

## ***Ransmayr postmoderno?***

Hermann DOROWIN

Il dibattito intorno al postmoderno è perfettamente racchiuso nel celebre sketch di Walter Chiari sul Sarchiapone<sup>1</sup>. Il misterioso animale, nascosto in un cesto e guardato con timore e curiosità dai viaggiatori, ha le seguenti caratteristiche: viene dall'America, è grande, peloso e carnivoro, ha delle zanne tremende ed è oltremodo longevo; inoltre è piccolo, ha le squame, anzi le setole, mangia solo verdure, è delicato e vive in Asia. Il Sarchiapone cammina o striscia per terra con le sue quattro, no tre, no due, anzi con la sua unica zampa; non ha, però, zampe, bensì pinne, anzi ali, per cui nuota, no: vola, eccome vola! Insieme all'incertezza e alla paura dei viaggiatori cresce la loro smania di dimostrarsi esperti conoscitori del Sarchiapone, di saperne le abitudini, le varietà, il colore. "È giallo," osa Walter Chiari. "Come, giallo?" si scandalizza il proprietario dell'animale, e l'altro si salva con un improbabile "Ho detto: già lo sapevo," e comincia a inveire contro la "schifosa bestia" cui augura la morte subito. I più paurosi lasciano lo scompartimento e si giunge allo strepitoso finale della scena. Il proprietario, stremato, decide di svelare il segreto: il cesto è vuoto, il Sarchiapone non esiste. Era solo un bluff, per tenersi lontani gli altri viaggiatori. Walter Chiari, che nel suo terrore si era arrampicato sul portapacchi, afferma spavaldo: "Lo sapevo, che non esiste. L'avevo capito subito!" Ma, una volta sceso dal suo rifugio, riempie di meritatissime botte il proprietario, meglio l'inventore, della "schifosa bestia".

Lo sketch è del 1958 e precede di diversi anni l'invenzione del "postmoderno", una creatura altrettanto fascinosa, enigmatica e irritante, fatta com'è di stridenti contraddizioni, destinate peraltro ad acuirsi nel corso dei decenni; una creatura, comunque, secondo molti inesistente. Vediamone le caratteristiche. Finiti i "grandi racconti" delle religioni, ideologie e utopie, esaurita la stessa idea di progresso, il postmoderno ne liquida l'eredità<sup>2</sup>. Esso supera per lucidità e disincanto il modernismo che lo precede, per cui costituisce un progresso della nostra consapevolezza. La letteratura postmoderna segna la fine delle avanguardie, della loro tendenza a decostruire il linguaggio, a estraniare le forme di comunicazione e narrazione, a stigmatizzarne l'insufficienza. Di conseguenza essa opera un gioioso ritorno alla narrazione, il

---

<sup>1</sup> Trasmesso dalla RAI nel 1958, oggi visibile su Youtube.

<sup>2</sup> Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, che offre una vasta panoramica sulle varie definizioni, prevalentemente americane, del postmoderno, da Lyotard a Hutcheon, da Hassan a Jencks, Jameson e molti altri.

superamento del carattere elitario della letteratura e, sotto la parola d'ordine *cross the border, close the gap!*, compie una riconquista della popolarità perduta<sup>3</sup>. Inoltre, la letteratura postmoderna radicalizza le procedure dei “moderni”, porta alle estreme conseguenze la decostruzione del linguaggio, l'estraniamento della comunicazione, la disgregazione dei personaggi, lo scompaginamento della narrazione. Raffinati giochi intellettuali e intertestuali sono fra i suoi segni distintivi. Abbandonato l'assillo etico e l'idea obsoleta di un impegno civile della letteratura, gli autori postmoderni trasformano l'orrore in piacere e ricavano divertimento dallo shock del reale. La loro filosofia guida è l'estetica. Se, fra loro, si annoverano autori politicamente impegnati, le cui narrazioni affrontano con serietà i grandi drammi del Novecento e del nuovo secolo iniziato, ciò si spiega con una “svolta” etica, politica o storica tutta interna al postmodernismo (Kunne, 2005: 11). Nulla di strano, insomma, *anything goes!*

Dalle definizioni qui raccolte, o almeno da una parte di esse, risulta con evidenza che i più significativi esponenti di questa corrente si dovrebbero chiamare Proust, Joyce, Woolf, Musil, Döblin, Svevo, Pirandello o come altri autori di quella *modernità* che si dichiara obsoleta. Perché nei loro testi troviamo il venir meno del tempo lineare, dell'io compatto, dell'univocità del reale, dell'affidabilità del linguaggio, mentre il gioco intertestuale appare generalizzato. “Il modernismo è il postmodernismo più perfetto”, rimarca infatti il filosofo Rudolf Burger (1994: 33). Del carattere vago, contraddittorio, tautologico della categoria del postmoderno hanno parlato grandi critici, fra cui non pochi tedeschi e austriaci, un fatto questo, che meriterebbe sicuramente una riflessione a parte<sup>4</sup>. Che il *postismo*, come lo chiama Hans Robert Jauß, non faccia altro che sfondare porte aperte e rivolgere contro il modernismo le sue stesse categorie, si fa evidente nel momento in cui Wittgenstein, Mauthner e perfino Hofmannsthal vengono annoverati fra i pensatori postmoderni *ante litteram* e *La Dialettica dell'Illuminismo* diventa uno dei libri di riferimento di questa corrente, con buona pace di Horkheimer e Adorno che, ovviamente, non possono più difendersi da questo reclutamento postumo. Fatto sta che molta critica letteraria di lingua tedesca ha opposto delle resistenze all'uso della categoria del postmoderno e non l'ha adottata, a differenza di quella anglosassone, come sinonimo di contemporaneità, vedendoci un “concetto-passepartout” (Förster, 1999: 9), un'etichetta che viene appiccicata, con un gesto volto a omologare autori e testi, senza contribuire alcunché alla loro comprensione.

Di fronte a tanta diffidenza, non c'è da stupirsi se, a partire dagli anni Novanta, si registrano libri e convegni che lamentano una imperdonabile chiusura della cultura letteraria di lingua tedesca, un fatale “ritardo” rispetto all'adozione della categoria del postmoderno, che aveva portato grandi benefici al resto del mondo. Infatti, secondo Gerda Elisabeth Moser, la letteratura contemporanea tedesca, e in modo particolare quella austriaca, sarebbe ricca di elementi attribuibili a questa corrente. Autori come Handke,

<sup>3</sup> “Cross the border, close the gap!” è il noto motto di Leslie Fiedler, spesso riportato dai teorici del postmodernismo.

<sup>4</sup> Nelle pubblicazioni tedesche sull'argomento, che cominciano ad apparire dalla metà degli anni Ottanta, colpisce l'alta percentuale di contributi scettici. Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (a cura di), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986; Dietmar Kamper/Willem van Rijen (a cura di), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987.

Schwab, Jelinek e Ransmayr sarebbero emblematici per un'estetica non più costruttiva o distruttiva, ma appunto de-costruttiva (Moser, 1994: 248). Tale lettura viene ampliata e generalizzata da Andrea Kunne, che in un saggio del 2005 interpreta tutta la letteratura austriaca contemporanea come un postmodernismo *contre coeur*. La difficoltà a lasciare alle spalle il modernismo sarebbe, secondo l'autrice, proprio spiegabile con il ruolo fondamentale avuto dalla letteratura austriaca nell'ambito di quella stagione. Ma i grandi autori della prima metà del Novecento, da Schnitzler a Hofmannsthal, da Musil a Broch, preparavano già il terreno del postmoderno (Kunne, 2005: 18), che qui viene definito, con un certo arbitrio, come "radicalizzazione del modernismo" (50). Va da sé che le avanguardie sperimentaliste del secondo dopoguerra, l'iconoclasta Wiener Gruppe e poi la più ampia e variegata Scuola di Graz, vengono annoverate a pieno titolo fra la grande letteratura del postmodernismo internazionale. Andrea Kunne non manca di descrivere il costante impegno degli scrittori a ricordare, nelle loro opere, i lati oscuri, rimossi della storia austriaca recente e la combattività anche politica di molti di loro, e basti pensare alle battaglie condotte da Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek e altri contro la cultura di una falsa armonia basata sull'oblio e foriera di nuove forme di esclusione sociale. Questa tendenza dominante viene attribuita da Andrea Kunne a un "moral turn" riscontrabile nel postmodernismo dell'ultimo ventennio. L'autrice non è nemmeno sfiorata dal dubbio che un concetto così allargato, fino ad abbracciare ogni fenomeno e il suo contrario – l'edonismo ludico e l'impegno etico, la narrazione e l'antinarrazione, la sperimentazione e il suo abbandono, l'intellettualismo elitario e la ricerca della popolarità – possa alla fine risultare completamente vuoto. Vuoto come il cesto del Sarchiapone, appunto.

In ogni discussione sul postmoderno di lingua tedesca appare, prima o poi, il nome di Christoph Ransmayr, come esempio emblematico. Fu inizialmente il suo secondo romanzo, *Die letzte Welt (Il mondo estremo)* del 1988, a far scattare quell'attribuzione, in base ad alcuni tratti stilistici e strutturali, ma soprattutto al complesso rapporto intertestuale del libro con le *Metamorfosi* di Ovidio. L'idea di fondo di condurre il protagonista in un mondo lontano dalla civiltà, per fargli rivivere, sulle tracce dell'amico esiliato, i personaggi e le trame di un libro perduto e di farlo, poi, smarrire in uno scenario apocalittico, sembrava corrispondere ai teoremi postmoderni del mondo come testo e della fine della storia. Qualcuno vide in quel romanzo niente meno che "l'*orbis pictus* del postmoderno" (Vogel, 1994: 314). L'estrema cura nella ricerca linguistica, così caratteristica di Ransmayr, fu fraintesa come un raffinato ammiccamento verso una moda calligrafica, elogiato dagli uni, respinto dagli altri. La fondamentale dimensione del romanzo come critica del potere e dei suoi sottili meccanismi di condizionamento psicologico e culturale passò così in secondo piano<sup>5</sup>.

Per Ransmayr, l'identificazione come autore postmoderno per eccellenza si sarebbe presto rivelata un'arma a doppio taglio. Se, da un lato, essa attirò molta attenzione internazionale sul suo romanzo<sup>6</sup>, dall'altro ne condizionò ogni lettura e interpretazione e

<sup>5</sup> Sulla critica del potere in Ransmayr, cfr. invece Giulio Schiavoni, *Rileggendo "Il mondo estremo" di Christoph Ransmayr*, in "Cultura Tedesca", giugno 2002, pp. 241-255.

<sup>6</sup> Si vedano le recensioni di grandi scrittori e critici, come Giorgio Manganelli, Salman Rushdie e Péter Eszterházy, riportate in Wittstock, 1997. Eszterházy definisce *Il mondo estremo* "forse postmoderno, ma non più del *Don Chisciotte*", *ibid.*, p. 22.

fu, poi, trasferita su tutta la sua produzione, creando un vero e proprio corto circuito critico. Il rischio, che una simile classificazione quasi-botanica si sarebbe sostituita alla stessa lettura dei testi, fu subito avvertito da Wendelin Schmidt-Dengler (1995: 520 e ss.). E infatti, in varie storie della letteratura tedesca, Ransmayr fu rinchiuso in un cassetto con l'etichetta "I postmoderni", insieme ad autori totalmente dissimili da lui, quali Patrick Süskind, Ingomar von Kieseritzky o Robert Schneider<sup>7</sup>, per essere poi tacciato di vuoto manierismo (Zeyringer, 1999: 484), scrittura abile, ludica, acrobatica, o addirittura fatta su misura per il "consumo di yuppies raffinati" (Dallapiazza-Santi, 2001: 279). Queste definizioni fuorvianti nascono, ovviamente, da una lettura già prevenuta e condizionata dagli accostamenti sbagliati e dalla stessa etichetta che gli si è, precedentemente, voluto appiccicare: quella del *postmoderno*, intesa qui come un vero e proprio insulto.

In un'intervista del 1991, Ransmayr dice di non considerarsi affatto un autore ludico e postmoderno (*postmodern verspielt*) e ribadisce di aver scritto un libro sull'esilio e contro il potere, le gerarchie, i sistemi fissi e pietrificati. L'autore ricorda che, nella Romania di Ceausescu, *Il mondo estremo* fu subito vietato dalla censura, perché vi si credeva di avvertire una serie di allusioni sovversive al grande Conducator (Wittstock, 1997: 209). Ma tale precisazione valse poco, perché la critica non era affatto disposta a rinunciare all'utilizzo di una così comoda classificazione che essa, anzi, smaniava di applicare a ogni singola opera del malcapitato autore. Così, il primo romanzo di Ransmayr, risalente al 1984, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*), splendida ricostruzione, semidocumentaria eppure drammatica e coinvolgente, di una spedizione austroungarica nella regione artica, fu retroattivamente annesso al postmodernismo, in virtù della sua doppia traccia narrativa e dei fini rimandi intertestuali<sup>8</sup>. La stessa sorte toccò, com'era ormai inevitabile, al romanzo fantastorico *Morbus Kitabara* del 1995, potente e tragica rappresentazione di un dopoguerra vissuto dalla popolazione alpina non già all'insegna della rimozione e dell'oblio, ma del ricordo e dell'espiazione. Un'umanità rigettata, per volere dei vincitori, in uno stato primitivo, costretta a esperire la fragilità e caducità della civilizzazione (Ließmann, 1997: 157). Spietata è, in quella narrazione, la riflessione sul coinvolgimento della popolazione nelle atrocità naziste, e lo scenario alpino di Moor, facilmente identificabile come l'austriaca Ebensee, non lascia dubbi sull'intenzione dell'autore di gettare luce su tante zone del passato rimaste nell'ombra. L'arte descrittiva di Ransmayr, insieme minuziosa e visionaria, raggiunge qui momenti di sconvolgente intensità, tanto che il critico Ulrich Weinzierl vede in quel romanzo non già la conferma di un bravo autore e basta, bensì quella di un "grande narratore" dotato di capacità demiurgiche (1997: 197).

Di fronte a *Morbus Kitabara*, che per certi versi si iscrive nel filone dell'*Anti-Heimatroman* che, con autori come Hans Lebert o Thomas Bernhard, rappresentava

---

<sup>7</sup> W. Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Beck, München 1994, pp. 820 e ss.; B. A. Sørensen, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd.2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Beck, München 2002, p. 404; W. Rath, *Romane und Erzählungen der siebziger bis neunziger Jahre (BRD)*, in H. A. Glaser (a cura di), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*, pp. 309-328.

<sup>8</sup> Da questo automatismo critico si distingue Luigi Reitani, che attribuisce alla complessa intertestualità del romanzo una funzione strutturale non riconducibile a una forma di manierismo; cfr. L. Reitani, *Ghiacciai dell'anima. Paesaggi della solitudine nella letteratura austriaca contemporanea*, in Id. (a cura di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Udine 1995, pp. 67-78.

l'ambiente rurale non più come una sfera idilliaca, saldamente messa al riparo della storia, bensì come scenario di conflittualità sociale, segnato dalle sedimentazioni di un passato spesso drammatico, la critica si divide ancora. E ancora una volta fu la lettura "postmoderna" in senso spregiativo, cioè l'attribuzione di un presunto atteggiamento manierista, compiaciuto, in ultima istanza ludico, nei confronti del tragico materiale storico, a impedirne una lettura più adeguata. Così Christoph Janacs, in una furiosa stroncatura (1995: 99-101), confronta il romanzo con un videoclip fantasy e attribuisce all'autore l'intenzione di offrire a una Nuova Destra culturale una versione estetizzata e derealizzata del nazismo. Siamo qui, chiaramente, agli esiti di una critica avvilita su sé stessa e sui propri luoghi comuni. L'intenzione di Ransmayr era ben altra. Profondamente turbato, fin dall'infanzia, dalla presenza, nella sua terra natia, del lager nazista di Ebensee, l'autore aveva studiato da anni la relativa documentazione in vista di un possibile romanzo storico. Aveva affrontato, a più riprese, in sede giornalistica il tema delle tracce lasciate dal nazismo nelle valli alpine e aveva, infine, impegnato ben sette anni di lavoro nella stesura di *Morbus Kitabara*.

Christoph Ransmayr è uno scrittore lento, riflessivo, solitario, bisognoso di lunghe fasi di silenzio per far maturare le trame delle sue opere. "Chi scrive," così spiega in un suo discorso di poetica, "deve stare fermo, tacere, ascoltare, osservare vite, case, sentieri, campi arati e campi di battaglia, giardinetti e discariche" (1997: 199) e deve avvertire con chiarezza quando una storia è pronta per nascere. Nelle profondità di quella storia c'è il germe di un mondo intero. Solo intorno a uno o più personaggi precisi, ben delineati, e alla loro vicenda si cominciano a ricostruire le sfere del reale e del possibile, e allora l'autore attinge a tanti lessici, a dizionari di botanica e zoologia, geologia e astronomia, mitologia, antropologia e storia, per dare corpo, concretezza, visibilità alla sua narrazione. La descrizione minuziosa e plastica, che a qualcuno ha ricordato lo stile di Adalbert Stifter<sup>9</sup>, nasce da una esigenza ineludibile dell'autore, che lo costringe spesso a lunghi processi di limatura e correzione. Ransmayr confessa di aver rielaborato innumerevoli volte la scena iniziale di *Morbus Kitabara*, ambientata in Brasile, ma lo stesso vale per un suo testo giornalistico: il *reportage* sulla grande diga di Kaprun del 1985 al cui *incipit* aveva lavorato per sette settimane.

Infatti, nella prosa di questo autore non si può fare una netta distinzione fra lo stile narrativo e quello giornalistico. Ransmayr nasce come collaboratore di riviste e scrive, soprattutto negli anni Ottanta, una lunga serie di *reportages* di grande qualità che ci permettono di assistere allo sviluppo del suo linguaggio. È su questa parte della produzione dell'autore che ci concentreremo nelle prossime pagine, nella convinzione che attraverso la rilettura di quei testi giungeremo a una risposta (forse indiretta) al quesito che abbiamo posto nel titolo di questo contributo. I brevi scritti degli anni 1978-1982, affidati al settimanale viennese "Extrablatt", denotano già l'interesse per la vita "eccentrica", per personaggi non omologati o integrati nella società, vuoi per un loro dissenso religioso o politico-ideologico, vuoi per una loro diversità esistenziale. È il caso dell'anabattista emarginato dal falso idillio del paese di Habach nell'Alta Baviera (*Habach. Ein Andachtsbild aus Oberbayern*, 1982), ma anche dei poeti e pittori schizofrenici della clinica psichiatrica di Gugging (*Kunst von Geisteskranken. Drei Gespräche in Gugging*, 1980) oppure del contadino

<sup>9</sup> Ulrich Greiner, "Die Zeit", n. 42 (1995).

geniale con l'idea fissa di creare la macchina universale (*Weltmaschine*) (*Nach dem Ebenbild der Welt. Eine Schöpfungsgeschichte*, 1985). L'autore riferisce con attenzione e rispetto umano, ma non senza una fine ironia di molti dei suoi oggetti di indagine e descrive i paesaggi, le case, gli ambienti, gli attrezzi di lavoro con estrema cura. Sarà, poi, "scoperto" come eccellente osservatore e stilista da Hans Magnus Enzensberger e invitato a collaborare alla prestigiosa rivista "TransAtlantik", dove usciranno numerosi altri contributi.

Ransmayr è attratto dalla marginalità estrema, sotto vari profili: da un lato, l'autore si interroga sui limiti della sopportazione umana rispetto alle forze naturali, sulle condizioni minime dell'antropizzazione dei luoghi. Dall'altro indaga sulle pressioni sociali cui l'individuo, nella sua irriducibile peculiarità ed esigenza di libertà, è esposto. Sono questi, a ben guardare, due aspetti diversi dell'umana resistenza alle avversità dell'ambiente. La simpatia dell'autore accompagna sempre l'individuo nella strenua difesa della sua dignità<sup>10</sup>. Insieme al collega Rudi Palla, Ransmayr visita un uomo che vive, solitario, nei ghiacci eterni dello Spitzbergen, in mezzo agli orsi polari: è un "eremita", un "emarginato", un "anarchico", un "eccentrico"? L'autore respinge tutte queste definizioni, perché è proprio la nostra tendenza a etichettare quella che ci preclude la vera comprensione di un essere umano. Alcune delle impressionanti descrizioni paesaggistiche di questo brano giornalistico del 1983 torneranno, modificate, nel romanzo *Gli orrori dei ghiacci e dell'oscurità*.

Un altro tipo di marginalità, che attira lo sguardo antropologico dell'autore, è quello delle piccole comunità contadine, isolate dai processi economici di modernizzazione, eppure esposte ai riverberi della società dei consumi e della comunicazione di massa. Con delicatezza Ransmayr descrive la mentalità e le abitudini tradizionali degli abitanti di Hooge, una piccola *ballig* nel Mare del Nord: resta ammirato di fronte alla sopravvivenza di antiche tecniche artigianali e soprattutto alla tenacia degli isolani nel contrastare le inondazioni che si susseguono negli anni e nei decenni. Ma per la breve durata della bella stagione questo luogo impervio e appartato è invaso da orde di turisti, che fuggono dalle città in cerca dell'idillio. I turisti si danno da fare: fanno *jogging* sulla diga e vanno in bicicletta, tutt'intorno alla *ballig* ma, quando spariscono, lasciano gli abitanti storditi. E poi, un nuovo cavo sottomarino porta la televisione su Hooge, e con essa il "brutto mondo nuovo". Nasce un contrasto fra il visto e il vissuto, fra due epoche che si sovrappongono senza fondersi. Per non parlare delle navi cisterna, che scaricano le loro scorie davanti alle coste di questo parco naturale incontaminato.

Il fenomeno dell'asincronia, di quello che Ernst Bloch chiamava la *Ungleichzeitigkeit*, è uno dei temi ricorrenti in tutta la produzione dell'autore e ispirerà anche l'uso degli anacronismi nel romanzo *Il mondo estremo*: gli avanzati arrugginiti di una civiltà industriale nel contesto dell'antichità, un motivo, peraltro, che metterà in somma agitazione i critici *postmoderni*. Non si tratta, però, preciserà l'autore in un suo testo del 2004 (93)<sup>11</sup>, di un elemento ludico o velleitario, bensì della creazione di uno cronotopo, attraversato da "linee di rottura" temporali, capace di dare maggiore pregnanza e plausibilità alla narrazione. L'asincronia nasce, come abbiamo visto, dall'osservazione del reale, così come

<sup>10</sup> Sulla distruzione dell'individuo come tema ricorrente in Ransmayr, cfr. Schiavoni, cit, p. 254.

<sup>11</sup> In questo contesto, l'autore prende esplicitamente le distanze da un'estetica "postmoderna, arbitraria e desolata" (*trostlose postmoderne Willkür*).

l'autore l'ha prima di tutto affidata ai suoi *reportages*. Essa non è affatto sempre tinta di nostalgia dei tempi passati, ma si verifica anche laddove mentalità retrive e cariche di rancore verso la modernità sociale convivono tranquillamente con i miracoli della tecnologia. Come a Habach, dove si escludono i diversi dal cameratismo e dalla forzata armonia delle associazioni folcloristiche e tradizionaliste, mentre la televisione è accesa 24 ore su 24 e lo sperma per l'inseminazione delle mucche si acquista rigorosamente surgelato, su catalogo ([1982] 1997: 31-37).

Un discreto numero di testi giornalistici è dedicato al paesaggio natio dell'autore, e più in generale alle valli alpine dell'Alta Austria e del Salisburghese. Qui, nei luoghi più insospettati, Ransmayr scova personaggi di straordinaria, "eccentrica" creatività. Ma, nell'idillio campestre, indaga anche le tracce indelebili, eppure trascurate, di un passato tremendo che non passa. Nel cimitero di Hallstatt (1997: 63-74), che si arrampica sulla ripida montagna a ridosso del lago, il becchino Valentin Idam concede al nostro autore una lunga intervista, anzi una tranquilla mattinata passata insieme. Si parla della tecnica, tutta specifica del luogo, di sistemare gli scheletri delle tombe dismesse nell'ossario e dell'arte di dipingere i teschi, che Idam pratica con bravura e a titolo gratuito. I due entrano nell'antica miniera di sale, nella galleria: "Qui il silenzio è tale, che si sente soltanto il ronzio nella propria testa. Così è, sotto la terra" (71)<sup>12</sup>. La magia del luogo evoca descrizioni di Novalis, Stifter, Hauff, che il becchino cita a memoria, e il cadavere di un minatore, conservato sotto sale, richiama il giovane fidanzato del tragico racconto di Johann Peter Hebel *Unverhofftes Wiedersehen* (*Insuperato ritrovamento*). L'intertestualità sembra quasi voler prendere il sopravvento in questo brano dalle suggestioni barocche e romantiche. Il becchino Idam, però, ricorda al narratore che tutto ciò non è un gioco. È la realtà della sua vita.

Nella cittadina di Waidhofen an der Ybbs, sul confine fra Alta e Bassa Austria, Ransmayr s'imbatta nello straordinario personaggio di un pasticcere collezionista che ha allestito un museo storico-etnologico, dove proietta sulla parete le sue ottomila diapositive sui tempi passati. Duemila sono, invece, gli utensili, in gran parte desueti, che Karl Piaty espone nella sua ampia soffitta. Ma nemmeno elencare i loro meravigliosi nomi - un esercizio in cui Ransmayr lo segue affascinato - riuscirà a salvarli dall'irrimediabile "diminuzione del mondo" (*Schwund der Welt*) ([1989] 1997: 41-62). Se è vero che il ronzio del vecchio proiettore ci ricorda il cinema improvvisato di Cipari, nel *Mondo estremo*, un altro personaggio incontrato a Waidhofen sembra, invece, vagamente annunciare la figura di Bering, il protagonista di *Morbus Kitabara*. È il fabbro Josef Brandecker, che ama i motori sopra ogni altra cosa e conserva antichi trattori, una trebbiatrice a vapore e perfino un piccolo mulino per la produzione dell'elettricità, che riprende a funzionare, ogni volta che s'ingrossa il fiume. Di questo personaggio curioso veniamo a sapere, *en passant*, che resta ancora nostalgicamente attaccato ai suoi trascorsi nazisti (52), mentre altri abitanti anziani preferiscono che non si parli di quei "tempi dubbi" (*fragliche Zeit*). Infatti, nel museo di Piaty non si vedono quegli ornamenti di cui era disseminata la zona all'epoca del nazismo. E non si vedono né patiboli, né fosse comuni, ma soltanto i gioiosi "alberi di maggio" (*Maibäume*) (58).

---

<sup>12</sup> "Hier ist es so still, daß man nichts hört als ein Klingen im Kopf. So ist es unter der Erde."

Il passato getta ancora un'ombra su quei luoghi, anche là dove essi sono stati radicalmente trasformati, quasi a voler cancellare ogni traccia. È il caso di Kaprun, la valle alpina divenuta serbatoio di un'imponente centrale idroelettrica, un'opera mitica e pionieristica, cui Ransmayr ha dedicato il suo *feuilleton* più bello, letterariamente più impegnativo ([1985] 1997: 75-90). L'autore dispone di una ricca e precisa documentazione storica e tecnica, ma è ossessionato da una visione sconvolgente, con cui deve aprire il testo:

Era un canto sottile, angosciato. Quando la montagna si fece più silenziosa, le folate di vento si attenuavano sopra dirupi e ghiaioni e l'ascesa di una fitta nebbia attutiva il frastuono proveniente dal grande cantiere di Limberg, riducendolo ad un lontano rimbombo, allora si sentiva quel canto. Era il canto di morte dei ratti. Bagnate e arruffate, schiere nere di ratti erano sgusciate fuori dalle rovine del campo di lavoro sul fondo della cascata, dalle latrine tagliate nella roccia, dalle discariche dei rifiuti e dalle gallerie, nel tentativo di salvarsi dai flutti.<sup>13</sup> (75)

Mentre le acque salgono, i ratti si ammassano su un ultimo cono di roccia che ancora emerge dai flutti e che diventa, di ora in ora, sempre più piccolo, per essere irrimediabilmente sommerso. Nel loro panico, le bestie lottano fra di loro, si arrampicano l'una sul corpo dell'altra, mentre le acque, scure, opache e silenziose, le inghiottono tutte. Così, il popolo dei ratti vive quella che per gli uomini è una gloriosa impresa tecnologica e l'avvio di una nuova epoca per le Alpi austriache.

Questo *incipit* conferisce un tono sinistro alla narrazione, e anche là dove l'autore ci parlerà delle straordinarie capacità tecniche e organizzative messe in campo dagli ingegneri e operai nel controllo della potenza degli elementi, il lettore non riesce più a liberarsi dall'ossessionante canto dei ratti. Sappiamo che l'autore ha dedicato molto tempo alla stesura di questo brano e possiamo sospettare che lo abbia concepito, anche, come risposta a un'analoga descrizione: quella del giovane Lord Chandos che, dopo aver dato l'ordine di derattizzare la latteria di un suo possedimento, è assalito, durante una cavalcata, dall'immaginazione dell'agonia di quei ratti:

E poi [...] di colpo mi si spalancò dentro quella cantina, piena della lotta di morte di quel popolo di ratti. C'era tutto dentro di me: l'aria fredda e stagnante carica dell'odore acido e dolciastro del veleno, e lo strepito degli stridi di morte che si infrangevano sui muri ammuffiti; i convulsi spasimi dello sfinimento, di disperazioni che si incalzano confusamente; la folle ricerca di uno scampo; il freddo sguardo di furore di due che si incontrano a una fessura bloccata.<sup>14</sup> (Hofmannsthal, 1974: 46)

---

<sup>13</sup> "Es war ein dünner, panischer Gesang. Wenn das Gebirge leiser wurde, schwächer die Windstöße über den Geröllhalden und Felsabstürzen und eine emporrauchende Nebelwand auch das Getöse der Großbaustelle Limberg zu einem fernen Dröhnen dämpfte, dann hörte man diesen Gesang. Es war das Todesgeschrei der Ratten. Naß, zerzaust, in schwarzen Scharen waren die Ratten aus den Ruinen des Arbeitslagers am Wasserfallboden gekrochen, aus den ins Gestein gesprengten Latrinen, Abfallgruben und Stollen, und hatten sich vor der Flut zu retten versucht."

<sup>14</sup> "Da [...] tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühlumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an den modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen



Chandos, lo sappiamo, aveva affermato di non fidarsi più della lingua, eppure la usa con tale finezza. E, infatti, si accorge della contraddizione – “Ma a che cercare di nuovo quelle parole che ho rinnegato!”<sup>15</sup> (46) – e rimanda il suo lettore, Francis Bacon, alla descrizione ben più efficace del panico di morte della popolazione di Alba Longa in Livio. Per lui, la visione narrata, ha il valore di una rivelazione, di quei momenti di realtà più intensa che irrompono nel torpore della sua mente, sconvolgendola e vivificandola allo stesso tempo.

Se la *Lettera di Lord Chandos* costituisce, ormai per varie generazioni di autori, il manifesto dello scetticismo linguistico, essa racchiude in sé il paradosso di una scrittura sull'impossibilità della scrittura e apre, così, la strada al necessario superamento dello scetticismo stesso. Un superamento consapevole, critico, guardingo, che obbliga lo scrittore alla continua riflessione sui propri mezzi linguistici e alla ricerca dell'espressione esatta, responsabile. È questa la scuola del Modernismo, da Hofmannsthal a Bachmann, da Handke a Ransmayr, ed è un assunto tutt'altro che esaurito. C'è una realtà complessa e spesso ingannevole che richiede di essere decifrata, scritta, interpretata. Christoph Ransmayr “legge” il paesaggio di Kaprun, anche la parte coperta dai flutti e che riemerge, periodicamente, quando il serbatoio si svuota: allora escono allo scoperto le rovine dei campi di lavoro forzato (Ransmayr, [1985] 1997: 84), risalenti all'epoca di Göring, baracche collocate in fondo ai grandi ghiaioni o appiccate alle pareti rocciose come nidi d'uccello. Qui morivano operai provenienti dai paesi occupati, uomini senza nome che hanno contribuito alla realizzazione dell'opera, ma che non vengono più ricordati. Ransmayr cerca le loro tracce e trova, in fondo a un sentiero coperto di rovi, una lapide che recita: “Qui giacciono 87 cittadini sovietici costretti nella miseria dai conquistatori fascisti tedeschi e morti lontano dalla patria.”<sup>16</sup> (85) Dai documenti l'autore apprende anche che, in un primo momento dopo la fine della guerra, venivano utilizzati gli ex-nazisti per gli stessi lavori, una scoperta questa che ha, senza dubbio, contribuito all'elaborazione dello scenario di Moor in *Morbus Kitabara*, dove le vittime vengono, però, ricordate con lettere giganti, scolpite nella grande cava proprio dai loro aguzzini (1995: 33).

Scavando nelle origini dello scrittore Ransmayr, molti equivoci si chiariscono; e sono spesso equivoci nati dalla frettolosa e improduttiva catalogazione dell'autore come “postmoderno”. Nei testi giornalistici degli anni Settanta e Ottanta sono spesso rintracciabili le esperienze e le osservazioni che hanno, poi, trovato un'elaborazione più complessa nei romanzi successivi. Sono esperienze umane e osservazioni paesaggistiche o antropologiche che, però, non prescindono mai dalla Storia. La lettura di quei testi ci permette di osservare, alla sorgente, la nascita di uno stile, cioè di un modo di porsi nei confronti del mondo, di interpretarlo e di dargli l'espressione linguistica che nessun altro potrebbe trovare.

---

der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen.” (La traduzione è stata modificata in alcuni punti).

<sup>15</sup> “Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe!”

<sup>16</sup> “Hier liegen 87 Sowjetbürger/ von deutsch faschistischen Eroberern/ ins Elend getrieben und fern von der Heimat/ ums Leben gekommen.”

## BIBLIOGRAFIA

- T. Anz, *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Roman "Die letzte Welt"*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 120-132
- R. Burger, *Das Denken der Postmoderne. Würdigung einer Philosophie für Damen und Herren*, in A. Berger, G.-E. Moser (a cura di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Passagen, Wien 1994, pp. 29-40
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997
- M. Dallapiazza, C. Santi, *Storia della letteratura tedesca*, vol.3: *Il Novecento*, Laterza, Bari 2001
- N. Förster, *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999
- H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, intr. C. Magris, trad. it. M. Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974
- C. Janacs, *Die Verdunkelung des Blicks*, in "Literatur und Kritik", nov. 1995, pp. 99-101
- A. Kunne, *Postmoderne contre coeur. Stationen des Experimentellen in der österreichischen Literatur*, Studien-Verlag, Innsbruck 2005
- K. P. Ließmann, *Der Anfang ist das Ende. Morbus Kitabara und die Vergangenheit, die nicht vergeben will*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 148-157
- G.-E. Moser, *Die Funktion der Sprache in der österreichischen postmodernen Literatur*, in A. Berger, G. E. Moser (a cura di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Passagen, Wien 1994, pp. 233-248
- M. Pollack, C. Ransmayr, *Nach dem Ebenbild der Welt. Eine Schöpfungsgeschichte* (1985), in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 139-147
- C. Ransmayr, *Kunst von Geisteskranken. Drei Gespräche in Gugging*, in "Extrablatt", 1980, n. 3, pp. 78-83
- , *Habach. Ein Andachtsbild aus Oberbayern* (1982), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 29-40
- , *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Brandstätter, Wien 1984, (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, trad. it di L. Poggi, Feltrinelli, Milano 2008)
- , *Ein Leben auf Hooge. Porträt einer untergehenden Gesellschaft* (1985), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 9-27
- , *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer* (1985), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 75-90
- , *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Greno, Nördlingen 1988 (*Il mondo estremo*, trad. it. di C. Groff, Feltrinelli, Milano 2003)
- , *Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich* (1989), in Id., *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 41-62
- , *Morbus Kitabara. Roman*, Fischer, Frankfurt a. M. 1995 (*Il morbo Kitabara*, trad. it. di S. Fanesi Ferretti, Feltrinelli, Milano 1997)
- , *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 198-202
- , *Geständnisse eines Touristen. Ein Verbör*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2004
- C. Ransmayr, R. Palla, *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78°36' nördlicher Breite* (1983), in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 45-69

- L. Reitani, *Ghiacciai dell'anima. Paesaggi della solitudine nella letteratura austriaca contemporanea*, in L. Reitani (a cura di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Udine 1995, pp. 67-78
- G. Schiavoni, *Rileggendo "Il mondo estremo" di Christoph Ransmayr*, in "Cultura Tedesca", giugno 2002, pp. 241-255
- W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz, Salzburg 1995
- J. Vogel, *Letzte Momente/Letzte Welten. Zu Christoph Ransmayrs ovidischen Etüden*, in A. Berger, G. E. Moser (a cura di), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Passagen, Wien 1994, pp. 309-332
- U. Weinzierl, *Lob der Nachbarschaft*, in U. Wittstock (a cura di), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, pp. 194-197
- K. Zeyringer, *Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Haymon, Innsbruck 1999