

Auf dem Totenbett eine Komödie zu schreiben.

Thomas Bernhard e la morfologia dell'esaurimento

Manuel Mazzucchini*

ABSTRACT

The paper aims to show how the tension between thought and nature that imbues the work of Thomas Bernhard can be explained as a morphology of exhaustion. The underpinning of our research is a close comparison with Aldo Gargani's essay *La frase infinita* (1990), and in particular his specific portrayal of thought as a perpetual correction mechanism leading to the self-destruction of the subject and, ultimately, of the world surrounding him. Hence, the only saving grace lies in writing.

KEYWORDS

Thomas Bernhard, Aldo Gargani, Austrian literature, Literary aesthetics, Philosophy of language

Nel mio lavoro, quando qua e là si formano i primi
segni di una storia, o quando in lontananza vedo
spuntare da dietro una collina di prosa l'accenno a
una storia, gli sparo addosso.

Thomas Bernhard, *Tre giorni*

La *Literatur der Gegenwart* di area mitteleuropea, in misura maggiore che nelle altre sue espressioni continentali, sembra affondare nella crisi dei fondamenti del linguaggio.¹ Più ancora che un semplice non poter prescindere da essa, ciò che è avvenuto a Vienna – città metonimica per eccellenza pari solo a Venezia e Parigi – a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento e per tutto il primo Novecento con il venir meno dei tradizionali modelli linguistici (e

* Università degli Studi di Verona, manuel.mazzucchini@univr.it

¹ Data la natura sterminata della letteratura scientifica sull'argomento, si citeranno qui a scopo orientativo solo alcuni lavori imprescindibili: Noble 1982; Paulsen 1980; Götsche 1987; von Polenz 1983, 3-13; Kampits 1986, 119-126. Per una lettura critica del problema secondo la prassi filosofica e scientifica del tempo, cf. Gargani 1975; Cacciari 2005. Cf. anche Schmidt-Dengler 1995, per una tematizzazione della *Sprachkrise* meno dipendente dalla *koiné* e più vicina al lavoro della scrittura nei *testi*.

quindi formali) inaugura una stagione di ricerca sperimentale sui presupposti stessi del fare artistico che incrocia le sorti di quell'altra grande ricerca sui postulati metafisici del linguaggio e sulla sua facoltà di rappresentazione del mondo.

La critica radicale di ciò che finora ha ambito ad acquisire uno statuto canonico, l'interrogazione dei singoli artisti circa le radici della propria *poiesis* è un lascito che senza dubbio sfocerà nella fase delle avanguardie storiche, ma che in maniera altrettanto certa non è riducibile alla gestazione di un nuovo ordine estetico più adatto ai tempi, poiché lo strumento mediante cui la creazione di tale ordine dovrebbe avvenire, il linguaggio, per innumerevoli ed originali che siano le modalità in cui possa strutturarsi, mai riuscirà ad evitare lo scacco che alberga entro la sua stessa natura. Quello che Massimo Cacciari in un lavoro seminale del 1976, *Krisis*, diagnosticava come perdita dei rapporti semantici del linguaggio (Cacciari 1976, 143-188) è una tendenza all'exasperazione delle possibilità intrinseche alla lingua che non ha più trovato risoluzione nemmeno negli autori di epoca successiva, tanto da arrivare a definirne i prolegomeni, quando non addirittura la sostanza, della loro poetica. La *finis Austriae*, prima ancora che simboleggiare il lento declino di quel mondo di ieri massimamente *europeo* del quale Zweig è stato il più illustre aedo, è un magnifico ciclo di affreschi sull'inesorabile ritirarsi del linguaggio alla dimensione assoluta del silenzio: pura (e rigorosa!) espressione di sé, senza velleità di comunicazione di un significato.

La cifra stilistica sembra invero la *Sprachskepsis*, cui si è soliti rintracciare l'origine sistematica nello straordinario *Brief* di Hofmannstahl. Eppure, lo scandalo maggiore di questa *Sprachskepsis*, perlomeno nei massimi autori, consiste nel non voler mai saltare veramente al di là del linguaggio. Cantare una parola spezzata, far sì che la scrittura asseconi il linguaggio proteiforme dell'inconscio, disfarsi *simpliciter* delle aborrite forme ormai vuote del romanzo, del racconto, del sonetto – non sembrano essere le strade privilegiate da nessuno dei più importanti scrittori e scrittrici austriaci del Novecento, nemmeno dal secondo dopoguerra ad oggi (nulla di tutto ciò si trova in Ingeborg Bachmann, Heimito von Doderer, Alexander Lernet-Holenia, Peter Handke, Elfriede Jelinek). Semmai, è tangibile la volontà (già peraltro musiliana) di continuare, nonostante ogni scetticismo, a cercare ossessivamente nel linguaggio delle parole che siano *kristallinische*, di cristallina chiarezza (Schmidt-Dengler 1995, 242).

La formulazione più matura delle conseguenze di questa crisi, come della impossibilità di potervi uscire, si svolge a nostro avviso

nell'opera di Thomas Bernhard, e segnatamente nei suoi racconti.² Emerge con insistenza nella poetica bernhardiana una certa propensione a smascherare l'errore della concordanza tra cosa e parola, tra oggetto e mondo, pur rimanendo salda la cognizione che il soggetto testimone di questo *Zerfall* non può sperare di potervi porre rimedio in altro modo che attraverso quel medesimo linguaggio da cui ha origine. Troppo facile sbarazzarsi del *principium individuationis*: il soggetto della prosa bernhardiana non si scioglie nell'impersonale o nella scrittura per associazioni, ma si ostina a voler dire lo sfacelo pur sapendo di non poterlo – kantianamente – rappresentare.

Se il principio di questa crisi è di natura metafisica, nemmeno l'arte (e in particolar modo l'arte figurativa) può uscirne incolume: per quanto possa perfezionare le sue forme, essa è destinata a fallire nel suo proposito, sì che il proprio dell'arte consisterebbe allora nell'esibire ciò che è in ultima analisi l'impossibilità stessa di combaciare con quell'anelito. Ecco allora che l'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto, contemplato quasi quotidianamente e con febbrile sguardo critico, diventa un paradigma della goffaggine, perché vi si scorge prima o poi "un *errore palese*, che via via ci fa perdere il gusto per tutti questi quadri", peccato originale senza redenzione di ogni opera che ne segna la condanna al fallimento (Bernhard 1992, 182-184). Ma, anche qui, nessuna via di uscita privilegiata, nessuna vera 'morte dell'arte' nella denuncia di questa sua peculiare fine: al contrario, come il Reger di *Antichi maestri*, non si può che perseverare nelle visite al Kunsthistorisches, a frequentare i teatri e le sale da concerto viennesi, nell'affinare la propria sensibilità estetica. Un artista, per quanto la sua condizione di 'invasato' sia motivo di isolamento e lenta decomposizione (il Glenn Gould de *Il soccombente*) è destinato alla frequentazione dell'odiato 'mondo' dell'arte senza reale possibilità di evasione – proprio come non si può mai davvero scavalcare l'*Abgrund* al centro del linguaggio, ma soltanto abitarne la crisi.

Tra i massimi studiosi italiani di questa congiuntura spirituale spicca certamente il grande filosofo e germanista Aldo Gargani. Il lavoro di Gargani è testimonianza diretta di una condotta che rispecchia tale *sapere senza fondamenti*, formula aurea che peraltro dà il titolo ad uno dei suoi scritti più celebri e teoreticamente fecondi. È tuttavia quando incontra la scrittura di Thomas Bernhard che i contorni di questa definizione assumono a nostro giudizio la configurazione più efficace per cercare di sciogliere un punto cruciale

² Per una ricca introduzione alle tematiche qui analizzate, oltre che per i puntuali rimandi testuali, cf. Mittermeyer 1995; Schmidt-Dengler 1989. Cf. anche il fondamentale Steinert 1984.

che, ad ogni buon conto, è al cuore dell'estetica contemporanea. Il problema che abbiamo posto attraverso Bernhard trova infatti piena risonanza nelle ricerche sui fondamenti del linguaggio a partire da Wittgenstein fino all'esercizio stesso della scrittura negli esponenti più rilevanti della letteratura austriaca.

Degli scritti di Gargani sulla cultura viennese, *La frase infinita* è senz'altro tra i maggiori; quasi una vera e propria *lectio* dell'opera bernhardiana, Gargani ne segue i peripli appuntiti della prosa fino ai più infimi spigoli per farvi combaciare una lettura che mostra le vertigini di un linguaggio alla disperata ricerca di chiarezza tramite un analogo procedimento esegetico, che lascia parlare le criticità della prosa anziché risolverle nell'ennesima ermeneutica. La contiguità al testo bernhardiano, oltre a manifestare la vicinanza *par cœur* di Gargani con lo spirito del testo, ci consente di seguirne il lavoro per tracciare in controluce l'argomento portante della nostra tesi, secondo cui la trasfigurazione della funzione comunicativa del linguaggio in pura semantica assume in Bernhard la forma dell'esaurimento.

Seguiamo le tracce di questa morfologia estrema.

1. *Esaurire il linguaggio*

Individuare lo scioglimento di ogni capolavoro nella serie degli errori più o meno grossolani compiuti dall'artista è in fondo un metodo radicalmente analitico, che emula la scomposizione in parti sintattiche della proposizione fino ai suoi atomi linguistici. Il procedimento quasi matematico (cf. Mittermayer 1995, 71-72; Latini 2021, 121) mediante cui l'opera d'arte viene fatta a pezzi dai personaggi bernhardiani nega la natura stessa dell'opera, ovvero il suo essere una sintesi di diversi elementi, per affermarne unicamente la scarsa chiarezza ed efficacia rappresentativa delle singole parti che la compongono. Più che echeggiare certe tendenze positivistiche, sempre presenti nella filosofia del linguaggio viennese, Bernhard è d'altronde consapevole che ciò non è sufficiente per sopprimere il valore di verità dell'arte, tant'è che ne esige un grado di esattezza addirittura superiore (Krättli 1976, 820).

In Bernhard lo sfacelo della facoltà rappresentativa non si esprime nella critica dello statuto canonico dell'opera d'arte, operazione invero quantomai risibile; in continuità con la tradizione della cultura austriaca, lo sfacelo va al cuore della rappresentazione mediata dal linguaggio, nella misura in cui si esplicita attraverso lo svuotamento della sua forma trascendentale, vale a dire attraverso la crisi

delle condizioni di pensabilità della scrittura come rappresentazione descrittiva di un soggetto mediante il linguaggio. Laddove l'atomismo logico ancora ascriveva al linguaggio il compito di denominare gli oggetti secondo norme precise, il *logos* su cui tale operazione poggiava – nonostante il rifiuto neopositivista del giudizio sintetico a priori – era ancora radicato nei fondamenti della filosofia kantiana.³ La fede nella pensabilità dell'ente in quanto *vorstellbar* da un soggetto non è diversa da quella fede nella possibilità di istituire un rapporto di predicazione tra soggetto e oggetto tale che questo possa essere rappresentato come ente logico; al posto dello schematismo trascendentale avremo la dottrina delle relazioni esterne (Russell 1911), ma ciò che è in ogni caso sempre asseverata è l'esistenza di un rapporto di significazione tra i due poli (Cacciari 1976, 60-61).

Appare anche in Bernhard la tendenza ad intendere la rappresentazione in un senso profondamente kantiano, quantunque mediato da Schopenhauer. La rappresentazione che Bernhard prende di mira si costituisce ancora come una modalità privilegiata dell'immagine di dare forma linguistica al mondo. Non vi è noumeno, ad ogni modo, che possa scavalcare l'ambito del rappresentabile; è il linguaggio stesso che vortica intorno a un buco nero nel quale malgrado ciò non cade mai completamente.

Tuttavia, nel momento in cui è proprio tale premessa di una affinità metafisica tra soggetto e oggetto, tra linguaggio ed ente dicibile, a venire smascherata come fallace, il linguaggio non sa più letteralmente *cosa* dire, perché scopre che alla fine non vi è nulla che si possa realmente *significare*. Dunque, così come Wittgenstein "privava la logica del potere di dirigere il linguaggio" (Gargani 1993, 87), Bernhard è in perfetta sintonia con Kraus, Schönberg e Musil, allorché riverberano l'impresa wittgensteiniana attraverso lo smantellamento sistematico del linguaggio artistico, di cui si attesta non tanto la semplice perdita di efficacia, ma la fine stessa sia del suo paradigma di razionalità, sia della centralità del soggetto che ne fa uso (Gargani 1990, 65-69). È nondimeno il sorprendente passo ulteriore che Bernhard compie rispetto ad essi, ad interessarci. Bernhard infatti stabilisce l'insensatezza stessa della scrittura come mezzo di comunicazione. Se il lavoro di erosione delle premesse gnoseologiche descrittive del linguaggio, iniziato all'alba del diciannovesimo secolo, è da intendere nelle sue conseguenze estreme, scrivere allora diventa un esercizio contro se stessi (Bernhard 2005, 13; Mittermayer 1995, 4). Bernhard (con Bachmann) porta certa-

³ Cf. solo la panoramica complessiva tracciata da Stadler (2018).

mente a termine “la dissoluzione dell’epistemologia fondazionale basata su una relazione di corrispondenza tra linguaggio e mondo” (Gargani 1990, 3); ma, analogamente alla critica del concetto kantiano di rappresentazione portata avanti da Schopenhauer,⁴ che parte dalla confutazione dell’impianto trascendentale della sua estetica (Cacciari 1976, 56-57), Bernhard nega la facoltà di dedurre il soggetto dal linguaggio attraverso la critica della sua funzione stessa, che è quella di stabilire una concordanza tra i fatti del mondo e l’ordine sintattico delle proposizioni. Pensare, qui, equivale già a degradare la verità in immagini approssimative, incomunicabili, fratturate in quanto segni tangibili della rovina dell’idea di un dicibile che sia assolutamente *vero*. Tanto che continuare a credere che vi sia concordanza tra parola e cosa, poco importa se di natura o convenzionale, è un esercizio intellettuale che induce alla pazzia, come per esempio succede al Karrer di *Camminare* che ha il crollo definitivo nel negozio di Rustenschacher, non capacitandosi della mancanza di corrispondenza tra la qualità nominata del tessuto e la cosa dei pantaloni in vendita.

Ma di nuovo in piena sintonia con la tradizione viennese, il linguaggio non è un mezzo di cui ci si possa servire per descrivere la rovina, o il luogo privilegiato in cui avviene la presa di coscienza della crisi e l’eventuale speranza della sua risoluzione: è il linguaggio che reca in sé la sua rovina, in ragione della sua incapacità di dire alcunché che non possa essere sottoposto a ripetute correzioni. Kant aveva torto⁵ perché se mai vi fosse una cosa in sé, nel linguaggio (espressione dell’intelletto), essa dovrebbe coincidere con il muro dell’esagerazione e dell’eccedenza che porta il linguaggio ad essere *in tutte le sue parti* un non senso. Non v’è logica nel supporre una cosa in sé su cui il linguaggio non possa fare presa, perché il linguaggio non può fare veramente presa su *nulla*, nemmeno sui fatti. “Se nell’opera di Bernhard è vanificata la possibilità di sancire il divario tra senso e non-senso, anche il linguaggio è costretto a misurarsi con la sua impotenza: la verità si tramuta in menzogna non appena si cerca di dirla o scriverla.” (Latini 2005, 99)

Come i castelli, i lignaggi, le stirpi e tutto ciò che afferisce ad un’eredità da tramandare è in Bernhard ultimamente *destinato* al collasso (frequentemente troviamo negli scritti bernhardiani una coazione alla dispersione dei lasciti),⁶ così l’eredità di parole e racconti

⁴ L’assimilazione con Schopenhauer è tale che egli viene addirittura *mangiato* dal padre del Principe in *Perturbamento*. (Bernhard 1981, 178)

⁵ Si veda anche la lettura di Jens Klenner (2019) del rapporto Kant-Bernhard a partire dal sentimento del sublime in *Gelo*.

⁶ Talora ne esprime persino l’epicentro del racconto, in particolare in *Perturbamento*, *Ungenach*, *Il soccombente* e *Estinzione*.

che costituisce il retaggio spirituale tramandatoci dai nostri avi è una grande menzogna destinata alla rovina. Ciò è legato allo scacco del linguaggio, che è prima di tutto immanente alla sua struttura logico-metafisica, sì che la principale conseguenza che ne deriva è precisamente questa sua impossibilità a nominare in modo veritiero ciò che compone la totalità degli enti dicibili. È come se una forma a priori della distruzione costituisse il trascendentale del dicibile, che nella scrittura si manifesta come erosione dell'oggetto e, di conseguenza, del soggetto che se ne fa carico raccontandolo. Ciò nonostante, l'impianto kantiano è in sintesi destinato a crollare non perché si scopre la falsità di ciò che ci è dato esperire mercé la sua astratta gnoseologia rappresentativa, ma in ragione del fatto che il linguaggio diventa l'espressione fenomenica di un pensiero che non è capace di avvicinarsi all'oggetto dicibile se non tramite progressivi gradi di dissoluzione, che provocano inevitabilmente l'allontanamento di quel medesimo oggetto la cui esperienza si considerava invece possibile. Quello che ci rimane da dire non è altro che un anti-oggetto (*Antigegegenstand*):

Questo «anti-oggetto», questa *non cosa* è il termine di riferimento sul quale propriamente si esercita il pensiero; è un termine che non si afferra, che non si determina mai esaustivamente, e che permane sempre al di là di linguaggio e discorso, come punto di riferimento di allusioni indirette e di accenni. [...] È un anti-oggetto il punto di applicazione del pensiero e il pensiero scompagina e dissolve ogni rappresentazione che voglia trasmettersi nei termini solidi e stabili di un oggetto. (Gargani 1990, 31)

La *Auslöschung* che dà il titolo all'ultimo romanzo bernhardiano connota soprattutto lo scioglimento delle categorie di predicazione linguistiche davanti ad un oggetto. L'anti-oggetto emerge in virtù di un progressivo distanziamento tra l'intelletto di un io supposto razionale e le cose del mondo, un distanziamento che “si compie nel corso di quei processi di pensiero che consistono di progressive correzioni (*Korrekturen*), che si succedono l'una all'altra fino alla dissoluzione totale dell'oggetto, il quale dunque alla fine non può nemmeno essere più pensato.” (Gargani 1990, 30)

L'anti-oggetto è al centro della concezione linguistica bernhardiana e ne condiziona l'intero esercizio della scrittura. Dal momento che nulla si può effettivamente dire in maniera diretta, per le ragioni che abbiamo indicato, nemmeno l'anti-oggetto, pur revocando la funzione della rappresentabilità, può venire semplicemente indicato. Anche qui, la prosa di Bernhard si fa obliqua e ha bisogno di allestire un teatro dove un personaggio riporta i detti e le azioni dell'altro, mostrando ancora una volta come, per

uno scrittore, è la forma letteraria la somma espressione di un pensiero che diventa figura del mondo (altro che fine dell'arte!). Se nulla davvero si può dire, allora non si può far altro che riportare e citare. Giustamente Gargani insiste sullo sdoppiamento che si riscontra tra un io-narrante immerso nel labirinto dei suoi pensieri e un io-osservatore che in ultima analisi, riportandone le frasi, ne contempla il lento soffocare sotto il peso dei suoi ragionamenti. (Gargani 1990, 24-26) D'altra parte, l'inane inabissarsi del pensiero e il decadimento della natura vengono osservati da un punto archimedeo (e fin qui Bernhard ha dei precursori), ma pare che ora il punto stesso crolli fino a venire a sua volta inghiottito nel processo di dissoluzione, perché nessun punto può dirsi realmente al riparo dallo smottamento provocato dalla fine del paradigma rappresentativo. L'universo bernhardiano non ha punti privilegiati da cui osservare il mondo; c'è soltanto un soggetto frantumato che abita tra le macerie del linguaggio.

Eppure, diversamente da quanto accade a lord Chandos, che sente la disperazione del ritrarsi del linguaggio nei segni (Cacciari 1976, 166), i personaggi di Bernhard sono pur sempre ossessionati dalla volontà di avvicinarsi all'oggetto x dei loro pensieri, pur constatando ogni volta l'ineluttabile fallimento dell'impresa: "L'individuo pensante deve eliminare sempre più le immagini dalla sua memoria. Raggiungerà il suo scopo quando nel suo cervello non ci sarà più neanche un'immagine. Quando si saranno esaurite le possibilità di raffigurazione insite nel suo cervello." (Bernhard 1981, 211) Fra l'altro, Gargani a ragione sottolinea l'aspetto sperimentale di questi tentativi, quasi a stabilire un nesso tra l'oggetto ricercato dalle scienze naturali (essendo venuti meno, d'accordo con Schopenhauer, i presupposti per poterlo dedurre trascendentalmente!) e la cosa del pensiero:

Il tema centrale di Bernhard è la rappresentazione di un pensiero che nella sua concentrazione e nella sua tensione fino al limite estremo diventa esso stesso natura, perché risulta un immane ammasso di parti divise, lacerate, interrotte, così come la natura è un'immane raccolta di realtà sconnesse, infrante e disarticolate. *Il pensiero che pensa tutto il pensabile, tutto il possibile è il pensiero di quella dissoluzione che è la natura stessa [...]* allorché il pensiero raggiunge e oltrepassa il suo limite estremo, esso precipita nella follia; e anche qui, diremo, il pensiero che, al masimo della sua intensità, sfonda il suo limite estremo precipita in quella follia che è la natura stessa. (Gargani 1990, 51)

L'opera di Bernhard si configura insomma come una vera e propria morfologia dell'esaurimento: delle parole, della loro facoltà rappresentativa, dei concetti, delle immagini del mondo. Come si diceva all'inizio, Bernhard sa che è comunque impossibile sbarazzarsi di

queste macerie attraverso l'ideazione di nuove configurazioni linguistiche, dal momento che la crisi non è di un linguaggio particolare, ma del linguaggio assunto nella sua ideale interezza, in quanto essa colpisce la sua condizione metafisica di esistenza. Al punto che, si legge senza fronzoli in *Perturbamento*, "*Sich verständlich machen ist unmöglich*", "Farsi capire è impossibile". (Bernhard 1981, 33) La decomposizione del linguaggio non è nemmeno un pericolo a cui il linguaggio possa sottrarsi permanendo nel senso, poiché è la tenebra costantemente in agguato anche nella piena comprensibilità. L'uso della sintassi e dei moduli narrativi in Bernhard, dei continui slittamenti tra resoconto/azione/memoria/memoria dell'azione/memoria del resoconto ne sono la palmare rappresentazione. (cf. Magris 1978) Egli vede perciò (o si costringe a vedere?) che perseverare in questa "geometria del tormento" (Bernhard 1981, 204) è la sola via di fuga che ci sia data; usare la scrittura contro il mondo stesso, giacché le parole che esistono sono pure forme assolute, e non agglomerati di continue significazioni.

I vortici autodistruttivi – quasi sempre colate di parole in figura di monologo senza a capo o suddivisione in paragrafi – della scrittura bernhardiana intorno all'*Abgrund* del linguaggio producono sconcerto. Essi si misurano con i detriti di un mondo franato a causa della sua impossibilità di essere coniugato in strutture di senso, e si fanno carico di questo peso; ma, per dirla con Nietzsche, suscitano anche un *Gegenstoß*, un contraccolpo. È nella scrittura, infatti, e solo in essa, che la consapevolezza dell'assenza di fondamento può venire raccontata. Saltare nel vuoto della lingua per trovare una nuova modalità del dicibile è la sterile strada di chi non vuole davvero saggiare la profondità dell'abisso senza fondo che alberga in ciascuna conformazione il linguaggio assuma. Non volersi misurare con l'errore e con il fallimento cagionato dallo scacco implicito in ogni parola impedisce di rendersi conto che non vi è altra via di fuga dal linguaggio che non conservi il linguaggio stesso, ancorché frantumato. E in questo modo che la scrittura si trasfigura in un esercizio di salvezza, in un'"arte di esistere contro i fatti." (Bernhard 2018, 16) Rileva con massima precisione Gargani:

Non dunque per quello che dicono e vogliono dire gli uomini si salvano dalla follia e dall'estinzione, bensì per il fatto che *essi stessi vengono raccontati*, che c'è una scrittura che si fa carico di loro. Nessuna frase che un uomo possa dire potrà salvarlo, ma la scrittura che è la narrazione della sua frase avrà il potere di proteggerlo dalla pazzia e dalla morte. [...] La scrittura di Bernhard diviene il riflesso della verità indiretta e incomunicabile che il destino di ogni uomo rappresenta, l'incubo nel quale ciascuno è abbandonato a se stesso. (Gargani 1990, 61)

Il tema della salvezza attraverso la scrittura è stato ripreso di recente da Micaela Latini (2021, 121-125), che lo ha messo in risalto da un'angolazione particolare: Latini lo intreccia sagacemente alle sorti dell'arte, declinandolo attraverso lo sguardo critico del Reger di *Antichi maestri*. Continuare a scrivere (continuare a dipingere, a comporre musica, a costruire edifici), equivale infatti a continuare a produrre fallimenti, e in fin dei conti menzogne; e tuttavia, sembra che sia proprio questo regime di fallimento perpetuo, questa instancabile serie di menzogne a celare il mistero della salvezza, che altro non è che un'arte di sopravvivere (*Überlebenskunst*).

È nel momento in cui ci si sbarazza della funzione comunicativa del linguaggio che viene depotenziato il valore di verità e menzogna che si assegna ai singoli asserti. Bernhard ci mette così di fronte allo scandalo dell'esistenza di un linguaggio di prosa che mostra l'impossibilità dell'esistenza di un linguaggio di prosa, la sua ragion d'essere comunicativa; è davvero possibile uscire dall'*impasse*, oppure constatare il fallimento dell'impresa attraverso l'esasperazione delle strutture narrative diventa l'unica, tortuosa via di fuga? Tutta l'opera di Thomas Bernhard si limita a mostrare ciò, oppure la sua scrittura fa vedere che in fondo non è questo il *proprio* del linguaggio – la comunicazione?

2. Firmare, ridendo, la propria condanna

Bisogna in fondo arrendersi all'ineluttabilità di questo destino? È veramente tutto suicidio, come vorrebbe il Principe Saurau, oppure questo consapevole autoaccecamento del linguaggio lascia pur sempre una porta stretta? L'angelo della storia bernhardiano sfoggia un ghigno sardonico ed è privo della sua veste messianica, eppure sembra esercitare un potere di redenzione che passa attraverso la scrittura perpetua. Che cosa, però, si può davvero *scrivere*, se la scrittura manifesta l'esaurimento di ogni veritiera immagine del mondo? Gargani aveva intuito che la scrittura di Bernhard, parimenti a quella di Musil, si è ormai sbarazzata di ogni intenzione descrittiva, così come di ogni interesse per la bella forma compiuta del romanzo e del racconto. Le più grandi cattedrali del linguaggio, i vertici espressivi raggiunti dall'arte, si sbriciolano tanto quanto le elucubrazioni dei lucidi folli che costellano le pagine dei racconti. Ciò nonostante, una inattesa redenzione attende chi persevera in questo sfiancante esercizio di scrittura, che non serve *assolutamente* a niente nella misura in cui è impossibile farsi davvero capire.

Gargani insiste sull'apoftegma "l'arte di esistere contro i fatti" per chiarire questo nesso essenziale: "La scrittura per Bernhard risulta fundamentalmente l'esercizio di un'analisi critica che decostruisce la scrittura che pretende di affermarsi come descrizione vera di qualcosa", sì che quella di Bernhard è in primo luogo una "critica della scrittura che pretende di essere vera della realtà, dell'esistenza dei fatti." (Gargani 1990, 11). Scrivere equivale innanzitutto a smascherare la menzogna della descrizione, in una sorta di prova *horror vacui* a posteriori della fallacia fondamentale del linguaggio. Sospendere spietatamente la pressione dei fatti sul pensiero mediante un'interminabile pratica di scepsti radicale consente di crearsi uno spazio sicuro entro cui trovare riparo dalle nefandezze del linguaggio ordinario, che rifiuta l'esperienza dell'errore e dello scacco mascherandosi dietro insopportabili comunicazioni (dialoghi, discorsi, conversazioni). Sorge quindi spontaneo, come capita al Glenn Gould de *Il soccombente*, detestare "le persone che parlano senza aver finito di pensare", e dunque "quasi tutta l'umanità" (Bernhard 1985, 28), dal momento che è proprio spingendo il pensiero all'estremo, *finendo* di pensare portando il linguaggio al suo naturale esaurimento, che è concepibile intravedere la salvezza.

Sintetizza brillantemente Latini, evidenziando il meccanismo di rigenerazione continua del pensiero attraverso la ricerca dell'errore, che è in fondo uno sguardo piantato nella caligine dell'imperfezione:

La consapevolezza dello *scacco* rappresenta così il punto di tensione attorno a cui l'esercizio dello sguardo si articola in forma di un imperativo categorico: uno sforzo di visione-riflessione che risale alle sue condizioni di possibilità, allo sfondo oscuro sul quale e a partire dal quale si dà il particolare. (Latini 2021, 125)

È evidente che soltanto firmandoci da soli la nostra condanna a morte, condannandoci al fallimento perpetuo, possiamo sperare di scamparla, senza attendere che la sentenza ci piombi sul capo dal mondo del linguaggio accecato dall'errore come l'ennesima menzogna da sopportare. Ad una corsa rocambolesca tra i corridoi e le stanze vuote di Hochgobernitz assomiglia di fatto la lettura del linguaggio bernhardiano, e siamo noi quei lucidi folli che, pari a spettri che si trascinano assieme alle loro catene, sappiamo che bisogna *persistere* nell'esaurimento. Tuttavia, per evitare di impazzire occorre saper tirare al momento giusto il freno della locomotiva della storia, per usare nuovamente un'immagine benjaminiana. Gargani si rese conto del potere salvifico della scrittura in Bernhard, che attraverso la sua "geometria" è stato capace di creare una forma letteraria che, anziché scavalcare l'ostacolo dello scacco o assumerne

direttamente gli effetti dello sfacelo (come capita a Karrer), dice, *non dicendo*, questa crisi:

Il dispositivo della scrittura di Bernhard che, anziché farsene carico direttamente in prima persona, demanda l'enunciazione delle frasi e la narrazione di eventi ad un'altra figura narrante, ad una *Erzählergestalt*, distinta dall'autore, consente – per effetto di questa topologia – di dare espressione alla vicenda del pensiero di un personaggio arrestandosi in quell'unico istante decisivo che precede immediatamente la caduta nella pazzia e nella morte. [...] Per effetto del dispositivo di questa geometria della scrittura nella quale l'autore è distinto dalla figura del narratore, il testo bernhardiano può cogliere quell'istante unico e memorabile nel quale il pensiero umano arriva sino al limite estremo delle sue possibilità senza oltrepassarlo. (Gargani 1990, 59)

Se non vi è mai autentica rassegnazione, né pessimismo in Bernhard (come, *mutatis mutandis*, non si trova neanche in Leopardi), è proprio per questa splendida articolazione della scrittura letteraria che gli permette di guardare di sbieco l'*Abgrund* del linguaggio.

Tale facoltà, possibile soltanto alla grande letteratura, di ideare una forma rigorosa entro cui *scrivere* ciò che finora è inaudito – e, nel nostro caso specifico, di scrivere l'impossibilità di dire le cose del mondo – acquisisce in Bernhard la funzione di prendere le misure della crisi e di ridimensionarne così la portata. Questa assegnazione di una misura che provi a contenere l'incontenibile scacco del linguaggio presenta diverse somiglianze con la dimensione del comico, così come un'altra affinità con la commedia ci è data dal dispositivo dell'esagerazione, un tratto caratteristico saliente dello stile di Bernhard, e sul quale egli pone distintamente l'accento in *Estinzione*. Secondo Clara Ervedosa (2008), per esempio, la dimensione del comico in Bernhard rileva i caratteri dello shock, ma tra i mezzi sostanziali del comico vi sono precipuamente la potenza di ingigantire fino al grottesco e di minimizzare fino al ridicolo i tratti definitivi e severi della conformazione del reale.

Il tormento stesso, del resto (quel tormento cagionato dall'intolleranza verso la menzogna del linguaggio che pretende di dire le cose del mondo), ci dice Bernhard, ha in fondo un aspetto intimamente comico, e può diventare a sua volta un appiglio per meglio sopportare l'esistenza: "Gli elementi di comicità o di allegria presenti nelle persone si manifestano con particolare evidenza nel loro tormento, così come un elemento tormentoso è presente nei loro momenti di comicità, di allegria, eccetera..." (Bernhard 1981, 193)

Leggiamo ancora in *Ungenach*:

Noi tutti passiamo l'esistenza in un'atmosfera di catastrofe. La nostra indole tende all'anarchia. Tutto in noi desta continuamente sospetto. Dove c'è l'imbecillità, dove non c'è, è tutto intollerabile. Il mondo, da qualsiasi parte lo guardiamo, in fin dei conti è fatto di cose intollerabili. Sempre più intollerabile è per noi il mondo.

Se sopportiamo l'intollerabile è per l'attitudine di ciascuno di noi a tormentarsi e a soffrire per tutta la vita, sono un paio di elementi ironici dentro di noi, un idiotismo irrazionale, tutto il resto è calunnia. (Bernhard 2021, 98)

Se il segreto è davvero *bene* sopravvivere, esso riposa nell'attitudine a giocare con le misure, anche di fronte a ciò che ci sembra inconcepibile e inevitabile. Come la morte: dobbiamo, in ultima analisi, tentare di scrivere una commedia sul letto di morte, (Bernhard 2021, 48) consapevoli che "chi ci riesce ha fatto centro".

Indicazioni bibliografiche

- Bernhard (1967), T., *Verstörung*; tr. it. *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1981.
- Bernhard (1968), T., *Ungenach*; tr. it. Adelphi, Milano 2021.
- Bernhard (1983), T., *Der Untergeher*; tr. it. *Il soccombente*, Adelphi, Milano 1985.
- Bernhard (1985), T., *Alte Meister*; tr. it. *Antichi maestri*, Adelphi, Milano 1992.
- Bernhard (1971), T., *Geben*; tr. it. *Camminare*, Adelphi, Milano 2018.
- Bernhard (1971b), T., *Drei Tage*; tr. it. *Tre giorni*, in "Aut-aut", 325 (2005), pp. 8-16.
- Cacciari (1976), M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano.
- Cacciari (2005), M., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano.
- Ervedosa (2008), C., „Vor den Kopf stoßen“. *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*, Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Gargani (1975), A., *Il sapere senza fondamenti*, Einaudi, Torino.
- Gargani (1990), A., *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Roma-Bari.
- Gargani (1993), A., *Introduzione a Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari.
- Göttsche (1987), D., *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Athenäum, Frankfurt a. M.
- Kampits (1986), P., 'Sprachphilosophie und Literatur als Sprachkritik im Wien um 1900', in P. Berner, E. Brix, W. Mantl (a c. di), *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, München, pp. 119-126.
- Klenner (2019), J., „Land der Berge“? Erhaben Unerhabenes in *Frost* und *Die Kinder der Toten*, in B. Reinert, C. Götze, *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*, De Gruyter, Berlin, pp. 215-229.

- Krättli (1976), A., *Eine Algebra des Untergangs: über Thomas Bernhard, "Die Ursache" und "Korrektur"*, in "Schweizer Monatsshefte", 55/10, pp. 817-825.
- Latini (2005), M., *La "prima" frase. A partire da "Cemento"*, in "Aut-aut", 325, pp. 97-108.
- Latini (2021), M., *Il museo degli errori. Thomas Bernhard tra parola e immagini*, Meltemi, Milano.
- Magris (1978), C., 'Tenebra e geometria', in *Dietro le parole*, Garzanti, Milano.
- Mittermayer (1995), M., *Thomas Bernhard*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.
- Noble (1982), C.A.M., *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*, edition text+kritik, München.
- Paulsen (1980), W. (a c. di), *Österreichische Gegenwart: die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Francke Verlag, Bern.
- Russell (1911), B., *The basis of realism*, in "The journal of philosophy, psychology and scientific methods", 8/6.
- Schmidt-Dengler (1989), W., *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien.
- Schmidt-Dengler (1995), W., *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien.
- Stadler (2018), F., 'Kant and Neo-Kantianism in Logical Empiricism', in V.L. Waibel, M. Ruffing, D. Wagner (a c. di), *Natur und Freiheit. Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses*, De Gruyter, Berlin.
- Steinert (1984), H., *Das Schreiben über den Tod: von Thomas Bernhards "Verstörung" zur Erzählprosa der siebziger Jahre*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M.
- Von Polenz (1983), P., *Die Sprachkrise der Jahrhundertwende und das bürgerliche Bildungsdeutsch*, in "Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht", 14/52, pp. 3-13.