

Biografie in frantumi:
agnizione traumatica e uxoricidio
in *Schizzo di un infortunato* (1981) di Uwe Johnson
e in *Barbablù* (1982) di Max Frisch
di Serena Grazzini*

Abstract

Dedicated to the 'biographer Frisch,' Johnson's *Skizze eines Verunglückten* (*Sketch of an Accident Victim*) presents itself as both a tribute to the Swiss writer and a peculiar literary rewriting of the founding themes of his work, foremost among them identity trauma and the search for truth. Through an original comparison of Johnson's text with Frisch's story *Blaubart* (*Bluebeard*) – characterized by a fragmentary writing that mirrors a shattered life – this essay explores one of the main poetic issues in post-World War II German-language literature: the (un)reliability of language and memory, as well as the role of literature in the search for truth in a world that has experienced the traumatic destruction of all ontological and moral certainty.

Keywords: Uwe Johnson, Max Frisch, Identity, Trauma, Femicide.

Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu
– man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt,
scheint es, und manchmal stelle ich mir vor, ein anderer habe genau die
Geschichte meiner Erfahrung...

Max Frisch (1964)

I
Parole chiave

Nel 1975, a venticinque anni dalla sua fondazione, l'allora francofortese casa editrice Suhrkamp decide di celebrare la ricorrenza con un *Jubiläumsbuch* dedicato allo svizzero Max Frisch (1911-1991) (Frisch, 1975). Il direttore Siegfried Unseld (1924-2002), subentrato in ruolo alla morte del fondatore Peter Suhrkamp (1891-1959), affida la composizione del volume a Uwe Jonson (1934-1984). Nel testo promozionale inviato in anteprima a quest'ultimo, la scelta dei due autori è motivata così:

* Università degli Studi di Pisa; serena.grazzini@unipi.it.

Unter den ersten beiden Büchern, die Peter Suhrkamp 1950 in seinem neugegründeten Verlag veröffentlichte, war Max Frischs Tagebuch 1946-1949 [...]. Peter Suhrkamp hat das Entstehen der Werke von Frisch intensiv begleitet, Max Frischs Roman *Stiller* erreichte von allen Romanen des Suhrkamp Verlages [...] die höchste Auflage. [...] Diesem Klassiker gilt das Buch seiner Stich-Worte, die Uwe Johnson ausgesucht hat. Ein Schriftsteller der mittleren Generation zieht eine Summe aus dem Werk des Schriftstellers einer Generation zuvor¹.

In realtà, Johnson non rappresenta solo un autore della generazione successiva a quella di Frisch, ma è uno scrittore che deve la sua carriera alla fiducia in lui riposta proprio da Peter Suhrkamp, e alla pubblicazione presso questo già allora prestigiosissimo editore di *Mutmaßungen über Jakob* (1959), il romanzo sperimentale che lo avrebbe portato ad abbandonare la RDT e gli avrebbe permesso di affermarsi sulla scena letteraria tedesca occidentale e su quella internazionale. Si tratta dunque di due autori che testimoniano il ruolo di primaria importanza giocato da Suhrkamp nel panorama letterario post seconda guerra mondiale.

Profondo estimatore di Frisch e legato a lui da amicizia e riconoscenza², Johnson accetta l'incarico e, al suo solito, lo fa mettendosi in gioco in prima persona: nell'operare la scelta dei brani tratti da numerosi testi letterari e pubblicistici del primo, e nell'organizzarli a mo' di "mosaico"³ in 21 blocchi tematici, corrispondenti ciascuno a quelle parole chiave a cui fa esplicito riferimento il titolo del volume *Stich-Worte*⁴, si sente in prima istanza un lettore che restituisce all'autore il proprio modo di relazionarsi con i suoi scritti: «Unvermeidlich ist die Gefahr, daß er [Max Frisch] nichts erfährt als etwas über die Haltung eines einzigen seiner Leser [...]. Das Risiko [...] verbleibt bei dem, der hier ausgewählt hat»⁵. Il volume è dunque un omaggio all'amico, ma è anche una messa a nudo di Johnson, che condivide con altri il suo personalissimo percorso di conoscenza dell'autore Frisch. Lungi dall'avanzare pretese di verità, nella sua prefazione al libro Johnson sottolinea il carattere soggettivo del mosaico composto, concepito come una proposta al lettore, dal quale si aspetta autonomia di sguardo e obiezioni (Johnson, 1975, p. 8).

Questa insistenza sulla dimensione soggettiva non stupisce in un autore come Johnson, ma nel contesto di *Stich-Worte* essa assume un valore aggiuntivo: ciò che di Frisch attrae in modo particolare lo scrittore più giovane è infatti l'importanza che nelle sue opere riveste la soggettività. Nella prefazione, Johnson ricorda significativamente la sua prima esperienza di lettura con un testo di Frisch: parlando di sé in terza persona, si definisce come quel qualcuno „der im Jahre 1957 zum ersten Mal ein Buch von ihm [Frisch], „*Stiller*“, in die Hand bekommen hat und mit Neid feststellte, daß ein Mann der westlichen deutschsprachigen Literatur sich beschäftigen darf mit den Schwierigkeiten subjektiver Identität»⁶. Per quanto affermi di aver successivamente dovuto disimparare questo tipo di commenti, che costringono uno scrittore in una categoria sì dimostrabile ma limitante (cfr. *ivi*, p. 10), è proprio lo scandaglio letterario della soggettività e dell'identità personale l'elemento principale della comunanza (e del debito) ch'egli sente nei confronti di Frisch.

Non a caso egli intende *Stich-Wörter* come una biografia *sui generis*, per quanto consapevole del disaccordo di Frisch su questa definizione in riferimento al volume⁷:

hier wird versucht, aus Stichworten eine Biographie von Max Frisch herzustellen nicht mit den üblichen Lebensdaten sondern solche, die verwirklicht wurden im Umgang mit der heimatlichen wie der deutschen Sprache, in Versuchen mit Lieben, in Verletzungen durch Liebe, in der Ausübung von Berufen, im Nachdenken über die eigene Nation und in bitten an sie, in Besuchen bei den Deutschen, Leben und Reisen in anderen Ländern, die für diese Person Nachbarschaft bedeuten, im Dank an Freunde, im Suchen nach der eigenen Wirklichkeit, im unablässigen Suchen nach einer Manier, mit der Menschen miteinander auskommen könnten (*ibid.*).

Se l'ancora aspirante scrittore tedesco orientale constatava con invidia come un autore dell'area germanofona occidentale si sentisse libero di trattare le problematiche identitarie del soggetto, lo Johnson maturo sa che esse rappresentano pur sempre un modo di relazionarsi con la dimensione storica e collettiva. Può così affermare che il testo non è un breviario scritto per l'eternità, ma per il qui e l'ora, «für uns, für Zeitgenossen», «denn Ewigkeit hört nicht, fühlt nicht, ist taub und stumm» (*ibid.*). Chi sente, chi prova emozioni, chi parla, è sempre e soltanto il soggetto nella storia, siamo «noi», «i contemporanei».

A chiusura del volume, Johnson riporta un passaggio tratto da *Mein Name sei Gantenbein* (1964) di Frisch, indicato nel sommario come *Motto*. Insieme alla prefazione, esso viene a formare una sorta di cornice al mosaico di citazioni, incentrata sul rapporto tra letteratura, soggettività e storia:

(Manchmal scheint auch mir, daß jedes Buch, wo es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.) (Frisch, 1975, p. 249).

Quanto Frisch esprime qui come un ineludibile paradosso, costituisce di fatto un principio poetico fondamentale anche per Johnson, che imposta le proprie storie per lo più come biografie di personaggi, considerati alla stregua di *Personen* e non di *Figuren*⁸. Entrambi gli scrittori narrano il soggetto contemporaneo, calato nella storia e segnato da essa, con un'identità pertanto fragile, spesso traumatizzata⁹. In effetti, nella loro produzione trova piena corrispondenza l'affermazione di Ingeborg Bachmann sulla letteratura coeva: «Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält»¹⁰. Sperimentato il suo sfaldamento, l'io non può essere il garante della storia (intesa anche come narrazione), piuttosto la ricerca in sé, con la conseguenza che anche il racconto si sfalda: «[...] solange man ihm [dem Ich] zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert. Seit das Ich aufgelöst wird, sind Ich und Geschichte, Ich und Erzählung es nicht mehr.»

(Bachmann, 2011, p. 54). Ma, per quanto traumatizzato, finché parla – continua Bachmann –, l'io esiste: «Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr!» (*ibid.*).

Biografi *sui generis*¹¹, Frisch e Johnson danno voce a questo soggetto in frantumi, la cui storia è tutt'altro che scontata da narrare. Essi condividono l'idea della letteratura come ricerca della verità, ma anche la consapevolezza che quest'ultima è inscindibile dalla finzione prodotta dall'immaginazione e dalla lingua, concepite, tuttavia, come strumenti non di menzogna ma di appropriazione conoscitiva della vita e delle sue contraddizioni¹². Per entrambi, la narrazione è la veste che si dà all'esperienza¹³, ed è questa commistione di vita reale e immaginazione che sta alla base dei molti elementi autobiografici presenti nelle loro opere e del genere *autofiction* che in Frisch trova la sua massima espressione nel racconto *Montauk* (1975), di cui Johnson, su incarico dell'amico, aveva curato la revisione editoriale. Con le loro storie e i loro personaggi, essi danno voce a questioni e situazioni di vita che li hanno interessati in prima persona, di taglio più interiore e identitario il primo, più sociale e relativo all'organizzazione politica del mondo in cui il soggetto vive il secondo¹⁴.

Quando, nel 1975, Johnson è confrontato con una profonda crisi personale, egli trova in Frisch non solo l'amico che lo invita a rielaborare narrativamente la propria esperienza, ma anche lo scrittore che gli fornisce un punto di riferimento letterario per farlo. Come è noto, nell'estate di quell'anno, durante il lavoro a *Stich-Wörter* e nello stesso anno in cui esce *Montauk*, la moglie Elisabeth gli confessa una relazione avuta con un musicologo ceco a partire dall'autunno 1961, quando lei ancora frequentava l'università di Praga e il fidanzato e futuro marito abitava già da due anni nella Germania occidentale. Johnson vive la scoperta tardiva del tradimento come la rottura di un patto di fiducia; è colpito prima da un infarto, poi da una grave depressione che durerà anni. Dopo un tentativo di salvare il matrimonio, nel 1978 la coppia si separa definitivamente. È solo a quel punto che molti amici, tra cui Frisch, vengono a conoscere la vera ragione dello stato d'animo di Johnson, il quale, col passare del tempo, si è convinto che l'ex amante di Elisabeth sia stato un collaboratore dei servizi segreti cecoslovacchi e il matrimonio con lei la cornice di un'attività di spionaggio politico nei propri confronti.

Più che la gelosia – tema su cui ha molto discusso anche con Frisch che lo ha eletto a uno dei suoi principali temi letterari –, è questo sospetto, divenuto col tempo una vera e propria idea fissa¹⁵, che lo porta a mettere radicalmente in discussione il confine tra verità e menzogna, tra realtà e autoinganno nel suo matrimonio e, più in generale, nella sua vita. Il suo sentirsi vulnerabile, ingannato e spiato va presto ben al di là della ferita narcisistica di un uomo tradito, e assume i contorni di un'esperienza profondamente traumatica che mina alle fondamenta la sua coscienza di sé come uomo e scrittore. Sviluppa così un'autoconsapevolezza di vittima e sente di aver perso ogni punto di riferimento per sé e per la propria scrittura: oltre a essere la donna con cui ha condiviso la vita fin dagli anni universitari a Lipsia, Elisabeth è infatti la persona che fino al momento della rivelazione legge i suoi testi, li mette in bella copia, ne discute con lui, lo

assiste nelle ricerche storiche e documentali. Soprattutto, Elisabeth è la persona reale sulla quale egli ha plasmato il personaggio di Gesine e le sue vicende di vita da *Mutmaßungen über Jakob* fino a *Jahrestage*.

Nel 1980, con la pubblicazione in volume delle lezioni francofortesi tenute l'anno prima, Johnson ammette il blocco di scrittura che da anni gli sta impedendo di portare a termine l'imponente progetto letterario di *Jahrestage*, e lo pone in relazione con gli effetti traumatici che ha avuto su di lui la confessione della moglie¹⁶. Per dirlo con le parole di Frisch citate in esergo, riprese con variazioni in *Montauk* e fatte proprie da Johnson: solo dopo aver dato una veste narrativa alla sua esperienza, Johnson riesce a superare lo stallo creativo e a consegnare le ultime pagine di *Jahrestage* a Unseld il 17 aprile 1983, dunque a 9 anni dalla chiusura del terzo tomo e a poco meno di un anno dalla morte.

Se già in *Begleitumstände* Johnson offre un racconto autobiografico, certamente stilizzato letterariamente e oggettivato grazie all'uso della terza persona singolare con la quale si riferisce a se stesso come al *Verfasser*, è soprattutto l'anno dopo, con il breve testo *Skizze eines Verunglückten* (1981, d'ora in poi sv), ch'egli sembra finalmente trovare la storia per la sua esperienza, quasi a confermare quanto Frisch fa dire al narratore di *Mein Name sei Gantenbein*: «man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt»¹⁷. sv trova la sua forma definitiva in occasione del settantesimo compleanno di Frisch e viene pubblicato prima nella miscellanea *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch*¹⁸, poi in forma di volume autonomo (Johnson, 1982). Il titolo fa esplicito riferimento a *Skizze eines Unglücks* e a *Skizze eines Unglücks II* di Frisch, un racconto in forma frammentaria contenuto nel *Tagebuch 1966-1971*, diario che Johnson conosce fin da quando lo ha revisionato per Suhrkamp.

Nel primo abbozzo inviato a Frisch¹⁹, il tema della gelosia e del tradimento risultano preponderanti e non sembrano sussistere particolari elementi di distanza tra il personaggio e il suo autore. La stesura finale di sv mostra invece come Johnson si sia vieppiù emancipato tanto dal tema della gelosia, quanto dal testo di Frisch, rispetto al quale propone una serie di rovesciamenti significativi²⁰. Ciononostante il racconto, dedicato nell'edizione in miscellanea al «biografo Frisch»²¹, rivela il profondo legame letterario tra Johnson e il dedicatario. Anche al di là delle molte citazioni tratte dai testi di quest'ultimo e dei confronti che si possono fare in particolare con *Montauk*²², il legame è attestato sia dalla ripresa del motivo dell'uxoricidio, che, velatamente presente anche in *Skizze eines Unglücks*, è molto frequente nella produzione dell'autore svizzero, sia – e soprattutto – dal fatto che nel suo schizzo Johnson si confronta con la questione tematica e letteraria per eccellenza di Frisch, ossia l'esperienza traumatica della decostruzione identitaria del soggetto (maschile) contemporaneo e il difficile tentativo della sua restituzione narrativa.

Frisch non reagisce all'invio dell'abbozzo, ma dopo l'uscita di sv una risposta sembra in un certo senso darla, sotto forma letteraria e non epistolare: nel 1982 pubblica il racconto *Blaubart* (Frisch, 1982, d'ora in poi B) e nella copia di cui fa dono all'amico scrive una dedica che esprime un forte senso di comunanza umana e letteraria: «Für Uwe Johnson – auf daß es uns besser ergehe!»²³. Nel contesto del rapporto tra narra-

zione e trauma, a cui è dedicato questo numero monografico, più che *Skizze eines Unglücks*, è B il testo che, per struttura, stile, tematiche e questioni poetiche sottese merita di essere accostato a SV.

2

«Over my dead body».

Skizze eines Verunglückten di Johnson

Costruiti in modo diverso l'uno dall'altro, sv e B sono accomunati dalla loro natura di racconti-monologo, incentrati sui pensieri e sulle riflessioni di un io che fa i conti con un'esperienza traumatica, equivalente a una profonda crisi esistenziale che segna un'insanabile cesura nella propria biografia. Johnson sceglie la modalità del discorso indiretto, tramite il quale un narratore anonimo riporta il resoconto che lo scrittore uxoricida Dr. Joe [Joachim] Hinterhand fa della propria vita e del trauma subito. Tramite l'uso pressoché esclusivo del congiuntivo (*Konjunktiv I*) e l'eliminazione dei verbi dichiarativi, il narratore introduce una distanza tra sé e la voce del personaggio. Da parte sua, prende la parola solo all'inizio per introdurre il nome, l'anno di nascita (1906) e di morte (1975) del protagonista, e per specificare che quanto riporta sono le/i «Berichtigungen, Ausführungen, Auskünfte und Nachträge» (Johnson, 1982, p. 9) autorizzate/i da Hinterhand a partire dal giugno 1975. Ciò che si va a leggere è pertanto la restituzione in terza persona della testimonianza rilasciata da una persona nel frattempo deceduta; sv presenta così quella duplicazione modernista del punto di vista narrativo che Johnson aveva magistralmente utilizzato anche in opere precedenti²⁴.

Il racconto è introdotto da un breve testo in corsivo, datato 1971 (ivi, pp. 7-8). Senza che sia esplicitato, il passaggio è ripreso dal discorso in terza persona tenuto in quell'anno da Johnson in occasione del conferimento del Premio Büchner. Il passo ruota su un «alter Mann» tedesco residente in America: abituato ad andare ogni sera nel medesimo ristorante – per lui «sein Restaurant» (ivi, p. 7) –, si trova spiazzato quando ai gestori irlandesi subentrano dei portoricani che, diversamente dai primi, non hanno alcun riguardo nei confronti delle sue abitudini. Il senso di estraneità che prova in un luogo divenutogli ormai familiare lo confronta col suo essere straniero, tanto che ricorda come nel 1941 le autorità americane lo avessero messo in guardia dal chiedere la cittadinanza perché «[e]s könnte sein, daß er Heimweh bekomme nach dem Ende des Krieges. Heimweh» (ivi, p. 8).

In questa autocitazione, i conoscitori dell'autore hanno fin da subito individuato il primo dei tanti riferimenti autobiografici contenuti in sv. Per quanto ineludibile e letterariamente rilevante, non è però il dato autobiografico che qui interessa, bensì il racconto considerato nella sua letterarietà ancor più che nella sua finzionalità. Se analizzata da questo punto di vista, l'autocitazione di Johnson rivela il processo di oggettivazione e di conoscenza dell'esperienza compiuto dall'autore grazie al medium letterario. Posto in apertura dello schizzo, il passaggio predispone il lettore ad accogliere la storia di qualcuno che vive un senso di sradicamento dal luogo in cui si sente ormai

come a casa. Proseguendo con la lettura, si capisce che lo «alter Mann» autobiografico del discorso è qui riferito all'esule Hinterhand, per la cui vicenda il riferimento all'esperienza del ristorante e ai ricordi che essa risveglia nel personaggio ha valore emblematico relativamente sia al rapporto ambivalente con la Germania, che – per usare un'espressione di Jean Améry – gli è stata *Heimat* e *feindliche Heimat* allo stesso tempo²⁵, sia al fatto che Hinterhand ha maturato nel tempo un senso di appartenenza verso la terra straniera in cui, suo malgrado, ha vissuto, per sperimentare infine un nuovo senso di radicamento e solitudine, con conseguenze per lui esiziali:

Wenn man wenig sagen kann den ganzen Tag über, sieht man am Abend krank aus. Mit sich selbst sprechen, damit fängt es an. Manchmal merkt er [der alte Mann] schon, daß er die Lippen bewegt. Unterhält sich mit Toten²⁶.

Più commento che descrizione, questo passaggio pone l'accento sul soggetto solo, che, non avendo altri con cui dialogare, parla ormai con se stesso e con i defunti. Lungi dal rappresentare un momento di riflessione e di presa di consapevolezza, questo dialogo tutto interiore segna l'inizio di quello *es* che, incastonato tra il riferimento all'aspetto malato dell'uomo e quello al suo dialogo con i morti, assume una valenza assoluta e negativa. L'esperienza della solitudine e del pensiero che torna ossessivamente sulle stesse cose, emerge dalla testimonianza riportata dal narratore: dopo aver lasciato la Germania durante il regime nazista nel 1933 a seguito della privazione della cittadinanza tedesca per la sua presunta origine ebraica²⁷, Hinterhand ha vissuto venti anni in completa simbiosi con la donna amata. La conoscenza della relazione di lei con un fascista italiano lo porta a ripercorrere il passato, a rileggere eventi e situazioni dando loro un significato completamente diverso da quello fino a quel momento presunto. Ormai ossessionato dall'idea di aver vissuto nella menzogna, in prigione, dove sconta la pena per aver ucciso la moglie, passa al vaglio la propria vita e il proprio trauma.

L'improvvisa rottura di un rapporto di fiducia ritenuto saldo assume per il personaggio il valore di un'agnizione traumatica, per cui niente nella sua vita dei venti anni passati con la moglie gli appare autentico. Con la scoperta dell'inganno (e dell'inconsapevole autoinganno), il tempo per lui si è come fermato, irrigidito sul passato, che gli riaffiora alla memoria in tutta la sua falsità:

Denn im Moment der Erkenntnis, daß man ihm ein richtiges Leben vorgespielt habe inmitten eines falschen, sei sein Bewußtsein angehalten worden, arretiert, versiegelt, bloß noch ein Behältnis, in dem starr Vergangenheit verwaltet werde. [...] Das Bewußtsein sperre sich gegen neue Eingänge. [...] Das vorrätige Material hingegen, Erfahrungen aus den zwanzig Jahren zwischen 1926 und 1947, sei verdorben. [...] so gehe es mit sämtlichen Lebensinhalten jener zwanzig Jahre [...]. Wie in den Fotografien, sei in die Vorräte der Erinnerung eine Sperre eingestanz: Unwahr. Falsch. Vergiftet. Entwertet. Ungültig²⁸.

Il parlare con se stessi, il tornare col pensiero ai morti (in questo caso alla moglie uccisa), non è narrato da Johnson in presa diretta. SV non ha le caratteristiche di uno *stream*

of consciousness, piuttosto è organizzato in modo tale da rivelare la natura comunicativa del discorso di Hinterhand, poi raccolto e tramandato dal narratore. Il racconto segue un ordine narrativo, ma lascia aperta la domanda se questo sia da attribuire al protagonista o, piuttosto, al narratore che ne sistema le annotazioni (lo schizzo). In ogni caso, la testimonianza ha un valore oggettivante non solo in riferimento ai contenuti dei pensieri del primo, ma anche al suo modo di pensare, assoluto e radicale. Di fatto, Hinterhand ha vissuto così anche il rapporto con la moglie. Legato a un'idea dell'amore quale ricerca dell'intero, così come descritta nel *Simposio* di Platone, che egli cita nel suo resoconto insieme ad altri pensatori e scrittori, tra cui Max Frisch²⁹, l'uxoricida prende lentamente coscienza della causa scatenante la sua crisi. Le citazioni letterarie rivelano la sua ricerca di verità, il tentativo di fare chiarezza sulla sua vita e sul suo matrimonio. Egli, dunque, non è solo un soggetto traumatizzato, ma qualcuno che si rende gradualmente conto che la ragione profonda del suo trauma non consiste nel tradimento in sé né nel lungo nascondimento della verità da parte della donna, ma nel fatto che – coerentemente con la sua idea di un amore assoluto, nel quale l'identità dell'uno si perde in quella dell'altro –, egli ha affidato alla moglie il suo segreto di individuo:

Wer auch nur den Schatten eines solchen Märchens [l'idea di amore espressa da Platone] übriglasse in seinem Bewusstsein [...], [d]er werde längst begonnen haben, ihr auf Verlangen den jungen de Catt wie den von morgen oder vorgestern getreulich darzustellen, ohne je noch sie bloß guter Manieren oder der Neugier zu verdächtigen, benommen wie er sein müsse von der Verwandlung von Stücken des eigenen Lebens in kostbare Zwischenfälle und Zusammenhänge, solange sie es sei, der sie anvertraut und von der sie angenommen würden. Mit der Summe seines Lebenslaufes aber habe er ihr ausgeliefert, was in seiner Person die Mitte zusammengesetzt habe, jenen Ort im Bewußtsein, von dem aus und in dem der einzelne Mensch das Wort Ich zu denken wagt, das Geheimnis des Individuums, die einzig unersetzliche und unheilbare Stelle in ihm, wofür man früher das Wort Seele gebraucht habe [...]. Und es sei ihm diese Mitteilung vorgekommen weder als Opfer noch als Verlust; im Gegenteil, als sichere Bewahrung (Johnson, 1982, pp. 21, 24-5).

Hinterhand ha dunque affidato i frammenti della propria biografia a colei che ha considerato l'altra parte dell'intero, consegnandole così la sua anima, definita come quel luogo della coscienza in cui l'individuo può osare pensarsi come io. Dopo la scoperta della relazione di lei con un fascista, questa biografia va in frantumi e non sembra esserci alcun modo di ricomporli. Se i frammenti rimandano ancora all'idea di totalità, se nell'amore il loro collante è l'anima, l'idea che la loro accoglienza da parte della moglie sia stata solo una questione di facciata porta l'io, che in quella totalità si sentiva custodito e al sicuro (*sichere Bewahrung*), a scoprire la propria vulnerabilità e solitudine.

Johnson non narra certamente una storia di redenzione, ma pur sempre quella di un uomo che ha deciso di servirsi della scrittura (sua e di altri) per restituire a quei frantumi una parvenza di biografia. Partendo da questa prospettiva, è meglio comprensibile perché l'autore inserisca nel racconto le parole con cui la moglie Elisabeth aveva replicato alla sua idea di scrivere un giorno un testo autobiografico sullo stile di *Montauk* di Frisch: «Over my dead body»:

Der letzte literarische Plan sei gewesen, ihre [della moglie] Biographie herzustellen. [...] Obwohl sie dem Vorhaben sich widersetzte, erwähnte er es in einem Rundfunk-Interview, künftige Arbeiten angehend, und in der Tonaufzeichnung sei ihr (ruhiger) Zwischenruf festgehalten: Over my dead body (ivi, pp. 48-9).

Se nel processo a cui Hinterhand è sottoposto l'esclamazione della donna è letta come una profezia, se molti interpreti, adottando la chiave autobiografica, hanno trovato incongruo l'inserimento in sv delle parole di Elisabeth, seguire il testo sul piano prettamente letterario permette una lettura diversa: il racconto inizia a uxoricidio già avvenuto, ed è un fatto che su questo motivo Johnson non insista minimamente, se non per quegli aspetti utili a dare un contesto alla storia del personaggio (il tribunale, il giudizio di colpevolezza, la prigione, la solitudine dovuta all'isolamento forzato). È infatti nella ricostruzione della propria vita, che non può non comprendere la moglie, e non nell'uxoricidio, che lo scrittore Hinterhand la "uccide", e deve farlo perché solo così può tentare – come il suo autore – di ricomporre la sua vita spezzata e intraprendere una ricerca di verità che lo porti oltre il trauma.

Dopo aver sperato invano nella condanna a morte da parte del tribunale, nello *Ableben* di büchneriana memoria l'uxoricida trova il suo personalissimo modo di espia- re la colpa³⁰. Nella scrittura – e solo in quella – è però tornato a vivere, quasi a conferma delle parole sopra riportate di Ingeborg Bachmann sul miracolo dell'io (Bachmann, 2011, p. 54), soggetto grammaticale che Johnson evita anche quando parla di sé, ma che sempre ha in mente: non l'amore vissuto come forma assoluta garantisce quella *sichere Bewahrung* (cfr. Johnson, 1982, p. 25) del segreto dell'individuo, bensì la scrittura, meglio: la letteratura, che, attraversandolo, riesce ad andare oltre il trauma.

3

«Ihr Geständnis, Herr Schaad, ist falsch»:

Blaubart di Max Frisch³¹

A differenza di sv, B si configura come quel soliloquio descritto da Johnson nel passaggio sopra citato, quel dialogo con se stessi con cui tutto comincia. Frisch mette in scena un io che alterna continuamente pensieri riferiti al presente, ricordi del recente processo in cui è stato l'imputato, memorie personali di un tempo remoto, sogni. A causa della sovrapposizione dei piani temporali e di quello reale e onirico, l'andamento della narrazione è franto, restituendo plasticamente lo sfaldamento identitario del protagonista, lo svizzero Felix Schaad. Medico internista cinquantaquattrenne, sposato sette volte e a lungo afflitto da una «krankhafte Eifersucht» (Frisch, 1982, p. 48), Schaad è il maggior indiziato per l'uccisione per strangolamento e soffocamento della donna che è stata la sua sesta moglie. Viene per questo ribattezzato col nome dell'uxoricida fiabesco dalla stampa scandalistica, che, senza aspettare l'esito del processo e giocando sul fatto che con quel nomignolo era solita chiamarlo la settima moglie, gli attribuisce l'identità di un criminale omicida.

Dopo dieci mesi di carcere preventivo e tre di processo, Schaad viene infine assolto. Nel frattempo, però, ha perso tutto: prestigio, pazienti e, soprattutto, identità, essendo ormai per tutti l'uxoricida Barbablù. Il racconto comincia a processo concluso, con il personaggio che si chiede come vivere con un'assoluzione per mancanza di prove (*Freispruch mangels Beweis, ibid.*). Nella sua mente, ripercorre le domande ricevute, le risposte date, le testimonianze ascoltate. Per quanto cerchi di distrarsi giocando a biliardo con se stesso, facendo passeggiate, intraprendendo un viaggio in Giappone, col pensiero torna ossessivamente al processo, che per lui non è affatto concluso. In effetti, Schaad sembra impegnato in una ricerca di verità che poco ha a che fare con quella giudiziaria.

Ripensare ai tre mesi passati in tribunale lo porta a riflettere su di sé, a osservarsi con distanza: prende così consapevolezza di un senso di colpa indefinito che lo ha sempre accompagnato, si rende conto di importanti amnesie anche in riferimento all'ultima visita alla sua ex sesta moglie e, pur non ricordando l'atto dell'omicidio, si convince di essere colpevole e si autodenuncia. Ma la confessione non viene accolta poiché, nel frattempo, il vero omicida è stato scoperto. L'ossessiva ricerca di verità è dunque sfociata paradossalmente in una (involontaria) falsificazione: nel tentativo disperato di dare un nome all'opprimente senso di colpa privo di cause apparenti, Schaad finisce per attribuirsi una colpa che non ha e fa sua l'identità di nuovo Barbablù che altri gli hanno impresso addosso. Passa così da (presunto) carnefice a (reale) vittima del sistema giudiziario, della stampa, e, soprattutto, dei suoi autoinganni.

Quasi alla fine del racconto, leggendo i verbali del processo, deve prendere atto che la formula dell'assoluzione per assenza di prove non è mai stata pronunciata. Essa è quindi frutto della sua memoria fallace e del suo trauma identitario: pensandosi nell'impossibilità di dimostrare la propria innocenza e senza rendersene conto, Schaad ha pian piano attribuito valore di verità a una finzione³². Dopo la perdita di quanto costituiva la sua precedente identità esteriore, si è dovuto confrontare con quella interiore, segnata da un senso di colpa che, prepotente e assoluto nella sua indeterminatezza, lo annienta. Essere Barbablù gli restituirebbe dunque un'identità, certo terribile, ma pur sempre definita e riconoscibile. L'autore, però, nega al personaggio questa "facile" soluzione perché la ricerca di verità, per quanto improba e forse impossibile, non può terminare con la menzogna.

Da questo punto di vista, nella sua peculiare riscrittura, Frisch resta fedele alla fiaba di Perrault. Come l'ultima moglie del Barbablù fiabesco, che nell'aprire la porta proibita scopre le di lui vittime e fa cadere nel loro sangue la chiave affidatale dal marito macchiandola in modo indelebile, così Schaad ha aperto la porta della stanza proibita – la sua coscienza –, nel tentativo di venire a capo della verità nascosta su di sé, sul suo rapporto con le donne, sulle ragioni del suo senso di colpa. Come nella fiaba, aprire la porta di Barbablù senza essere Barbablù significa vivere comunque con la macchia della sua colpa. Schaad, a cui certamente manca quella profondità di pensiero dello Hinterhand di Johnson, non regge tale ambivalenza e finisce per "adagiarsi" sull'identità che altri gli hanno assegnato. Per questo resta sconvolto alla notizia della scoperta del vero omicida: essa lo rigetta infatti nel vortice di un vuoto identitario che egli ha colmato solo con l'autoinganno.

Il testo segue la ricerca di Schaad fino al punto in cui il personaggio, tentando una goffa via d'uscita da questa situazione insostenibile, si schianta volontariamente con la macchina contro un albero, dopodiché, se non muore, sicuramente ammutolisce senza salvazione alcuna per la sua vita andata in frantumi. Con il suo andamento spezzato, il testo espone questo processo di disgregazione identitaria, ma, a differenza di quello di Johnson, non va oltre il trauma. In questo modo, Frisch rende il lettore partecipe della medesima commistione di verità e menzogna che disorienta il personaggio, e lascia a lui il compito di definire, se lo riterrà possibile, l'una e l'altra.

Note

1. Il testo è riprodotto nelle note di commento a Johnson, Unseld (1999, p. 859).
2. L'amicizia non fu priva di momenti di tensione, ma essi non compromisero mai la stima e l'affetto che l'uno provava nei confronti dell'altro. Lo testimonia il loro scambio epistolare: Frisch, Johnson (1999), a proposito del quale si vedano Fries (2000, pp. 237-265) e Rittler (2016, pp. 173-190).
3. *Mosaik*, è così che Johnson definisce il florilegio di passi da Frisch: Johnson (1975, p. 7).
4. La restituzione di *Stich-Wörter* con „lemmi“ e „parole chiave“ non rispetta la polisemia del termine tedesco, alla quale Johnson fa ironicamente riferimento quando, nella prefazione al testo (segnatamente alle pp. 9-10) cita i diversi significati del lemma indicati nella *Brockhaus Enzyklopädie Wiesbaden 1973*. A questi si aggiunge la polivalenza data dal trattino che separa i due termini del composto. Il titolo *Stichwörter* (dunque senza trattino) viene indicato da Unseld in alternativa a *Max/FRISCH/ANGESTRICHEN* proposto da Johnson. Sul titolo si veda il carteggio Johnson, Unseld (1999), pp. 856-858.
5. Johnson (1975, p. 7). In modo indiretto, Johnson rivendica qui alcune scelte, rispetto alle quali non erano mancate frizioni con Frisch, poi risolte grazie alla mediazione di Unseld dopo la proposta di Johnson di togliere il proprio nome dalla copertina. Cfr. Johnson, Unseld (1999, p. 873).
6. Johnson (1975, p. 7). La modalità del discorso in terza persona è tipica dello Johnson che scrive o parla di sé. In questo modo introduce un elemento di distanza tra la sua persona reale e il suo sé raccontato, quasi a sottolineare che quest'ultimo è sempre un prodotto dello sguardo e della lingua. Come esempio eloquente di tale modalità si vedano, in particolare, le lezioni francofortesi – Johnson (1980). Per una loro analisi dal punto di vista detto, rimando a Grazzini (2021).
7. Si veda *supra* nota 5.
8. Si veda a proposito il colloquio con Manfred Durzak: Durzak (1976, pp. 428-60). Su Johnson e scrittura biografica si veda, tra gli altri, Letawe (2009, pp. 81-91).
9. Per una sintesi efficace del rapporto fra trauma e formazione identitaria dell'uomo moderno e postmoderno, si veda Branchini (2013, pp. 389-402).
10. Bachmann (2011, p. 54). Le lezioni francofortesi risalgono al semestre invernale 1959-60.
11. Su scrittura biografica e questioni poetiche annesse in Johnson e Frisch cfr. Neumann (1992, pp. 123-48).
12. Si pensi alla celebre formula „Ich stelle mir vor“ pronunciata dal narratore di *Mein Name sei Gantenbein* (Frisch, 2008a, p. 905) e ripresa da Johnson all'inizio di *Jabrestage* (Johnson, 1970, p. 15). Significativa la scelta di Suhrkamp di adottare quella formula come titolo di un'antologia di testi di Frisch: Frisch (1995). In effetti, per Frisch narrare la realtà di una persona deve comprendere anche la somma delle sue finzioni: Frisch (1976², p. 325).
13. Così in *Montauk*, a cui Johnson fa riferimento nella prefazione a *Stich-Wörter* quando afferma che i passi scelti «gehören zu Personen in Geschichten, von denen der Verfasser [Frisch] gelegentlich gesagt hat, er probiere sie an wie Kleider, was eben seine Methode ist, sie wirklich zu machen». (Johnson, 1975, p. 8). Si veda anche la citazione in esergo.
14. Frisch è spesso intervenuto nel discorso pubblico e su questioni politiche. Al Frisch autore letterario può però essere applicato quanto il narratore di *Montauk* afferma di sé: «Deshalb bin ich auch kein politischer Mensch, weil ich alles verinnerliche» (Frisch, 2008b, p. 1586).
15. Il sospetto di Johnson non ha trovato alcun tipo di riscontro documentale. Cfr. Neumann (2014, p. 1041).

16. Assenti nel manoscritto delle lezioni, le pagine sugli effetti devastanti della scoperta del tradimento vengono aggiunte nel testo dato alle stampe: Johnson (1980).
17. Si veda la citazione in esergo.
18. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981. Al volume, introdotto da Unseld, contribuiscono 27 scrittori e scrittrici.
19. L'abbozzo, ritrovato da Bernd Neumann nel Max-Frisch-Archiv di Zurigo, viene pubblicato dallo studioso nel 1994 nella biografia dedicata a Johnson, e riportato anche nella seconda edizione rivista e ampliata: Neumann (2014, pp. 1164-6). Per una ricostruzione delle fasi di stesura di SV, si veda Fries (1998, pp. 167-202: pp. 172-5).
20. Riprendendoli da Neumann, Luigi Reitani presenta questi rovesciamenti nell'edizione italiana del testo: «In Johnson l'accento passa [...] dall'"incidente" a chi quell'incidente ha subito. Il participio sostantivato *Verunglückter* designa infatti la vittima di un infortunio o di un incidente [...]. Inoltre esso contiene al suo interno la radice *Glück* (che ha la duplice valenza di "fortuna" e "felicità") ed esprime quindi il senso di un repentino venir meno della fortuna (e della felicità). Ma in Johnson la vittima dell'"infortunio" è in realtà il colpevole del delitto, ovvero l'omicida della moglie. In questa inversione di accenti e di ruoli si compie anche il ribaltamento della tesi di Frisch in *Montauk* sulla fedeltà che supera il tradimento» (Reitani, 2006, pp. 78-9).
21. Cfr. nota 18.
22. A tale proposito cfr., tra gli altri, Fickert (1989, pp. 41-52); Krellner (2006, pp. 185-96).
23. Cit. in Neumann (2014, p. 1173).
24. Si veda, in particolare, *Das dritte Buch über Achim* (1961), che Johnson avrebbe voluto intitolare *Beschreibung einer Beschreibung*. Quanto questo titolo, rifiutato dall'editore, rimandasse al principio poetico alla base della scrittura è analizzato con dovizia di particolari in Helbig (1996).
25. Améry (2015, pp. 82-113, *passim*).
26. Johnson (1982, p. 7). Il corsivo è nell'originale.
27. L'origine ebraica viene desunta dal nome Joachim Hinterhand, scelto dal protagonista come *nom de plume* al posto di quello che si ritrova fin dalla nascita: Jochim de Catt. Scritto su un biglietto al collo del bambino abbandonato in un orfanotrofio, il nome Jochim de Catt viene poi riportato sui documenti in forma tedeschiata: Joachim de Catt, che tra l'altro – è cosa nota – è lo pseudonimo con cui Johnson pensa inizialmente di pubblicare il romanzo *Mutmaßungen über Jakob* nella speranza di poter restare nella RDT. Bullizzato fin da piccolo a causa di questo nome, per il quale anche i suoi compagni di liceo lo considerano «ein von de anneren» (Johnson, 1982, p. 13), Hinterhand lo confermerà al suo arrivo in America, trasformando però Joachim in Joe. Così la moglie era solita rivolgersi a lui in modo amorevole e giocoso, segno per lui della piena accettazione della sua identità da parte della donna.
28. Johnson (1982, p. 7). Il corsivo è nell'originale.
29. Sui molti riferimenti intertestuali in SV si veda Mecklenburg (1997, pp. 476-523).
30. A parte il riferimento alla condanna a morte, il finale del racconto ricorda quello celeberrimo della novella *Lenz* di Büchner: «In der Folge habe er eine eigene Todesstrafe gefunden, abzuleisten durch Ableben» (Johnson, 1982, p. 76).
31. In questa parte riprendo e sviluppo alcuni appunti di lettura esposti in formato brevissimo in Grazzini (2020).
32. Sul tema dell'identità in Max Frisch si veda lo snello ma utile saggio: Arnold (2002).

Bibliografia

- Améry J. (2015), *Wieviel Heimat braucht der Mensch?*, in J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 82-113.
- Arnold H.L. (2002), *“Was bin ich?” Über Max Frisch*, Wallstein, Göttingen.
- Bachmann I. (2011), *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Ungekürzte Taschenausgabe, Piper, München-Zürich.
- Branchini R. (2013), *‘Trauma Studies’: prospettive e problemi*, in “LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente”, 2, pp. 389-402.

- Durzak M. (1976), *Dieser langsame Weg zu einer größeren Genauigkeit. Gespräch mit Uwe Johnson*, in M. Durzak, *Gespräche über den Roman*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 428-60.
- Fickert K. (1989), *Zwei gemeinsame Ansichten: Zu Max Frischs Montauk und Uwe Johnsons Skizze eines Verunglückten*, in M. Jurgensen (Hrsg.), *Johnson. Ansichten – Einsichten – Aussichten*, Francke, Bern-Stuttgart, pp. 41-52.
- Fries U. (1998), *How bizarre: Skizze revisited*, in "Johnson Jahrbuch", 5, pp. 167-202.
- Fries U. (2000), "Goin' Goin' Gone". Zu: *Der Briefwechsel Max Frisch/Uwe Johnson*, hrsg. von E. Fahlke, in "Johnson Jahrbuch", 7, pp. 237-65.
- Frisch M. (1975), *Stich-Wörter. Ausgesucht von Uwe Johnson*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Frisch M. (1976²), *Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen*, in M. Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hrsg. von H. Mayer unter Mitwirkung von W. Schmitz, vol. V, t. II, 1964-1967. *Kleine Prosaschriften. Zürich-Transit. Biographie: Ein Spiel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 323-34.
- Frisch M. (1982), *Blaubart. Eine Erzählung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Frisch M. (1995), "Ich stelle mir vor". *Ein Lesebuch*, hrsg. und mit einem Nachwort vers. von R. Niederhauser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Frisch M. (2008a), *Mein Name sei Gantenbein* in M. Frisch, *Romane, Erzählungen, Tagebücher*, Mit einem Nachwort von V. Hage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 891-1162 (ed. or. 1964).
- Frisch M. (2008b), *Montauk: Eine Erzählung*, in M. Frisch, *Romane, Erzählungen, Tagebücher*, Mit einem Nachwort von V. Hage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 1527-645 (ed. or. 1975).
- Frisch M., Johnson U. (1999), *Der Briefwechsel*, hrsg. von E. Fahlke, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Grazzini S. (2020), *Sabotaggio, ricerca e paura della verità in alcune riscritture del mito di Barabblù in ambito germanofono*, in "Arabeschi", 15, in <http://www.arabeschi.it/74--sabotaggio-ricerca-e-paura-della-verit-in-alcune-riscritture-del-mito-di-barbabl-ambito-germanofono/>.
- Grazzini S. (2021), *Distanz als Methode. Zu Uwe Johnsons Selbstverständnis als Schriftsteller in der ehemaligen Bundesrepublik, untersucht an den „Begleitumständen“*, in "Johnson Jahrbuch", 28, pp. 37-55.
- Helbig H. (1996), *Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchungen zu Uwe Johnsons Roman Das Dritte Buch über Achim*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Johnson U. (1970), *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, vol. I: *August 1967-Dezember 1967*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Johnson U. (1975), *Vorwort*, in M. Frisch, *Stich-Wörter. Ausgesucht von Uwe Johnson*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 7-11.
- Johnson U. (1980), *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Johnson U. (1982), *Skizze eines Verunglückten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Johnson U., Unseld S. (1999), *Der Briefwechsel*, hrsg. von E. Fahlke, R. Fellingner, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Krellner U. (2006), *Montauk als Provokation der Skizze eines Verunglückten. Autobiographische Interferenzen im Werk von Max Frisch und Uwe Johnson*, in "literatur für leser", 29, 3, pp. 185-96.

- Letawe C. (2009), «*Die Biografie ist auch nicht das was sie mal war*». *Max Frisch. Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson*, in "Johnson-Jahrbuch", 16, pp. 81-91.
- Mecklenburg N. (1997), *Die Erzählkunst Uwe Johnsons. Jahrestage und andere Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 476-523.
- Neumann B. (2014), *Uwe Johnson*, CEP Europäische Verlagsanstalt, Hamburg.
- Neumann U. (1992), *Uwe Johnson und der Nouveau Roman. Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des Nouveau Roman*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien.
- Reitani L. (2006), *La vita al congiuntivo*, in U. Johnson, *Schizzo di un infortunato*, trad. it. di R. Rizzo, SE, Milano, pp. 75-80.
- Rittler J. (2016), *Das Briefwerk Uwe Johnsons*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Unsel S. et al. (1981), *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.