dopo una parola⁸. (Bachmann 1995: 98)

Ma il peso più grande è dato dalla sofferenza per l'orrore del nazismo, come dimostra una serie stratificata di rinvii. In un sogno di *Malina* la figura paterna – disegnata come archetipo dell'assassino nazista – strappa la lingua della figlia per impedirle di urlare, come per segregarla nell'archivio del silenzio. Anche nel *Caso Franza*, molti sono i riferimenti alla tragedia della *Shoah*: «Stanotte ho sognato di essere in una camera a gas, completamente sola, tutte le porte sono sprangate, non ci sono finestre» (Bachmann 1978: 79). Poco dopo, in piena crisi allucinatoria, si sente “murata viva” con la sabbia che le chiude la bocca, e il fango che impedisce ogni movimento (ivi: 105).

4. È proprio all'interno del *Caso Franza* che troviamo alcune interessanti considerazioni sull'esperienza del dolore, un vissuto che annienta, annichilisce, ammutolisce, pietrifica:

Dolore, strana parola, strana cosa, riferita al corpo nella storia naturale dell'uomo, trasmigrata dal corpo e resa più dirompente nel suo cervello. Io sono nel deserto per liberarmi del mio dolore, e se non me ne libero, il dolore che infuria dentro la mia testa, dentro i miei organi respiratori, dentro le mie coronarie, e fino alle estremità

⁸ Echeggia in questo motivo una lezione di Kafka: «Tutti i dolori degli altri dobbiamo patirli anche noi. Noi non abbiamo un solo corpo, però abbiamo un'unica crescita e questo ci fa passare attraverso tutti i dolori, in questa o in quella forma [...] noi ci sviluppiamo attraverso tutti i dolori di questo mondo [...] Tu puoi tenerti lontano dai dolori del mondo, sei libero di farlo e risponde alla tua natura, ma forse proprio questa astensione è l'unico dolore che potresti evitare» (Kafka 1953: 792).

contorte, questo folle dolore che di ora in ora sceglie un campo diverso per mettermi alla prova, la mia mascella per serrarla, i miei denti per farli battere, le mie mani perché diventino sorde, penzolanti come corpi estranei lungo i fianchi, e perché la tazza calda mi cada di mano, e se di questo dolore non mi libero più, non in queste ginocchia che si piegano, non in questi occhi in cui dopo la morte temporanea le pupille ballano e rimangono storte. E se io di questo dolore non mi libero più [...]»⁹.(ivi: 111; Bachmann 1995: 67-68 e cfr. 123)

Non è possibile, per la Bachmann, liberarsi del dolore, o negare il dolore per mezzo della creazione di un universo fittizio (lo stordimento dato dall'uso della marijuana), ma piuttosto occorre affrontare e abitare il dolore. Attraverso il deserto (*Durch die Wüste*), che è poi il paesaggio straziato dell'anima, la protagonista compirà la sua devastazione (*Verwüstung*) (Svandrlík 2001: 221). I suoi occhi instabili si purificano nell'instabile, «si svuotano in quell'unico paesaggio per il quale gli occhi sono stati creati» (Bachmann 1995: 64 e cfr. ivi: 107). L'impossibilità di sgravarsi dal dolore fa tutt'uno con la necessità di attraversare il deserto in tutti i suoi percorsi, che sono poi sentieri interrotti, senza possibilità di ritorno (l'impossibile ritorno a casa). Il deserto è accettazione dell'erranza, emblema della impossibilità di vivere dove si è a casa: una condizione che nonostante questo - o forse proprio per questo - si fa luogo della scrittura. Come nel deserto, così all'interno del *Caso Franza* si può solo errare, non seguire la trama ma imbattersi in una serie di immagini, visioni reali e visioni oniriche. Non è un caso se il passaggio nel dolore è, per Franza, un percorso nel deserto: «Che cosa mi è rimasto? Un vago ricordo di un dolore sconosciuto. E il chiaro ricordo dei dolori, dell'annientamento del mio onore. Il deserto, solo il deserto può restituirmelo» (Bachmann 1995: 123). Un'eventuale apertura al mondo si rivela di fatto, quasi seguendo un'immagine rosenzweigiana, un ingresso in un "non-luogo": «Il deserto è davanti alla porta, è lo zerbino, questo è il deserto» (ivi: 130). Il deserto rappresenta quella situazione di estraneità, di spaesamento, che la Bachmann aveva già evidenziato in una poesia giovanile, dal titolo *Entfremdung*, e nella sigla conclusiva: «*Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen*». La vita è, per la Bachmann, un'offesa, un percorso di dolore, o meglio infiniti sentieri del dolore, come le strade del deserto: una tenebra attraverso la quale la protagonista Franza si perde. La tenebra egizia è perfetta (buio pesto) perché lo sguardo umano non può essere illuminato (motivo del disincanto); non ci sono stelle a orientare il cammino.

La Bachmann non concede a Franza neanche la strada di una morte facilitata: cade nel vuoto la richiesta avanzata da Franza al Dott. Koerner, un austriaco ex medico delle SS, ora latitante al Cairo, di eseguire su di lei, dietro compenso, un'iniezione letale. Tra l'altro è da notare come, in un'inversione dei valori, nel *Caso Franza*, il marito psichiatra sia il Barbablù carnefice, mentre

⁹ Sull'immagine del deserto nell'opera di Ingeborg Bachmann si rimanda alle osservazioni di Clemens-Carl Härle 1999: 89-110.

colui che era stato boia di professione finisce per aver paura (l'unico) dell'aspirante vittima (Franza). Nessuna redenzione è prevista, nessuna risposta - ma solo lo strazio di un domandare assoluto: «Se Dio non dovesse redimere questo mondo, se Dio non potesse, se Dio proprio non potesse (...)» (Bachmann 1995: 98). Essere nel deserto significa errare in uno spazio in cui si è sempre fuori, perché non c'è dimora, e il tempo, privo di presente e di passato, si dà soltanto come tempo di vana attesa, nell'assenza di speranze¹⁰.

5. In alcuni passi ricorrenti del *Caso Franza* si legge: «Il deserto arabico è circondato da immagini di dio infrante» (Bachmann 1978: 119). Lo scenario che si profila è quello di un deserto di forme instabili. Nessuna redenzione è presente nell'opera della Bachmann, nessun *deus ex machina* giungerà a distribuire equamente onori e castighi. Di questa assenza di speranza è ben consapevole Franza: «Non sono venuta qui per cercare Dio, e infatti non ho trovato nulla. Dio non c'era. Tu non c'eri». La tenebra egizia allude proprio alla dimensione della *Gottverlassenheit*, di un mondo abbandonato dal senso. Il silenzio di Dio è dimostrazione dell'impossibilità di togliere il dolore dalla vita, sigla dell'abbandono, della condanna a restare in esilio. Quel che resta è un domandare come attesa infinita, alla quale si può porre fine solo con la morte. Dio è, come nella tragedia, muto e invisibile, assente. Di qui l'invocazione di dolore di Franza: «Mio Dio, perché mi hai abbandonata. Perché sono così sola e abbandonata. Perché mai il Mar Rosso è pieno di squali. Perché là dentro ci hai messo i pesci più crudeli? E la voce, che non si può udire, perché nulla si può udire in questo silenzio, non rispondeva» (Bachmann 1995: 97). Si badi al riferimento biblico, all'immagine del Mar Rosso come uscita da una condizione di esilio, che però non si traduce nell'approdo in una terra promessa. Quello che doveva essere un punto di fuga si rivela essere scena di un delitto, un inferno che poi è il mondo dell'inconscio: «Sono all'inferno, non tornerò mai più, sono all'inferno [...]» (ivi: 128). Nessun ritorno a casa è previsto, nessuna redenzione: i sentieri del deserto portano all'esito tragico. In una sorta di allucinazione, ai piedi di una piramide in Egitto, Franza viene violentata da un uomo europeo vestito di bianco che - in allusione all'aggressività della patria - identifica con la figura del padre: «Ho scambiato il mio assassino per mio padre». Di qui a quell'omicidio-suicidio: la protagonista del romanzo, Franza, muore in seguito alle conseguenze cerebrali della caduta sulla pietra. Come in una forma di lapidazione per una colpa inesistente, la protagonista viene colpita dai sassi gettati da alcune mani invisibili, fino alla perdita

¹⁰ Viene in mente una considerazione di Kafka, un autore molto caro alla Bachmann: «La volontà è libera significa: era libera quando volle il deserto, è libera potendo scegliere la via con la quale attraversarlo, è libera potendo scegliere il passo che terrà, ma non è libera perché deve necessariamente attraversare il deserto, non è libera perché ogni via, nel suo intricato labirinto, passa per ogni palmo del deserto» (Kafka 1953: 792).

della propria identità, fino a diventare un corpo in rovina¹¹. Il libro si conclude con la morte di Franza, dopo la violenza carnale subita: una morte che è al contempo suicidio e assassinio, decesso per emorragia cerebrale, dopo aver sbattuto la testa sulla roccia: «Così rimase addossata alla pietra, la testa reclinata da un lato, e quando si voltò lo vide allontanarsi lentamente nella stessa direzione in cui era venuto [...] Il pensiero si lacerò in lei, e allora lei sbatté la testa, la sbatté con tutta la forza contro quel muro a Vienna e contro i parallelepipedi di pietra a Gizeh [...]» (Bachmann 1978: 139)¹². L'immagine, in tutto il suo profilo tragico, ricorda da vicino la rivisitazione del mito di Prometeo da parte di Kafka citato nell'esergo. Il farsi tutt'uno con la roccia è indice di una sofferenza capace di concentrarsi su sé stessa fino a dimenticarsi. Egitto, o voler diventare come pietra, scriveva Bloch nel suo *Spirito dell'utopia* (1918 e 1923), alludendo al contenuto luttuoso delle piramidi egiziane, alla volontà di morte. Il dolore – per la Bachmann come per Trakl – pietrifica la soglia, tramuta in un'immagine di pietra quel che prima era qualcosa di vivente. Ma nel suo pietrificarsi, questa figura di anti-Medusa, lascia una traccia, che verrà seguita dal fratello Martin, protagonista dell'ultimo capitolo, esterno al *plot* del romanzo. Solo perché distante, solo perché altro, il fratello può raccogliere quell'urlo inaudito, questi brandelli di dolore e restituirli in un'opera. In quello che avrebbe dovuto essere l'ultimo capitolo del romanzo, a dar voce al dolore di Franza è Martin. Questi decide di mettere tra parentesi la sua attività di geologo, e di testimoniare per quella stratificazione rocciosa che è sua sorella. Il che significa: farsi testimone dell'impossibilità di testimoniare, prestare la parola a chi non può parlare (la lingua strappata), mettersi dalla parte delle vittime, dei soccombenti, dei senza speranza. Nel suo essere testimonianza del pensiero di Franza, nel suo essere narrazione dell'impossibilità di narrare, la parola di Martin si staglia tra il dicibile e l'indicibile, tra il visibile e l'invisibile, tra la forma e la sua disgregazione, tra il ricordo e l'oblio, tra l'urlo e il silenzio (cfr. Reitani 2009). Alla sua opera di ricostruzione, Ingeborg Bachmann affida lo sguardo sul dolore inesplorato della verità, lo sguardo che afferra ciò che non si può vedere, anche se giace sotto gli occhi di tutti.

Bibliografia

¹¹ Mi viene in mente un passo di *Malina*, con il ricordo da parte della protagonista, Io, del suo primo schiaffo: «Era il primo colpo in faccia e la prima coscienza della profonda soddisfazione di un atto nel colpire. La prima cognizione del dolore. Con le mie mani sulle cinghia della cartella e senza piangere e con passi misurati qualcuno, che una volta ero io, si è incamminato adagio per la strada della scuola verso casa, solo questa volta senza contare i paletti del recinto lungo il bordo della strada, caduta per la prima volta fra gli uomini, e qualche volta dunque uno lo sa quando è cominciato, come e dove, e che lacrime si sarebbero dovute piangere» (Bachmann 1971: 23).

¹² L'inesplicabile silenzio della roccia è una che torna nel primo racconto di *Simultan*: «Si lasciò scivolare giù dalla pietra e si stese sulla terra, le braccia allargate, crocifissa su quella roccia minacciosa, senza riuscire a togliersela dalla testa» (Bachmann 1972: 40).

Agnese B.

1996 *Ein Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Wien, pp. 152-157.

Amery J.

1966 *Intellettuale ad Auschwitz*, trad. it. di E. Ganni, con introd. di C. Magris, Torino 2008.

Bachmann I.

1961 *Il trentesimo anno*, trad. it. di M. Olivetti, Milano 1985.

1971 *Malina*, trad. it. di G. M. Manucci, Milano 1973.

1972 *Tre sentieri per il lago*, trad. it. di A. Pandolfi, Milano 1980.

1978 *Il caso Franza*, trad. it. di M. Olivetti, Milano 1978.

1979 *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in Ead., *Werke*, 4, a cura di C. Koschel – I. von Weidenbaum e C. Münster, München-Zürich, pp. 275-277.

1980 *Letteratura come utopia*, trad. it. di V. Perretta, Milano 1993.

1983 *In cerca di frasi vere*, trad. it. di C. Romani, Roma-Bari 1989.

1995 *Il libro Franza*, trad. it. di M. Olivetti e L. Reitani, Milano 2009.

2000 *Non conosco mondo migliore*, trad. it. di S. Bortoli, Parma 2004.

Bachmann I. –Henze H.W.

2004 *Lettere da un'amicizia*, trad. it. di F. Maione, a cura di H. Höller, Torino 2008.

Bernhard Th.

1963 *Gelo*, trad. it. di M. Olivelli, Torino 1986.

1964 *Amras*, trad. it. di M. Olivetti, Torino 1989.

D'Angelo K.

2002 *La lingua malata e l'etica della scrittura in I. Bachmann*, in S. Zecchi, *Arte e politica*, Milano 2002, pp. 137-146.

Gargani A.G.

1995 *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Roma-Bari.

Härle C.-C.

1999: "Io senza me" in I. Bachmann, *Il libro del deserto*, Napoli 1999, pp. 89-110.

Handke P.

1983 *Infelicità senza desideri*, trad. it. di B. Bianchi, Milano 1976.

1983 *Il cinese del dolore*, trad. it. di R. Zorzi, Milano 2005.

Heidelberger-Leonard I.

1993 *Ingeborg Bachmann und Jean Améry*, in D. Götsche- H. Ohl (a cura di), *Ingeborg Bachmann*, Würzburg 1993, pp. 187-198.

Höller H.

1999 *La follia dell'assoluto*, trad. it. di S. Albesano e C. Cappelli, Parma 2010.

Kafka Fr.

1953 *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, trad. it. di I. A. Chiusano, in Id., *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Roma 2010, pp. 785-793.

Reitani L.

1995 *La nostalgia di Iside*, Introduzione a I. Bachmann, *Il Libro Franza*, cit., pp. 9-46.

Svandrlík R.

2001 *I. Bachmann. I sentieri della scrittura*, Roma.