

IMMAGINI IN ESTINZIONE.  
MEMORIA E FOTOGRAFIA IN AUSLÖSCHUNG  
DI THOMAS BERNHARD

MICAELA LATINI

1. EREDITÀ E MEMORIA

IN un passo di *Angelus Novus*, Walter Benjamin ebbe a scrivere, citando Pascal: «“Nessuno, dice Pascal, muore così povero da non lasciare nulla in eredità”. Ciò vale anche per i ricordi – solo che essi non sempre trovano un erede». <sup>1</sup> Per Thomas Bernhard può dichiararsi a buon titolo erede solo e proprio colui che si assume il compito di elaborare radicalmente il ricordo del passato, di estinguere una volta per tutte il radicamento all'origine. Nel romanzo *Estinzione* la memoria è condensata in una serie di immagini fotografiche che s'impongono, si sottopongono, si sovrappongono alla coscienza del protagonista, Franz Josef Murau. Sono la cifra del vincolo con l'origine, che qui è la cittadina austriaca di Wolfsegg: un cordone ombelicale che, attraverso il potere corrosivo del ricordo, deve essere reciso, fibra dopo fibra. E, per attendere a questo esito, occorre far cortocircuitare le varie visioni che investono la coscienza di Murau: immagini reali, immagini distorte, immagini sfigurate, immagini riflesse, immagini fotografiche, immagini memoriali, immagini sognate, immagini ideali, immagini dell'inconscio. È dalla lettura di una serie di *Bilder* che Murau attingerà il coraggio necessario per sobbarcarsi il peso di Wolfsegg, dell'origine che ci è toccata in sorte e che, proprio per questo, “*delenda est*”.

In *Estinzione* è a Roma – la città nella quale Murau ha scelto di vivere da ormai vent'anni (la città da lui più amata al mondo, l'odierno centro del mondo, la città per la testa) – che prende avvio un processo di liberazione dall'origine, ed anche un processo contro la sua origine, che precipiterà alla fine del romanzo, in una vera e propria “auto-estinzione”. A Roma, nel luogo del pensiero, Murau inizia un percorso mentale di “ritorno a Wolfsegg” che è anche un definitivo “congedo da Wolfsegg” attraverso l’“estinzione di Wolfsegg”, e di tutto ciò che è connesso a Wolfsegg. È per questa ragione che il personaggio bernhardiano prende da subito coscienza dell'energia, della forza di volontà di cui avrà bisogno per tenere testa a Wolfsegg, al luogo dell'origine (*Ursprungsort*) e del suo potere distruttivo. <sup>2</sup>

Il fermo immagine sul quale si apre *Estinzione* ritrae Murau alla finestra della sua abitazione romana di “Piazza della Minerva”. Il protagonista, giovane rampollo di una ricca famiglia austriaca, e da tempo in esilio volontario a Roma, ha appena ricevuto un telegramma dalle sorelle con il quale gli viene comunicata la morte improvvisa dei genitori,

<sup>1</sup> WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995 (1° ed. 1962), p. 263 (ed. or. *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955).

<sup>2</sup> In ambito italiano si rimanda ai seguenti studi su *Estinzione*: LAURA BOELLA, *Simmetrie e antisimmetrie. Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann in Estinzione*, «Aut Aut», 325, 2005, pp. 170-179; S. MELE, *Verbali d'estinzione*, «Nuova Corrente», 127, 2001, pp. 187-214 e L. REITANI, *Cronaca di un congedo. 'Estinzione' di Thomas Bernhard*, «Studia austriaca», 8, 2001, pp. 37-49.

Nel testo verranno adottate le seguenti sigle: E: *Auslöschung, Ein Zerfall*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986. Trad. it. di A. Lavagetto: *Estinzione. Uno sfacelo*, Milano, Adelphi, 1996.

AM: *Alte Meister Komödie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985. Trad. it. di A. Ruchat: *Antichi Maestri*, Milano, Adelphi, 1995 (1° ed. 1992).

in seguito a un tragico incidente automobilistico: «*Genitori e Johannes deceduti in incidente. Cecilia, Amalia*» (E: 11; ed. or.: 7). Con il telegramma in mano, ma in uno stato di spaesante tranquillità e lucidità, il protagonista si sofferma in contemplazione della piazza sottostante, tentando di mettere ordine nei pensieri che si affastellano nella sua mente, ma soprattutto cercando di trarre da questa contemplazione il coraggio necessario per fronteggiare l'orrore della perdita e di tutto ciò che è ad essa connesso. Murau sa bene che la morte dei genitori e dell'erede significa per lui ereditare l'intera proprietà di Wolfsegg, una prospettiva che pesa sulla sua esistenza come un macigno, nonostante (o forse proprio in ragione de) l'amore che lo lega all'*Ursprungsort*. Ciò che gli resta da fare è guardare, riflettere, scrivere, e poi definitivamente liberarsi dell'origine. La visione che estingue (liquidazione attraverso l'attenzione) viene scandita su due momenti: uno sguardo sull'esterno che preannuncia lo sguardo verso il proprio interno, uno sguardo sull'estraneo-familiare (la piazza romana), che prepara allo sguardo sul familiare-estraneo (l'origine).<sup>1</sup>

In un primo momento l'attenzione di Murau è rivolta a Piazza della Minerva: uno spazio in quella fascia oraria semideserto e popolato solo da piccioni. Quello che si profila ai suoi occhi è già uno scenario di morte, uno spettacolo del nulla che attende, e che viene contemplato da una linea di confine quale la finestra.<sup>2</sup> Non è un caso se da fuori proviene all'improvviso una raffica di freddo, metafora della dimensione tanatologica dell'origine che, cacciata dalla porta, tenta di rientrare per circuiti secondari. Di qui Murau chiude la finestra, si sposta verso la scrivania, e recupera in un cassetto delle vecchie fotografie della sua famiglia quasi totalmente estinta, "immagini insepoltte". Da questo momento fino alla partenza per l'Austria, Murau non distoglierà più lo sguardo dalle pellicole fotografiche, sottoponendole prima a un'osservazione attenta e poi a uno sguardo profondo. Il fatto è che dietro l'occhio rivolto alle fotografie si cela lo sguardo, che è permeato di precedenti esperienze associative e che si apre a sempre nuove e invisibili connessioni. È così che le immagini entrano in movimento, come risucchiate in una spirale senza fine.

Tale contemplazione s'incentra su una questione apparentemente di poca importanza, ma che si rivelerà invece una traccia di centrale importanza: «Non saprei dire perché io abbia conservato proprio questa foto dei miei genitori. Un giorno lo scoprirò, pensai [*Warum ich gerade dieses Foto meiner Eltern aufgehoben habe, weiß ich nicht. Eines Tages werde ich auf den Grund kommen, dachte ich*]» (E: 24; ed. or.: 24). È sulla scia di questa domanda che, come in un gioco di scatole cinesi, dalla prima immagine si aprono delle altre: le fotografie dei parenti sopravvissuti (le sorelle) e di quelli scomparsi (il fratello e i genitori) che Franz-Josef Murau contempla ossessivamente lungo l'intero arco temporale della prima sezione del romanzo, circa trecento pagine. A ben vedere, infatti, *Estinzione* di Thomas Bernhard è un vero e proprio album di famiglia, sebbene il materiale fotografico sia qui invisibile.<sup>3</sup> In questa peculiare raccolta di fotografie smaterializzate è come se le immagini fossero indispensabili a sorreggere l'azione delle parole, tasselli che funzionano come

<sup>1</sup> Come ha giustamente e perspicuamente notato Detlev Kremer, sono evidenti le assonanze con lo sguardo alla finestra del racconto di E. T. A Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*. In entrambi i casi la visione dell'esterno è collegata con la scrittura. Cfr. D. KREMER, *Fenster*, in *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, a cura di S. Jaeger e S. Willer, Würzburg, Koenigshausen & Neumann, 2000, pp. 213-228, in particolare p. 216.

<sup>2</sup> Non è questo l'unico testo nel quale compare il tema dello sguardo alla finestra, da intendersi come punto di scambio tra il dentro e il fuori e come fase di elaborazione di un lutto. Si pensi ad *Antichi Maestri*. Il protagonista del romanzo, Reger, guardando fuori della finestra sulla Singerstrasse, trova il coraggio necessario per affrontare l'elaborazione per il lutto della moglie.

<sup>3</sup> Non è del resto un tema nuovo. Nella *pièce Prima della pensione*, Clara e Rudolf contemplan l'album di famiglia, ricordando il loro passato. La cornice è ben diversa: se Murau osserva le rovine trascorse per "guardare oltre", Vera e Rudolf invece restano arroccati al loro passato e ai loro legami con il nazionalsocialismo. In questo secondo caso è una vera e propria dichiarazione di fedeltà nei confronti del loro radicamento all'origine. Cfr. THOMAS BERNHARD, *Prima della pensione*, in *IDEM, Teatro IV*, a cura di E. Bernardi, Milano, Ubulibri, 1999, pp. 157-240 (ed. or: *Vor dem Ruhestand*, Frankfurt a.M., 1979).

punti di appoggio per quella operazione di estinzione della propria origine che Murau dovrà intraprendere. Da questo momento in poi, e per circa trecento pagine, a farla da protagonista sono i ritratti dei genitori, del fratello e delle sorelle di Murau. Come si evince dalla lezione di Roland Barthes, quello che spaventa della fotografia è il fatto che in essa sia sempre presente il ritorno del morto;<sup>1</sup> una prospettiva che calza perfettamente con la situazione narrativa di *Estinzione*: attraverso le fotografie il passato ritorna nella coscienza del protagonista. E se è vero che le fotografie dei familiari presentano agli occhi di Murau anche un aspetto commovente (*rührend*), ciò non lo preserva dall'accusare i genitori, aversandoli senza requie e fino alla definitiva resa dei conti (cfr. E: 228; ed. or.: 298).

Le fotografie che Murau qui contempla sono le immagini che testimoniano il rapporto di amore-odio che lo lega alla sua famiglia in un "doppio-vincolo" (cfr. E: 15). Ma sono anche le immagini che, per dirla con Sebald, favoriscono il ricordo che estingue: «le fotografie sono dei *memento* di un mondo in procinto di scomparire». <sup>2</sup> Una precisazione si fa qui necessaria. In *Estinzione* la posta in gioco non è il dimenticare la cittadina di Wolfsegg, ma piuttosto ricordarla in tutta la sua *Sinnlosigkeit*. In altre parole, si tratta di svuotarla di senso, di definirla e così di finirla, smantellando l'impalcatura emotiva che la sostiene. Il mondo che deve scomparire è allora l'origine che deve essere estinta.

## 2. QUADRETTI DI FAMIGLIA

### 2. 1. I genitori, ovvero la coppia demoniaca

In *Estinzione* la rappresentazione dell'origine è concentrata in tre immagini di famiglia, le uniche tre fotografie scattate da Murau nella sua vita (E. 29; ed. or.: 27): la prima pellicola ritrae i genitori alla stazione Victoria di Londra, la seconda mostra il fratello Johannes con la sua barca a vela a Sankt Wolfgang, e la terza immortalava le sue sorelle, Amalia e Cecilia, davanti alla villa dello Zio Georg, a Cannes. Le coordinate spaziali e temporali sono riproposte sul retro delle immagini, come didascalie.

Già le riflessioni evocate dalla contemplazione della prima fotografia si rivelano particolarmente significative:

*Osservai con insistenza (betrachtete eindringlich) la fotografia in cui, alla stazione Victoria, i miei genitori stanno salendo sul treno per Dover. Avevo scattato io quella foto, a loro insaputa. Erano venuti a trovarmi, nel Sessanta quando studiavo a Londra (...) nel Sessanta avevo un rapporto almeno tollerabile [erträgliches Verhältnis] con i miei genitori, pensai* (E: 21-22; ed. or.:21. Corsivi miei).

“Osservare-pensare”, i due verbi che fanno da cornice mobile a questa prima immagine, costituiscono una polarità concettuale particolarmente incisiva per la scansione del processo di liquidazione avviato da Murau. Come a dire che l'osservazione intransigente produce una riflessione, porta in superficie quel “contro-pensare” che da sempre ha caratterizzato (informato) il relazionarsi di Murau nei confronti dei genitori.<sup>3</sup> Se – come lui stesso afferma – negli anni Settanta il rapporto era tollerabile, è perché il vero piano di vita di Franz-Josef non era stato esplicitato: la direzione opposta rispetto a quella “roccaforte della ottusità” che è Wolfsegg. Un programma ben diverso da quello che i genitori avevano disegnato per lui, secondo una legge prescritta: dirigere, insieme a suo fratello,

<sup>1</sup> ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980 e 2003<sup>2</sup>, p. 11 (ed. or. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980).

<sup>2</sup> Cfr. M. SEBALD, *Die Beschreibung des Unglücks*, Frankfurt a. M., Fischer, 2006, pp. 178 e 184.

<sup>3</sup> Per la polarità pensare-guardare si rimanda alle considerazioni di N. LANGENDORF, *Die Bestimmung des Schreibens. Thomas Bernhards Prosawerk*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2001. In particolare modo cfr. la sezione dal titolo *Kritik des Schauens*, pp. 176-182.

l'economia agricola di Wolfsegg. Ma nonostante il rapporto tra genitori e figlio venga qui descritto come "ancora tollerabile", in realtà Murau si era già mosso in senso opposto rispetto ai suoi, e questa "rottura" trapela già dalla fotografia. A uno sguardo perspicuo l'immagine rivela quell'alone grottesco e ridicolo che, nell'"inconscio ottico" di Murau, caratterizzava già allora i suoi genitori.<sup>1</sup>

È questo un punto fondamentale perché la fotografia appare qui nel suo essere non riproduttiva, ma pro-duttiva, nel senso che porta in primo piano qualcosa di invisibile, un'aria di famiglia, per così dire:

La fotografia che avevo scattato ai miei genitori alla stazione Victoria ritrae i miei genitori in un'età in cui viaggiavano ancora e non avevano malattie che li tormentassero. Portavano impermeabili appena comprati da Burberry e avevano appesi al braccio ombrelli nuovi, anch'essi comprati da Burberry. Da tipici continentali, volevano sembrare più inglesi degli inglesi, e avevano quindi un'aria grottesca [*grotesken Eindruck*], più che raffinata e distinta; guardando [*beim Anblick*] quella fotografia mi ero sempre messo a ridere ma ora la voglia di ridere mi era passata. (E: 23; ed. or.: 23-24)

Ancora verso la fine della prima sezione di *Estinzione* troviamo lo stesso riferimento al Burberry, all'abbigliamento di moda tipicamente inglese, che indossato dai Murau appare grottesco, *kitsch*. In questo caso i toni sono più aspri, e volti a evidenziare in loro la mania di ostentare ricchezza, laddove invece ciò che trapela è solo la povertà di spirito: «fanno soltanto un'impressione miserevole, tutt'altro che buona, un'impressione ridicola, comica, mentre alla stazione Victoria di Londra salgono sul treno per Dover. Senza bagaglio, soltanto con il loro ombrello Burberry al braccio (E: 189-90; ed. or.: 246).

Ma, soprattutto, l'attenzione di Murau cade sul collo della madre, un collo allungato in modo esagerato, che restituisce alla fotografia un aspetto ridicolo, grottesco:<sup>2</sup>

Mia madre aveva un collo un po' troppo lungo per poter ancora essere considerato bello, e nel momento in cui le avevo scattato la foto, mentre saliva sul treno, lo allungava di qualche centimetro in più del solito, rendendo doppiamente ridicola una immagine già di per sé ridicola [*und machte dadurch die einfache Lächerlichkeit des Bildes zu einer doppelten*] (E: 23; ed. or.: 23).

Il motivo del "collo lungo" torna significativamente verso la fine della prima sezione del romanzo, e qui addirittura appare a Murau come fissato alla testa solo da uno spillone. A questa descrizione fa da *pendant* una immagine che Murau – già rientrato a Wolfsegg – si sofferma a contemplare: il quadro di una Madonna dal collo lunghissimo (forse un riferimento alla Madonna del Parmigianino?): «Il collo della Madonna in quel quadro è lunghissimo, non ho mai visto, dipinto, un collo simile (...) La vista di quel quadro mi ha sempre divertito e mi diverti ancora» (E: 398; ed. or.: 523).

La connessione tra i due passaggi non è forse casuale: la madre rappresenta, lungo l'intero corso del romanzo, la dimensione del cattolicesimo ottuso che – così Murau – ha pervaso l'atmosfera della intera Austria, e contrapposto a una dimensione religiosa autentica, incarnata dalla figura di Maria. Non è ancora un caso se la madre ha scelto come suo amante l'arcivescovo Spadolini, uomo di chiesa e di mondo, simbolo di ipocrisia, ciarlataneria, opportunismo, scaltrezza. Come il cattolicesimo austriaco si è sposato con il nazionalsocialismo, così la madre ha abbracciato il nazionalsocialismo e, quando questo è caduto, si è tuffata al collo degli americani, con tale impeto che per tutto il periodo se-

<sup>1</sup> «Osservando le fotografie che li ritraggono, penso che avrebbero potuto trarre moltissimo da sé, e probabilmente quanto è di più alto, e invece non hanno tratto nulla da sé, per pura indolenza» (E: 64; ed. or.: 78).

<sup>2</sup> Per il significato della fotografia nell'analisi del rapporto tra Murau e la madre, si rimanda a CLAUDE HAAS, *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa*, Wilhelm Fink, Paderhorn, 2007.

guente ha sofferto di un terribile torcicollo. Il nazionalsocialismo è qui personificato dalla figura del padre, non a caso ritratto nel suo profilo più turpe, come chi non riesce a celare il suo compromesso rapporto con il passato nazionalsocialista. Nei confronti del padre, Murau denuncia la cattiva coscienza nei confronti dell'intera umanità, come un peso che questi è costretto a portare sulla testa. Se la signora Murau appare ridicola, il marito si presenta in tutta la sua goffaggine:

Il portamento di mio padre era sempre quello di uomini che non sanno nascondere la cattiva coscienza [*schlechtes Gewissen*] nei confronti del mondo intero ed è infelice per questo. Quel giorno, quando scattai la foto, portava il cappello calcato sulla fronte un poco più del solito, sicché nella mia foto appare molto più goffo [*unbeholfener*] di quanto non fosse in realtà. (E: 23-24; ed. or.: 23-24)

Ma quello che qui, all'inizio del romanzo, è solo un sottile riferimento ai loschi traffici orditi dal padre, ma per ordine della madre, con i *Gauleiter* nazisti, verrà più tardi direttamente esplicitato, e troverà una più diretta caratterizzazione nella descrizione dei pantaloni indossati proprio nella stessa occasione della stazione Victoria:

Mio padre nei suoi calzoni alla zuava [*Pumphose*] vecchi di trent'anni, che si è comprato a Vienna prima della guerra nell'elegante negozio del signor Habig sulla Kärntnerstrasse e con i quali è andato in giro per tutti gli anni del nazismo. Lo vedo sempre in quei calzoni alla zuava, mi dissi, da che ho memoria (...) Dice di continuo *Heil Hitler* in quei calzoni alla zuava di Habig, che probabilmente sono costati molto, perché sono indistruttibili [*unverwüstlich*]. In effetti sono eleganti, mi dissi, ma non indosso a mio padre, indosso a lui sono ridicoli [*lächerlich*]. (E: 190; ed. or.: 246)

Il pensiero va qui a una ben nota immagine fotografica, quella che in una citazione di *Antichi Maestri* ritrae Martin Heidegger, definito il «ridicolo filisteo nazionalsocialista con i pantaloni alla zuava [*Pumphosenspießer*]» e con il cappello in testa (AM: 60; AM: 87). Così Bernhard/Reger: «La fotografia di Heidegger coi pantaloni alla zuava infeltriti davanti alla finta casamatta a Todtnauberg, mi è del resto rimasta in mente come una foto più che rivelatrice, il filisteo del pensiero, con il berretto nero da foresta nera in testa, testa in cui ribolliva comunque nient'altro che l'imbecillità tedesca» (AM: 61; AM: 88).

Ma, tornando a *Estinzione*, al di là della simile caratterizzazione del signor Murau e di Heidegger, ciò che colpisce è la connotazione grottesca regalata da Murau ai propri genitori in quella fotografia che, del resto, è l'unica fotografia conservata: una immagine ridicola.

I miei genitori, coppia che per tutta la vita avevo considerato diabolica [*lebenslänglich dämonisches Paar*], seppur effettivamente sprovveduta [*hilflos*], sempre e in tutto, si erano ridotti [*zusammengeschrumpft*] all'improvviso, da un istante all'altro, a quella foto grottesca e ridicola [*lächerliche*] che avevo sulla scrivania e che osservavo con insistenza [*Eindringlichkeit*] e sfacciataggine [*Schamlosigkeit*] estreme. Altrettanto la foto di mio fratello. (E: 24-25; ed. or.: 25)

## 2. 2. Il fratello, ovvero la massa-Johannes

E di fatto al fratello di Murau, Johannes, l'erede, non spetta un trattamento migliore. Nella seconda foto, quella che lo ritrae a Sankt Wolfgang, in barca a vela, si profila «un individuo esacerbato [*verbitterter Mensch*], distrutto dal fatto di vivere solo con i genitori». (E: 23-24, ed. or.: 24-25): «Nella fotografia mio fratello ha un portamento oppresso [*gedrückte*], è umiliato [*gedrückt*]» (E: 95, ed. or.: 119). Sono i tratti che – come Murau osserverà in un altro passo – Johannes ha rilevato [*übergenommen*] dal padre, come se si trattasse di una proprietà» (E: 75, ed. or.: 92). Il tormento [*verquält*] dell'umore non viene affatto mascherato dal sorriso posticcio, così come le malattie si sono completamente impossessate del suo corpo, vengono a stento coperte dell'abbigliamento sportivo (E: 23-24; ed. or.: 24-25).

Anche in questo caso l'abbigliamento svolge un ruolo di primo piano nel mal celare le malattie che si sono impossessate del suo corpo, malattie dell'anima che ha ereditato dai genitori.

Per la prima volta guardando la fotografia che lo ritrae a Sankt Wolfgang sulla sua barca a vela, provai compassione [*Mitleid*] per mio fratello. Nella foto aveva un'aria ancora più bizzarra [*komischer*] di quanto avessi notato in precedenza. La fredda lucidità con cui lo guardavo mi spaventò. Anche i miei genitori erano bizzarri [*komisch*], nella foto che li ritrae alla stazione Victoria. Tutti e tre, dinanzi a me sulla scrivania, alti meno di dieci centimetri, vestiti alla moda e con un portamento grottesco (del corpo dal quale si può desumere un altrettanto grottesco portamento dello spirito, erano ora più bizzarri di quanto avessi notato in precedenza. (E: 23, 24, cfr. anche E: 194, ed. or.: 26)

### 2. 3. *Le sorelle, ovvero i volti beffardi*

La terza e ultima fotografia che, dopo una sommaria ricerca, viene tirata fuori dal cassetto ritrae invece le altre due superstiti della famiglia, le sorelle Caecilia ed Amalia, immortalate in giovane età a Cannes, davanti alla villa dello zio Georg. In posa per lo scatto fotografico, le due sorelle mostrano le loro facce più o meno beffarde [*spöttische Gesichter*]. Ma il vero protagonista di queste pagine è lo zio Georg, l'uomo di pensiero che Murau fotografa idealmente nella luce migliore e con le tonalità più calde del ricordo affettuoso. Anzi, non è forse un caso se di lui non troviamo alcuna riproduzione fotografica, ma solo l'immagine evocata, tratteggiata dalle parole.

È solo dopo una consistente riflessione dedicata allo zio Georg, in pagine che fungono da contrappunto rispetto a quelle indirizzate all'ottusità familiare, che Murau prende nuovamente in considerazione le sorelle. Il contrasto si fa ancora più stridente:

Osservai con attenzione [*betrachte eingehend*] la fotografia in cui le mie sorelle hanno ventidue o ventitré anni. Gli sono costate care quelle facce beffarde, pensai [...] Quelle facce beffarde erano l'unica arma che avessero, contro il mondo, contro i genitori ai quali non riuscivano a sfuggire. (E: 50, ed. or.: 59-60)

Un'arma che le sorelle hanno saputo indirizzare solo contro Murau, e non come ascia per liberarsi dai perversi vincoli genitoriali. Ciò che lo spaventoso irrigidimento fotografico restituisce del volto delle sorelle sono le loro "facce beffarde", volti che a tratti si configurano come ridicoli e a tratti invece lasciano affiorare la loro connaturata crudeltà: «Nella foto vedo distintamente tutte queste crudeltà [*Grausamkeiten*], nei loro volti c'è la loro storia, c'è tutto quel che sono» (E: 80; ed. or.: 99). E quel che loro sono, la loro essenza, è una intelaiatura ordita dalle dita sapienti della madre, con un filato rigorosamente "*made in Austria*". Come a dire che dal volto delle sorelle emerge una sorta di radiografia del paese di origine. Per questa ragione Murau riconosce questa foto come fonte di un tormento, al quale non si sfugge semplicemente eliminando l'immagine: «È naturalmente insensato [*unsinnig*] credere che, se strappo [*zureisse*] le fotografie con le facce beffarde delle mie sorelle, mi sarò liberato [*befreit*] delle loro facce beffarde. Se distruggo [*vernichte*] la fotografia, dandole semplicemente fuoco [*einheize*]. [...] La tagliuzzo [*zerschnetzele*] con le forbici in migliaia di minuscoli ritagli. Quelle non farebbero allora che tormentarmi con intensità tanto maggiore» (E: 189-190, ed. or.: 246). La soluzione prospettata da Murau è allora quella di elaborare le fotografie scrivendone.

### 3. FOTOGRAFIA E DAIMON

Le smorfie delle sorelle non sono solo connaturate ad Amalia e Caecilia, ma sono anche l'esito di quella deformazione dell'uomo operata dalla macchina fotografica. Con un pro-

cedimento tipico in Thomas Bernhard, l'aspetto beffardo dei volti delle sorelle viene a volte riconosciuto come fedele alla loro immagine, e a volte invece come una falsificazione operata per mezzo del dispositivo fotografico. Così Murau:

L'inventore della fotografia [*fotographischen Kunst*] è l'inventore della più disumana [*menschenfeindlichsten*] di tutte le arti. A lui dobbiamo la definitiva deformazione della natura e dell'uomo che in essa vive, ridotti alla smorfia perversa dell'una e dell'altro. La fotografia è la più grande sciagura [*das größte Unglück*] del ventesimo secolo. Guardare [*Bei der Betrachtung*] fotografie mi ha sempre nauseato, più di ogni altra cosa [...] Ma, mi dissi ora, per quanto deformati i miei genitori appaiano in queste uniche fotografie scattate da me con la macchina fotografica di mio fratello, dietro la perversità [*Perversität*] e la deformazione [*Verzerrung*] esse mostrano, tuttavia, quanto più le osservo, la verità [*Wahrheit*] e la realtà [*Wirklichkeit*] delle perone per così dire fotografate, perché a me non interessano le foto, e quelli che vi sono fotografati non li vedo come li mostra la foto nella sua meschina deformazione e perversità, ma come li vedo io. (E: 28, ed. or.: 30)

In questo e in altri passi le pagine di *Estinzione* contengono una riflessione a più ampio raggio sull'arte della fotografia, definita come demoniaca. Al centro di questa tesi è la convinzione che le immagini riprodotte sulla pellicola non sono altro che una mostruosa e totale falsificazione della natura. In altre parole attraverso il dispositivo fotografico le persone vengono storpiate all'inverosimile, ridotte a marionette ridicole [*verstümmelte Puppen*]» (E: 27; ed. or.: 29).

È quanto sostiene Murau:

La fotografia mostra solo l'istante grottesco e quello bizzarro, pensai, non mostra la persona come è stata nel complesso per tutta la vita, la fotografia è una falsificazione infida e perversa [*heimtückische perverse Fälschung*], ogni fotografia, chiunque la scatti e chiunque essa ritragga, è un oltraggio assoluto [*absolute Verletzung*] alla dignità umana, una mostruosa falsificazione della natura [*ungeheurliches Naturverfälschung*], un atto meschino e disumano [*gemeine Unmenschlichkeit*]. (E: 25, ed. or.: 26-27)

La presunzione è quella di fissare per l'eternità ciò che per un attimo colpisce la retina, senza considerare la dimensione del contingente, del transeunte e quindi dell'umano. Due note fotografie, ricordate dal protagonista di *Estinzione*, risultano paradigmatiche del fallimento da parte dell'arte fotografica di restituire l'oggetto sequestrato e scrutato nella sua completa fisionomia.<sup>1</sup> La prima immagine su pellicola ritrae Albert Einstein intento a fare la linguaccia, mentre la seconda sorprende Winston Churchill in una smorfia. Probabilmente – nota Murau – le due celebrità hanno assunto questa beffarda espressione una sola volta nella vita, eppure tramite lo "spaventoso irrigidimento fotografico" l'immagine di quell'attimo è immortalata nella mente del mondo intero: è diventata per così dire la loro immagine (Cfr. E: 188-189; ed. or.: 243-244). La riflessione viene portata da Bernhard fino ai limiti del parossismo: «E arrivo a credere che non sia stato Churchill a scrivere quelle memorie, bensì il suo labbro inferiore sporto in avanti con diffidenza, che non sia stato Einstein a dire quelle frasi sensazionali, bensì la sua lingua tirata fuori» (E: 189; ed. or.: 244).

Ma torniamo al processo all'origine. Gli esempi che porta Murau riguardano princi-

<sup>1</sup> Diverso è il caso delle prime fotografie che ancora conservano – come suggerisce Benjamin – un valore culturale. Ben lungi dal lasciare il campo senza opporre resistenza alcuna, la dimensione culturale qui intride di sé la rappresentazione del volto umano. È quanto sostiene Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconia e incomparabile bellezza». WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (1° ed. 1966), p. 28 (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955).

palmente lo stato d'animo dei suoi familiari, per mostrare come l'atmosfera emotiva solo difficilmente possa essere restituita sulla pellicola fotografica. Il gioco di rovesciamento e reciproca implicazione tra verità e falsità si fa qui particolarmente cogente. Murau lo dice a chiare lettere: se nella foto che ritrae il fratello a Wolfgangsee, viene presentato un uomo felice, invece l'uomo fotografato era il più infelice che si possa immaginare (cfr. E: 100; ed. or.: 125). Ma questo non emerge all'occhio di chi contempla superficialmente la fotografia, tanto che in uno dei giornali che ha pubblicato la notizia della morte dei Murau, con l'inserito di quella fotografia del fratello, si legge nella didascalia: *Un'immagine dei tempi felici [Ein Bild aus glücklichen Zeiten]* (E: 310; ed. or.: 406)

Nel caso delle sorelle invece l'obiettivo ha «irrigidito in una smorfia di felicità» il loro sorriso ostentato, rendendole più infelici di quanto non siano in realtà (E: 100; ed. or.: 125). Del tutto rispondente al vero è invece la fotografia dei genitori, che produce la loro infelicità, nonostante (o forse proprio grazie) gli sforzi messi in gioco dai due per apparire felici. Ma, al di là dell'esito sortito, in tutti e tre i casi l'intento era quello di apparir felici nelle fotografie che li mostrano (E: 100-101; ed. or.: 125). Di qui alcune considerazioni di Murau:

Ciascuno vuole essere ritratto [*abgebildet*] come persona felice, mai infelice, sempre totalmente falsata, mai com'è in realtà, ossia sempre la più infelice di tutte (...). Si rifugiano dentro la fotografia, si riducono deliberatamente alla fotografia che, con una falsificazione totale [*in totaler Verfälschung*], li mostra felici e belli o se non altro meno brutti e meno infelici di quanto non siano. Esigono dalla fotografia la loro immagine sognata e ideale [*Wunsch- und Idealbild*], e non rifuggono da alcun mezzo, sia pure la più atroce delle deformazioni, pur di creare in una foto quell'immagine sognata e quell'immagine ideale. (E: 101, ed. or.: 125)

Il mondo che gli uomini ritraggono nelle loro fotografie e che poi appendono sulle pareti di casa ritrae un mondo felice, ma di fatto si tratta solo di una falsificazione totale, di un artificiale *Fluchtort*,<sup>1</sup> e quindi un mondo falso. Di qui Murau arriva a ipotizzare – sulla scorta di una distinzione tra immagine reale e immagine ideale o sognata – il pendolarismo umano tra due mondi diversi:

Viviamo in due mondi [...] in quello reale, che è triste [*traurig*] e meschino [*gemein*] e in definitiva mortale [*tödlich*], e in quello fotografato che è in tutto e per tutto bugiardo, ma, per la maggior parte dell'umanità, quello sognato e ideale. (E: 101-102, ed. or.: 128)

Anche in questo passo Bernhard sottolinea la totale autonomia dell'arte rispetto alla vita, la netta scissione tra un mondo sognato (bugiardo) e una realtà vissuta (triste e meschina). È questo un punto di centrale importanza. La fotografia rappresenta per l'uomo un'arte diabolica [*Teufelkunst*] (E., p. 188; ed. or.: 243).<sup>2</sup> L'obiettivo fotografico cattura «un mondo perversamente deformato, che con il mondo vero non ha niente in comune se non la perversa deformazione di cui si sono resi colpevoli» (E: 27, ed. or.: 28).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> È anche vero che altrove, nello stesso romanzo, viene messo in questione il confine tra verità e falsità: «i giornali non sono altro che falsi ma al contempo non scrivono altro che il vero, a tale assurdità non sono mai riuscito a sfuggire leggendo i giornali» (E: 309; ed. or.: 383). «Ampio servizio fotografico all'interno, lessi e cercai subito quel servizio fotografico. L'ho fatto, debbo dire, con tutta la sfacciataggine immaginabile [...]. Tanto falso è ciò che i giornali scrivono, mi dissi, anche durante la lettura, tanto vero è in realtà, quando scrivono falsità i giornali, non scrivono altro che il vero, e quante più falsità scrivono, tanto più è vero» (E: 309; ed. or.: 383).

<sup>2</sup> Sul motivo della fotografia nel romanzo *Estinzione* si rimanda allo studio di K. THORPE, *Reading the Photographs in Thomas Bernhard's Novel Auslöschung*, «Modern Austrian Literature», 21, 1988, pp. 39-50 e D. KREMER, *Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in T. Bernhards später Prosa*, in *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, a cura di Franziska Schöbler, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 191-207. Quest'ultimo studio si incentra sia sul passaggio finestra-fotografia, sia sulle variazioni in merito alla contemplazione fotografica.

<sup>3</sup> Si pensi anche alle osservazioni portate avanti da Ernst Bloch sulla demonicità della lente d'ingrandimento: «L'ingrandimento dello spazio, a differenza di quello del tempo, non produce fantasmagorie eliche, bensì – quasi dovesse compiere



Ma le cose non stanno proprio così, o meglio non solo così. La diabolicità dell'arte fotografica sta nel fatto che questa presenta l'indissolubile intreccio tra verità e menzogna, la paradossale interferenza tra immagine reale e immagine ideale, il reciproco coappartenersi di estraneità e familiarità. Dopo aver rimarcato il potere deturpante del dispositivo fotografico, Murau riconosce proprio in quelle immagini la reale fisionomia dei suoi familiari.

Vale la pena rivisitare il passo in questione:

D'altro lato [*anderseits*] mi parve che le due foto caratterizzassero in maniera addirittura straordinaria le persone ritratte, sia i miei genitori sia mio fratello. Questi sono loro come realmente sono, mi dissi, questi sono loro come erano realmente [*wie sie wirklich waren*]. [...] Del resto, pensai, non avrei tollerato nella mia scrivania una falsificazione dei miei genitori e di mio fratello [...]. C'erano e ci sono innumerevoli fotografie in cui effettivamente i miei genitori hanno l'aria di *persone serie* [*seriös*], come si usa dire, ma non corrispondono alla immagine che dei genitori mi sono fatto per tutta la vita [*zeitlebens*]. Anche di mio fratello esistono fotografie serie e anch'esse sono falsificazioni [*Verfälschung*]. (E: 25-26, ed. or.: 27)

Con un procedimento tipico in Bernhard, le immagini fotografiche osservate sono *einanderseits* falsificazioni e *anderseits* autentiche rappresentazione della realtà. Ma questo è un aspetto molto importante, visto che chiama in causa la natura stessa della verità, o meglio quell'unica forma di verità con la quale possiamo avere a che fare: il «contenuto di verità della menzogna [*Wahrheitsinhalt der Lüge*]». A indirizzarci in questa direzione è una riflessione di Murau:

Ma, mi dissi ora, per quanto deformati i miei genitori e mio fratello appaiano in queste uniche due fotografie scattate da me con la macchina fotografica di mio fratello, dietro la perversità [*Perversität*] e la deformazione [*Verzerrung*] esse mostrano tuttavia, quanto più le osservo [*betrachte*], la verità [*Wahrheit*] e la realtà [*Wirklichkeit*] delle persone per così dire fotografate, perché a me non interessano le foto, e quelli che vi sono raffigurati non li vedo come li mostra la foto nella sua meschina deformazione e perversità, ma come li vedo io [*wie ich sie sehe*]. (E: 28, ed. or.: 30)

È questo il punto nevralgico. In queste righe troviamo infatti la risposta a quella domanda che era stata lasciata in sospeso all'inizio del nostro percorso: "perché proprio queste fotografie?". La domanda viene ripresa alla fine della prima sezione del romanzo, e in questo caso una qualche risposta viene accennata. Il punto è che queste fotografie, opera dello stesso Murau, sono testimonianza di una necessaria resa dei conti con la propria origine. Di questa urgenza teoretica si rende conto Murau leggendo le fotografie che lui stesso ha scattato:

Perché mai ho nella scrivania proprio questa foto dei miei genitori, non un'altra, questa foto ridicola, comica, che mostra i miei genitori in una luce ridicola e comica, non un'altra, mentre loro non erano sempre né soltanto comici e né ridicoli, mi dissi, la maggior parte del tempo erano del tutto diversi, per nulla ridicoli e comici, anzi severi e scostanti e freddamente calcolatori [...]. Non volevano essere fotografati allora, e *furono* [*wurden*] fotografati da me. Ci son state centinaia di foto dei miei genitori che mi sono appartenute, che però ho distrutto, gettato via tutte, solo quest'unica ho conservato e messo nella mia scrivania, questa, in cui oro sono ridicoli e comici, perché? Mi chiesi. Probabilmente *volevo* [*wollte*] avere genitori ridicoli e comici nella foto che serbo, mi dissi. Anche di mio fratello volevo avere una foto nella quale non è ritratto *così* come è in effetti, ma una foto che lo mostra sotto un aspetto ridicolo, *come io lo voglio vedere, in una posa ridicola* [*lächerliche Pose*] [...], così come volevo avere dei genitori ridicoli, comici, non delle sorelle ma delle facce beffarde. Abbiamo tutti una natura diabolica, che si manifesta anche in simili piccolezze, come usiamo dire, in parti-

l'opera dell'acceleratore – rende il noto spesso estraneo, spesso grottesco, non di rado perturbante» (ERNST BLOCH, *Accelerare, rallentare il tempo e il loro rapporto con lo spazio*, in IDEM, *Geographica*, a cura di L. Boella, Genova, Marietti, 1992, p. 224 – ed. or. *Verfremdungen II*, in IDEM, *Literarische Aufsätze, Gesamtausgabe*, vol. 9, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1965).

colari secondari come le fotografie che raccogliamo [...] se siamo onesti dobbiamo ammettere che noi stessi siamo molto più deboli di coloro che vogliamo vedere deboli, molto più ridicoli di coloro che vogliamo vedere ridicoli, comici, senza carattere [...] ogni foto è una meschina falsificazione, ce ne sono di quelle che conserviamo per così dire in onore [*zur Ehre*] e per amore [*aus Liebe*] di chi vi è ritratto e di quelle che mettiamo nella scrivania o appendiamo al muro per meschinità [*aus Gemeinheit*] e per odio [*Haß*] contro chi vi è ritratto (E: 190-192; ed. or.: 249-250).

È in gioco allora la propria visione del mondo, il proprio “vedere-come”, ossia lo sguardo che fuoriesce dall’occhio, e che è capace di connettere il visibile all’invisibile, la superficie alla profondità che le soggiace. Più del “vedere-come” wittgensteiniano circola in queste pagine la lezione proposta da Nietzsche in *Volontà di potenza*. Murau sembra infatti aver accolto a piene mani l’idea nicciana per la quale «possiamo capire solo un mondo che noi stessi abbiamo fatto».<sup>1</sup> E se fare significa anche pro-durre, creare, comporre, informare, plasmare, il *videre* fa qui tutt’uno con l’*intelligere*. Come a dire che il fotografare, ben lungi dal darsi come una mera riproduzione, è già un interpretare, che produce una certa prospettiva, una determinata visione dello “stato di cose”. Chi fotografa, in altri termini, è risultato dell’esito cui perviene – sia esso idealizzazione o falsificazione – perché sceglie, decide le coordinate spazio-temporali dell’immagine.

#### 4. MONTAGGI DI MEMORIA

I tempi sono maturi per esercitare uno sguardo profondo, indirizzato a quanto di invisibile le immagini serbano. Per innescare una visione di tal fatta, Murau mettere in relazione le immagini l’una con l’altra, al fine di ricostruire (per poi decostruire) i vincoli assurdi che legavano l’un l’altro alla sua persona, e disfare quel tessuto di rapporti che imbastisce la sua trama identitaria

Misi la foto di mio fratello accanto alla foto in cui miei genitori a Londra salgono sul treno per Dover, e le osservai [*betrachtete*] entrambe a lungo. Hai amato queste persone finché loro ti hanno amato, e le hai odiate dal momento in cui loro ti hanno odiato [...]. (E: 23-24; ed. or.: 24-25)

Un’immagine accanto all’altro, ed entrambe – come per un effetto di zoom distanziante sul mondo – ridotte ora a fotografie grottesche e ridicole, che Murau osserva con quella che lui stesso definisce una sfacciataggine estrema. Quanto più l’occhio di Murau entra nella immagini, tanto più il suo sguardo prende congedo da esse.

Dall’osservazione di queste “immagini meschine” Murau trae il vigore necessario per strapparsi fuori dall’origine:

Posai ora le tre fotografie sulla scrivania una sopra l’altra [*übereinander*] in modo tale che mio zio Georg, sebbene non compaia affatto perché la foto ritrae solo le mie sorelle a Cannes, veniva a trovarsi in alto, e quindi per così dire al primo posto sopra i miei genitori, sotto i miei genitori mio fratello Johannes. Di colpo erano tutti morti. Che cosa, mi chiesi, li legava l’un l’altro [*miteinander*] e a me [*mit mir*]? (E: 46; ed. or.: 54)

Un rapporto di amore-odio, come precisa subito dopo sulla scia di una considerazione dello zio Georg, un vincolo che deve essere decostruito. La strategia di “messa-in-questione” dell’origine, consiste proprio in un processo di sovvertimento del dato, un processo capace di produrre effetti sorprendenti, di ristabilire rapporti di gerarchia, di volta in volta diversi. Ne riportiamo alcuni esempi:

<sup>1</sup> Frammento postumo (primavera 1884) raccolto e tradotto in FRIEDRICH NIETZSCHE, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da P. Gast e E. Förster-Nietzsche*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, tr. it. di A. Treves, Milano, Bompiani, 1995, p. 277, fr. 495.

Misi al primo posto [*Ich legte [...] an die erste Stelle*] la fotografia che mostra mio fratello Johannes, e in fondo [*zuunterst*] quella che ritrae i miei genitori alla stazione Victoria, cosa che sul momento produsse un effetto sorprendente [*verblüffenden Effekt*]: mio fratello in alto [*oben*] e i miei genitori in basso [*unter*], si trovavano ora in un rapporto tutto diverso con le mie sorelle di mezzo [*in der Mitte*] [...]. La foto di mio fratello in alto significava ora che lui era già il più importante [*der Wichtigste*] della famiglia, i genitori in basso già molto meno importanti. (E: 102-103, ed. or.: 129-130).

Come in un gioco delle tre carte, la collocazione delle fotografie subisce diverse variazioni, tali da modificare l'assetto relazionale della compagine familiare, i rapporti di forza:

Sedetti alla scrivania e osservai le fotografie che avevo già osservato [*betrachtet*] per tutto il pomeriggio, contemplato [*beobachtet*], come mi corressi subito. Ora misi le foto l'una accanto all'altra [*nebeneinander*] e mi dissi che *non in questo modo* possono venir giudicati [*so nicht beurteilt*] coloro che vi sono ritratti. Non in quanto persone fotografate. Misi le foto una sopra l'altra in modo tale che la foto dei miei genitori che li mostra alla Stazione Victoria di Londra proprio nell'atto di salire sul treno per Dover, copriva le altre due. Avevo desiderato il contrario ma ora essi mi facevano la stessa impressione comica e ridicola di prima. (E: 237, ed. or.: 310)

In primo piano deve allora essere collocata la fotografia che mostra i genitori in una prospettiva ridicola. È contro di loro che si scaglia la lama affilata di Murau nella seconda parte del romanzo. Se questa operazione è possibile, è proprio grazie alla spregiudicatezza che Murau ha conquistato nei confronti della sua famiglia, osservata alla giusta distanza. In questo senso la fotografia è un'arte demoniaca, è testimonianza di uno sguardo che miniaturizza l'altro, che lo rende innocuo:

Per tutta la vita hai temuto [*gefürchtet*] queste persone come null'altro al mondo [...]. Per tutta la vita non sei riuscito a sottrarti [*entziehen*] a queste persone, nonostante i tuoi continui tentativi [...]. Occorreva che morissero in un incidente e si riducessero a questo piccolo pezzo di carta [*Papierfetzen*] che si chiama fotografia, per non poterti più fare del male. La mania di persecuzione è finita, pensai. Sono morti. Sei libero [*Du bist frei*]. (E: 23, 24, cfr. anche E: 194, ed. or.: 26)

Ridurre con spregiudicatezza l'origine a *Papierfetz*, grazie all'arte della fotografia, ma anche e soprattutto avendo conquistato lo sguardo di scherno:<sup>1</sup>

Quando vediamo fotografie come quelle che io avevo ora sulla scrivania, pensiamo che coloro che sono ritratti in quella fotografia non siano, almeno in quelle fotografie, pericolosi per noi. Letali [*Die Tödliche*]. Coloro che sono ritratti nelle fotografie [*Abgebildete*] sono alti al massimo dieci centimetri e non ci contraddicono [*antworten*] neppure [...] nani ridotti a dimensioni microscopiche [...] teste che hanno un unico centimetro di diametro [...]. Fare una fotografia significa schermire un essere umano [*Verhöhnner des Menschen*], Gambetti, in questo senso tutti coloro che fotografano [...] non sono altro che schernitori dell'uomo. La fotografia in sé è il più grande scherno [*Verhöhnung*] che esista, per così dire il massimo scherno rivolto al mondo [*die allergrößte Weltverhöhnung*]. (E: 193-194; ed. or.: 251-252)

Si tratta dello stesso sguardo di scherno che permetterà a Murau di procedere oltre. Se infatti le immagini fotografiche non smettono di tormentarlo neanche se ridotte in piccoli brandelli, la soluzione di estinzione prospettata alla fine del romanzo è duplice: donare l'intera proprietà di Wolfsegg come dono incondizionato alla comunità israelitica di Vienna, e redigere un vero e proprio resoconto (*Bericht*) su Wolfsegg. E questa operazione di

<sup>1</sup> E lo sguardo di scherno viene portato in *Estinzione* fino alle sue estreme conseguenze, come uno sguardo che, avendo ormai preso le distanze dall'origine, riesce persino a contemplare le immagini dell'orrore dell'incidente: «Una di quelle fotografie ritraeva la testa di mia madre, che un sottile brandello di carne univa ancora al tronco seduto in macchina, e nella didascalia il giornale ha scritto: *La testa staccata dal tronco [Der vom Rumpf getrennte Kopf]*» (E: 309-310; ed. or.: 406).

estinzione significherà in qualche modo portare fino alle estreme conseguenze l'operazione inconsapevolmente iniziata negli anni Sessanta con la fotografia alla stazione Victoria di Londra, e proseguita solo molti anni dopo con la contemplazione delle fotografie. Fotografare, contemplare, scrivere<sup>1</sup> costituiscono in altre parole i tre punti cardine del processo di *Auslöschung*, di una estinzione che significa anche e contemporaneamente un definitivo riconoscimento del proprio *Selbstdenken*. Alla luce di questo "Wozu" la dichiarazione d'intenti di Murau si fa particolarmente significativa: «Da anni penso che devo [muß] scrivere questo resoconto su Wolfsegg [...]. Cercherò di mostrare i miei così come sono, anche se allora saranno sulla carta solo come io [wie ich] li ho visti e come io li vedo» (E: 154, ed. or.: 197-198). E questo anche al prezzo carissimo di estinguere insieme all'origine anche l'io.<sup>2</sup> Ma del resto l'idea della liquidazione era ben chiara a Murau sin dall'inizio, in dall'istante in cui ha appreso della morte dei genitori. A confessarlo è lo stesso Murau alla fine del romanzo, quando da Wolfsegg rievoca i momenti in cui il suo sguardo si è posato sulla piazza della Minerva: «mi vedo in piedi accanto alla finestra della mia casa romana, intento a guardare giù in piazza della Minerva, verso le finestre di Zacchi sul lato opposto, fino alla cupola del Pantheon, e dirmi, sono a favore della liquidazione [Auszahlung]» (E: 401; E. 528).

<sup>1</sup> Per la connessione tra fotografia e scrittura mi sono servita degli importanti studi di VILEM FLUSSER, in particolare il capitolo *Text und Bild* di *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, a cura di A. Müller-Pohle, Göttingen, European Photography, 1998, pp. 73-96.

<sup>2</sup> La funzione delle fotografie è proprio quella di provvedere all'estinzione dell'io narrante. Per questa lettura si rimanda a FRANZ EYCKELER, *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin, Schmidt, 1995, pp. 1-275.