

ALICE GARDONCINI

UNA SUBLIME IRRITAZIONE

*Thomas Bernhard e il problema della rappresentazione*¹

Se anche uno solo fosse capace di fermarsi una parola prima della verità; tutti, invece (anch'io in questa massima), la travolgono con centinaia di parole.

Franz Kafka

Premessa

A chiunque apra per la prima volta un romanzo di Thomas Bernhard può accadere di essere colto, dopo poche pagine, dall'irritante sensazione che l'autore si stia prendendo gioco di lui. Non si riesce a capire quale atteggiamento sia lecito tenere nei confronti del testo: serietà tragica? Complice sarcasmo? Rabbia e delusione perché, a dispetto della fluidità della scrittura, la storia continuamente si incaglia, ostacolando la lettura? O non bisogna forse diventare attenti eruditi per cercare di scoprire le citazioni nascoste dei pensatori di volta in volta menzionati? Nessuna di queste possibilità risponde pienamente alla domanda riguardo "che cosa fare" con i romanzi di Bernhard. Si tratta di un cortocircuito originato dalla criticità dei suoi testi che sembrano costantemente voler negare ciò che emerge a prima vista dalla lettura. Essi appaiono come animati da un'urgenza che potremmo chiamare antiletteraria.

In altre parole, ciò che rende così particolari i testi di Bernhard è la forza disturbante con cui essi si impongono, scardinando le pretese estetiche del lettore. L'orizzonte d'attesa della rappresentazione artistica viene costantemente disatteso e contraddetto e l'attenzione viene così puntata proprio sulla rappresentazione in sé e sulla sua debole attendibilità. Una descrizione del contenuto dei romanzi non coinciderebbe, se non

¹ Questo lavoro è una rielaborazione dei risultati più significativi contenuti in Alice Gardoncini, *Tutto sempre diverso*. Tesi di Laurea Magistrale in Culture Moderne Comparete presso l'Università degli Studi di Torino (a.a. 2013-14).

nominalmente, con il loro oggetto. In essi la materia narrativa sembra secondaria, inessenziale, addirittura casuale; la trama è misera, schematica, spesso priva di interesse. Eppure difficilmente questi testi passano inosservati: quasi sempre colpiscono nel profondo il lettore, anche se non sempre in senso positivo. Lo stato d'animo ricorrente in chi si avvicina per la prima volta a Bernhard è l'irritazione, un effetto spesso sottolineato dalla letteratura secondaria. Si tratta di un fastidio che nasce dalla sensazione di essere stati messi in una situazione scomoda, molto vicino al confine con la follia e, forse, dalla parte sbagliata di tale confine. Accompanya il fastidio un fascino particolare e inquietante, dato dallo stile estremamente intenso della prosa.

Ogni descrizione dell'opera di Bernhard, tuttavia, lascia fuori qualcosa di essenziale. La difficoltà nel parlare dell'autore e dei suoi romanzi sembra risiedere proprio nel fatto che qualunque indagine contenutistica appare inadeguata e un'analisi puramente formale non riesce a dare conto del suo fascino. L'opera nella sua interezza è quindi un oggetto problematico dal punto di vista della critica letteraria:² un oggetto che sfida la suddivisione in generi, costringe a una riflessione sul coinvolgimento del lettore e impone un ripensamento del patto implicito tra autore e lettore. Tale scrittura contiene evidenti paradossi e nodi problematici che inducono il lettore a rapportarsi a essa con diffidenza. Nelle pagine che seguono si cercherà di illuminare le contraddizioni interne all'opera, nella convinzione che esse siano il punto di partenza migliore per rendere conto della problematicità dell'oggetto Bernhard, senza tentare di risolverlo.

Ai fini di questa analisi l'effetto di irritazione provocato nel lettore non viene visto come qualcosa di contingente, bensì come un preciso obiettivo dell'autore, perseguito volontariamente per attivare uno straniamento nei confronti del materiale linguistico. L'ipotesi di partenza è che la categoria di sublime, raramente accostata all'autore, possa diventare un'efficace chiave di lettura dei suoi romanzi proprio riguardo tale effetto perturbante, poiché è in grado di evidenziare i paradossi e le ambiguità del rispecchiamento del reale per mezzo del linguaggio. Nei testi in questione ciò che turba sembra essere legato infatti proprio al loro soffermarsi e continuo ritornare su una relazione mai risolta tra parola e realtà, in un gioco ripetitivo e vertiginoso di affermazione e negazione di questo rapporto.

Il sublime e la rappresentazione

Infatti, se c'è una categoria estetica che da sempre ha incarnato le contraddizioni della rappresentazione, essa è senza dubbio quella di sublime. Questo termine nasconde un'ambiguità di fondo fin dalla sua prima apparizione, quando lo Pseudo-

² “Come poche altre l'opera di Bernhard ha messo in crisi, a partire dal 1963, quelle categorie critiche che per molti nel giudizio di un'opera d'arte sembrano tendere a una validità incondizionata” (Schmidt-Dengler 2005, 194).

Longino lo colloca in un campo semantico ibrido: si tratta di una categoria retorica che travalica i confini della disciplina, caricandosi di un valore estetico ma soprattutto etico in quanto può diventare strumento critico nei confronti della retorica stessa.³ Il sublime infiamma gli animi ed eleva il fruitore dell'opera d'arte perché riesce a nascondere in sé l'artificiosità e ad apparire come diretto, vero, ineludibile, distogliendo dal sospetto che aleggia intorno alla retorica che persuade per mezzo di artifici. Tuttavia, il punto fondamentale non sembra essere solamente "l'arte di celare l'arte" (D'Angelo 2005), come indurrebbe a pensare l'affermazione secondo cui nel sublime, "l'arte di creare artifici – avvolta per così dire dalla bellezza e dalla grandezza – rimane [...] nascosta e sfugge ad ogni sospetto" (Dionigi Longino 1988, 137). C'è dell'altro, poiché l'anima del lettore "viene come esaltata dal vero sublime, e nel toccare un'entusiasmante altezza, si riempie di gioia e di orgoglio, come se lei stessa avesse generato ciò che ha udito" (*ibid.*). Questo tipo di discorso si oppone dunque a quello meramente retorico, poiché tende a recuperare un senso non strumentale della parola, coinvolgendo il lettore su un piano diverso da quello della persuasione intesa come convincimento.

È proprio da tale concezione del sublime come discorso autentico, estatico e perturbante, che si sviluppano le sue moderne interpretazioni. Nella lettura di Gianni Carchia (Carchia, 1990) esso andrebbe paragonato all'idea greco-arcaica di filosofia come *Peitho*, ovvero la divinità che impersona la persuasione, contrapposta alla retorica. Tale istanza è definita da Carchia come originaria, premetafisica, ancora priva della frattura o separazione tra parola e anima; in essa "la parola non mira strumentalmente a trasmettere un significato diverso da sé e la lingua non è un sistema esteriorizzato di segni" (*ibid.*, 10).

Il sublime è dunque connesso con un uso 'autentico' del linguaggio contrapposto a quello strumentale e quindi, in qualche modo, con una problematizzazione del linguaggio stesso. Si potrebbe notare che fin dall'inizio il sublime "è la percussione e la risonanza nel linguaggio umano di un altro linguaggio che resta di per sé inaudito e inudibile" (Carboni 2003, 12). Non bisogna dunque interpretare come una mera strategia retorica il fatto che uno dei primi esempi portati dallo Pseudo-Longino per mostrare il sublime come eco della grandezza d'animo non riguardi la parola esplicita, bensì un silenzio: "Noi talora ammiriamo un pensiero anche se privo di voce, semplice e di per se stesso, per il solo fatto che ha grandezza, come il silenzio di Aiace nella *Nekyia*: un qualcosa di potente e più alto di ogni discorso" (Dionigi Longino 1988, 118). Quando si parla di sublime ci si trova di fronte a qualcosa che il linguaggio non è adatto ad esprimere; l'esempio che incarna questa impossibilità è rappresentato proprio dal silenzio. Il silenzio non comunica nulla, ma è un rispondere "più potente e più alto di

³ Il *Trattato sul sublime* [*Peri Hýpsous*] si pone infatti come risposta polemica all'uso che della categoria aveva fatto Cecilio di Calatte. Lo Pseudo-Longino vuole dar ragione del "vero sublime", enumerandone le fonti, o condizioni, e portando numerosi esempi letterari. Cfr. Dionigi Longino 1988, 15-21.

ogni discorso” e in quanto tale è qualcosa di attivo che invece di esplicitare una risposta la mostra (Bollino 2005, 58).

Il *Peri Hýpsous* diventa, come noto, oggetto del dibattito estetico nel Seicento e ancor più nel Settecento, assumendo con *L’Inchiesta sul bello e sul sublime* di Edmund Burke un’autonomia propria e rendendosi indipendente dal concetto di bellezza (Panella 2012, 71). Si inaugura così una prima linea di lettura del sublime che si può definire secolarizzata e che lo avvicina alla nascente estetica del brutto e dell’orrido, al pittoresco e al soprannaturale, facendone la categoria estetica privilegiata in alcuni ambienti romantici, soprattutto anglosassoni. Questa declinazione del sublime “coincide con l’emergere di una delle sue direttrici interne che viene isolata dalle altre ed enfatizzata” (Carboni 2003, 29); da questo terreno nasceranno i primi romanzi gotici e horror con autori quali Ann Radcliff e Bram Stoker.

La distinzione tra bello e sublime viene accettata anche da Kant, che a partire dalla *Critica del Giudizio* (1790) imposta però il problema sul piano della filosofia trascendentale. Inaugura così una seconda linea di lettura del sublime in cui essa “decanta (si ‘sublima’?), perde ogni contenuto iconografico ed ‘effettistico’, ogni imprestito di natura scopertamente psicologica” (Carboni 2003, 29). Kant lega esplicitamente il bello alle idee di limite e forma e il sublime a quelle di illimitatezza e informe: “al libero gioco tra immaginazione e intelletto che caratterizzava il giudizio sul bello subentra dunque, con il sublime, un confronto-scontro tra immaginazione e ragione” (D’Angelo *et al.* 2002, 161-62). Ciò che qui interessa notare è come in Kant si espliciti il legame del sublime con una precisa coscienza dei limiti della rappresentazione, legame che è stato definito “il nodo aporetico del sublime kantiano” (Carboni 2003, 22). Questo sentimento infatti è originato dal riconoscere che la rappresentazione contiene in qualche modo il segno della propria inadeguatezza.

L’aspetto su cui Kant insiste è che il carattere infinito della natura non risiede propriamente nell’oggetto che viene contemplato, poiché questo, essendo empirico, può sempre trovare una grandezza che lo superi, ed essere quindi più piccolo relativamente ad essa. Il sentimento del sublime nasce invece nell’uomo che, essendo dotato della ragione, può trascendere il sensibile e quindi pensare una grandezza assoluta. Sublime è quindi “ciò che, per il fatto di poterlo pensare, attesta una facoltà d’animo superiore ad ogni misura dei sensi” (Kant 1997, 173) e tuttavia testimonia contemporaneamente il fallimento dell’immaginazione, che non può rappresentare tale grandezza ma deve limitarsi a pensarla.

In tempi recenti, a partire dalle riflessioni di Lyotard sul concetto kantiano di sublime (Lyotard 1995; Lyotard 2001), si è assistito a un rinnovamento dell’interesse per tale categoria, che ne mette in luce il portato critico esplicitando il nesso profondo tra esperienza estetica e irrappresentabilità.

Dunque non si può presentare l’assoluto. Ma è possibile presentare il fatto che c’è l’assoluto. È una “presentazione negativa”, Kant dice anche “astratta”. È in quest’esigenza d’allusione indiretta, quasi

inafferrabile, all'invisibile nel visibile che sorge la corrente della pittura astratta nel 1912 (Lyotard 2001, 167)

Per Lyotard la pittura astratta si fa carico di ciò che si potrebbe indicare come “paradosso rappresentativo”, ovvero dell'impossibilità e insieme della necessità della rappresentazione dell'assoluto.

Thomas Bernhard

In ambito austriaco, questo problema si concretizza nella presa di coscienza dei limiti di una concezione del linguaggio come rispecchiamento della realtà. Si tratta di uno dei nuclei teorici fondamentali di questa tradizione a partire dal primo novecento e, in quanto tale, si configura anche come il punto di partenza della prosa di Thomas Bernhard. Questi è probabilmente uno degli ultimi artisti austriaci a incarnare quella che Gargani indica come “la dissoluzione dell'epistemologia fondazionale basata su una relazione di corrispondenza tra linguaggio e mondo” (Gargani 1990, 3) che avrebbe accompagnato le ricerche di autori come Hugo von Hoffmannsthal, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein e Ingeborg Bachmann. Per questo motivo la letteratura e la riflessione filosofica sono caratterizzate nella cultura austriaca da una particolare simbiosi e giungono alla formulazione dell'estetica come sfera inscindibile dai problemi di natura etica. Si assiste – questo il punto di partenza del saggio di Gargani – alla sovrapposizione delle due sfere, annunciata da Wittgenstein nel *Tractatus* – “È chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno)” (Wittgenstein 2009, 106) – e sottoscritta da Musil:

Poiché non c'è un mondo univoco da rispecchiare, l'attività compositiva nel linguaggio diviene per l'uomo la condizione della sua autocostruzione; in questo senso Ulrich esclama che la vita dovrebbe essere tutta e soltanto letteratura [*dass unser Dasein ganz und gar aus Literatur bestehen sollte!*]. [...] Poiché non c'è un mondo da rispecchiare, e non esiste alcuna certezza da riflettere alla quale appellarsi, viene meno il compito della letteratura come descrizione, in quanto si potrebbe dire che nel caso di Bernhard non c'è un mondo da descrivere ma un'esistenza da criticare. (Gargani 1990, 7-8)

Dell'esistenza da criticare fa parte innanzi tutto la stessa scrittura letteraria quando pretenda “di affermarsi come descrizione vera di qualcosa” (Gargani 1990, 11). La dimensione critica della letteratura è dunque in primo luogo ciò che precedentemente si è definito “urgenza antiletteraria”; essa nasce, come si è detto, dalla consapevolezza dell'esistenza di qualcosa di impresentabile, cui la letteratura dovrebbe alludere facendosi esercizio autocritico e auto-decostruttivo.

Dalla lettura di alcuni dei più celebri romanzi di Bernhard⁴ emerge con insistenza il tema del fallimento della rappresentazione, che alla luce di quanto detto è facile interpretare come una costante e reiterata critica alla funzione mimetica dell'arte. Il lettore assiste infatti all'attacco diretto, esagerato e quasi parossistico di svariate forme artistiche e linguistiche che si propongono di rispecchiare oggettivamente il reale. La forma della cosiddetta "tirata" (*Tirade*) si esercita contro la descrizione letteraria, la pittura, la memoria, la fotografia, la scrittura giornalistica e infine il racconto di sé. Si tratta di una forma peculiare dell'ultima fase di Bernhard – per la quale d'altra parte l'autore è stato al centro di numerose denunce e polemiche (cfr. Schmidt-Dengler 2010 e Huber 1987) – nella quale il personaggio che prende la parola inveisce in maniera violenta, ripetitiva e del tutto arbitraria contro un obiettivo polemico.

Tutto ciò si configura come una critica rivolta a autori e artisti, ma anche e soprattutto come una autocritica. Un esempio su tutti è quello della *Cantina* (*Der Keller*), il romanzo edito nel 1976 e che costituisce il secondo capitolo della cosiddetta *Autobiografia*. In questo testo è contenuta probabilmente la formulazione più chiara dell'aporia linguistica, in quanto ad entrare in gioco non è un'arte figurativa come la pittura o la fotografia, ma, più direttamente, la scrittura e in particolare la scrittura di sé: l'autobiografia.

Nel romanzo l'io narrante (Thomas Bernhard) racconta la propria esperienza come garzone di un negozio di alimentari a Scherzhauserfeld, il quartiere più povero e degradato di Salisburgo, definito come l'anticamera dell'inferno. Il personaggio è approdato qui in seguito alla propria decisione di abbandonare il ginnasio e di "andare nella direzione opposta [*in die entgegengesetzende Richtung*]" (Bernhard 2011, 119). Quando vuole descrivere ciò che ha trovato in questa "anticamera dell'inferno (ossia nell'inferno) [*in die Vorhölle (die Hölle)*]" (*ibid.*, 144), il narratore si ritrova di fronte all'impossibilità di farlo. "La verità, penso, la conosce solo l'interessato, ma lui stesso, nel momento in cui vuole comunicarla, diventa automaticamente un bugiardo [*Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner*]" (*Ibid.*).

L'impresentabile è dunque declinato al livello più generale possibile, poiché in questo caso ciò che non si può dire è la verità *tout court*: "dobbiamo ammettere che non abbiamo mai comunicato nulla che coincidesse con la verità, ma al tentativo di comunicare la verità non abbiamo mai rinunciato in tutta la nostra vita [*Wir müssen*

⁴ Gli esempi che verranno portati in questa sede sono tratti in gran parte dall'opera romanzesca a partire da *Perturbamento* (*Verstörung*, 1967), opera in cui – nella seconda parte, con il monologo del principe Saurau – appare per la prima volta la voce tipica dei romanzi successivi. Il tema della rappresentazione artistica, tuttavia, è al centro dell'intera produzione dell'autore, compresa quella teatrale. Si ricordi qui solamente l'esergo di *Immanuel Kant*, del 1978, in cui Bernhard significativamente riporta le parole di Antonin Artaud secondo cui "[...] ciò non deve significare / che nel teatro si debba rappresentare la vita [*das soll nicht heißen, daß man im Theater Leben darstellen soll*]." (Bernhard 1999b)

sagen, wir haben nie etwas mitgeteilt, das die Wahrheit gewesen wäre, aber den Versuch, die Wahrheit mitzuteilen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben]” (*Ibid.*). E ancora:

Tutto quello che si comunica può essere solo una falsificazione e una contraffazione, quindi sono sempre state comunicate soltanto falsificazioni e contraffazioni. Come qualsiasi altra volontà, la volontà di verità è la via più rapida verso la contraffazione e falsificazione di un certo dato di fatto. [...] Ciò che viene descritto mette in luce qualcosa che corrisponde sì alla *volontà di verità* di colui che descrive, ma non corrisponde alla verità, perché la verità è assolutamente incomunicabile [*Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht die Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar*] (*ibid.*, 144-45).

La verità è qualcosa di incomunicabile per sua stessa natura e tutto ciò che può essere fatto è dunque mostrare il tentativo (fallimentare) di esprimerla. In particolare, la volontà di verità porta fuori strada: è la via più rapida – la via diretta – per la rappresentazione, e porta alla falsificazione. La verità viene dunque trasformata in menzogna, e ciò che resta di vero è definito dall'autore come “contenuto di verità della menzogna [*der Wahrheitsgehalt der Lüge*]” (*ibid.*, 146). Il problema dunque non è nella verità in quanto tale, quanto piuttosto nella volontà di rappresentarla e nei modi della sua rappresentazione. Viene esplicitato qui il paradosso che sta alla base di ogni scrittura che si pretenda “scrittura di verità”. Esso assume la forma contraddittoria tipicamente bernhardiana:

Da molto tempo la ragione mi vieta di dire e di scrivere la verità, perché ciò che si scrive e si dice in fondo non è altro che una menzogna, ma lo scrivere è per me una necessità vitale, ed è questo il motivo che mi induce a scrivere, anche se tutto quello che scrivo in fondo non è altro che una menzogna la quale attraverso di me è trascritta come una verità [*Die Vernunft hat es mir schon lange verboten, die Wahrheit zu sagen und zu schreiben, weil damit doch nur eine Lüge gesagt und geschrieben ist, aber das Schreiben ist mir die Lebensnotwendigkeit, darum, aus diesem Grunde schreibe ich, auch wenn alles, was ich schreibe, doch nichts als Lüge ist, die ich als Wahrheit durch mich transportiert*] (*Ibid.*).

Si tratta di un cortocircuito che viene risolto facendo uso di una sorta di scommessa pascaliana: se in Pascal si scommette sull'effettiva esistenza di Dio perché, comunque stiano le cose, conviene credere che esista, Bernhard scommette sulla possibilità di comunicare la verità, anche nella consapevolezza che ciò è impossibile. “Poiché non è possibile comunicare e dunque mostrare la verità, ci siamo accontentati di voler scrivere e descrivere la verità, come se veramente dicessimo la verità pur sapendo che la verità non può mai essere detta [*Da die Wahrheit mitzuteilen und also zu zeigen, nicht möglich ist, haben wir uns damit zufriedengestellt, die Wahrheit schreiben und beschreiben zu wollen, wie die Wahrheit zu sagen, auch wenn wir wissen, daß die Wahrheit niemals gesagt werden kann*]” (*ibid.*, 145). Il personaggio-Bernhard mette in atto una sorta di autoinganno

cosciente, volto a continuare un esercizio definito senza mezzi termini come una necessità vitale. Tale particolare struttura di pensiero, ovvero il riconoscimento di un'impossibilità e la continuazione di un'azione che si conosce vana, non è prerogativa esclusiva del personaggio-Bernhard, ma si ritrova anche nella tipica figura bernhardiana che si accinge a scrivere l'"opera della vita".

Questo tema, considerato da una parte della critica come fulcro centrale dei romanzi di Bernhard (Garroni 1992; Latini 2005), è effettivamente presente in quasi tutte le opere; si ricordino qui a titolo di esempio *La fornace* (*Das Kalkwerk*, 1971), *Correzione* (*Korrektur*, 1975), e *Cemento* (*Beton*, 1982). Protagonista di quest'ultimo è Rudolf, un intellettuale alle prese con la stesura di un saggio su Mendelssohn Bartholdy: per i motivi più svariati egli non riesce neppure a scrivere la prima frase (né, tantomeno, portare a termine il proprio compito). Rudolf afferma che "la cosa migliore era (*sic*) spostare più in là la domanda sul senso o non-senso di un tale lavoro, lasciar perdere e la lasciai perdere e mi comportai come se fossi deciso a iniziare veramente il lavoro al più presto possibile [*Es war das Beste, die Frage nach Sinn und Unsinn einer solcher Arbeit weiter zu stellen, aufzugeben und ich gab sie auf und tat so, als sei ich entschlossen, die Arbeit tatsächlich so bald als möglich anzugehn*]" (Bernhard 1990, 94). Rudolf si trova nella stessa *impasse* del narratore dell'*Autobiografia*; come è stato notato:

Proprio perché non è dato cogliere il senso, occorre vivere come se (*als ob*) il senso fosse raggiungibile. Il motivo della scrittura prende così la forma dell'imperativo, dell'obbligo etico di iniziare o portare a termine, nell'impossibilità di farlo: agire *come se* la meta fosse raggiungibile, *come se* il senso potesse essere colto una volta per tutte (Latini 2005, 101).

Per indagare a fondo il senso di un tale coinvolgimento intorno al problema della verità è utile tornare alle pagine della *Cantina*. Nel romanzo l'obbligo etico legato ai tentativi di comunicare la verità sembra messo in dubbio dall'affermazione che "tutto è lo stesso [*es ist alles egal*]" (Bernhard 2011, 230). Su queste parole, condivise dall'io narrante dell'*Autobiografia* e un suo vecchio cliente rincontrato vent'anni dopo, si chiude infatti il romanzo in questione:

Salve e tutto è lo stesso, disse alla fine ed era come se lo avessi detto io. La mia caratteristica peculiare è oggi l'indifferenza e la consapevolezza della *equivalenza* di tutto ciò che è stato, è e sarà. Non ci sono alti valori, né valori più elevati, né valori supremi, tutto questo è liquidato. Gli uomini sono quel che sono e non si possono cambiare, proprio come le cose che gli uomini hanno fatto, fanno e faranno. La natura non conosce differenze di valore [*Servus und es ist alles egal, hatte er zum Abschluß gesagt, als ob ich das gesagt hätte. Mein besonderes Kennzeichen heute ist die Gleichgültigkeit, und es ist das Bewußtsein der Gleichwertigkeit alles dessen, das jemals gewesen ist und das ist und das sein wird. Es gibt keine hohen und höheren und höchsten Werte, das hat sich alles erledigt. Die Menschen sind, wie sie sind, und sie sind nicht zu ändern, wie die Gegenstände, die die Menschen gemacht haben und die sie machen und die sie machen werden. Die Natur kennt keine Wertunterschiede*] (*ibid.*, 230-31).

A prima vista l'affermazione che "tutto è lo stesso" sembra togliere valore al tentativo, al quale l'io dell'*Autobiografia* sostiene di non aver mai rinunciato, di

comunicare la verità. Quale bisogno c'è della verità in un mondo in cui "tutto è lo stesso"? Il dubbio sembra tuttavia sciogliersi se nel conferire al termine "verità" una valenza etica si tiene conto delle suggestioni che si possono desumere dall'opera di Wittgenstein. Con quest'ultimo Bernhard ha un rapporto molto stretto, al punto che rifiuta di scriverne diffusamente affermando che sarebbe come parlare di se stesso. Nelle sue opere è tuttavia il pensatore più citato; sebbene poco della sua filosofia venga esplicitamente tematizzato, la sua figura ha ispirato quella di diversi personaggi, uno fra tutti il protagonista di *Correzione* (Huber 2005, 200). È verosimile che Bernhard non conoscesse la *Conferenza sull'etica*: sembra tuttavia opportuno citarne alcuni passi, per chiarire in che modo si possano intendere le affermazioni dell'io narrante nella *Cantina*:

Supponiamo che uno di voi fosse onnisciente, e conoscesse, quindi, tutti i movimenti di tutti i corpi nel mondo, vivi o morti, e conoscesse anche tutti gli stati mentali di tutti gli esseri umani che siano mai vissuti, e supponiamo che quest'uomo abbia scritto tutto ciò che sa in un grosso libro, che conterrebbe quindi l'intera descrizione del mondo [...] tutti i fatti descritti sarebbero, per così dire, allo stesso livello e, allo stesso modo, tutte le proposizioni. Non vi sono proposizioni che, in qualsiasi senso assoluto, sono sublimi, importanti o sconcertanti. [...] Se per esempio, nel vostro libro universale leggiamo la descrizione di un delitto, [...] sarà esattamente sullo stesso livello di un qualsiasi altro evento, per esempio la caduta di una pietra (Wittgenstein 1988, 9-10)

Wittgenstein pone qui l'equivalenza di ogni fatto – come nel *Tractatus* aveva posto l'equivalenza e l'indipendenza degli stati di cose – per poter definire i limiti dell'ambito etico:

E ora debbo dire che se osservo ciò che l'etica veramente dovrebbe essere [...] il risultato mi sembra del tutto ovvio. Mi sembra evidente che nulla di ciò che noi potremmo pensare o dire sarebbe *la cosa*; che non possiamo scrivere un libro scientifico, il cui tema possa essere intrinsecamente sublime e superiore a qualsiasi altro tema (*ibid.*, 10).

È impossibile dunque scrivere un libro che contenga affermazioni assolute o di ordine superiore agli altri temi. Esempi di questo tipo di affermazioni sarebbero quelle riguardanti il senso, oppure quelle religiose. La verità, nell'accezione intesa da Bernhard, sembra ricadere proprio in questo ordine superiore e inattuabile. L'impossibilità di includere in un ipotetico "libro del mondo" affermazioni di ordine superiore non deriva dal fatto che non sia ancora dato un modo sensato di esprimerle, ma dalla consapevolezza che "la loro mancanza di senso era la loro essenza peculiare" (*ibid.*, 18).

Nonostante il *Tractatus* si chiudesse con la celebre proposizione secondo cui "su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere" (Wittgenstein 2009, 109), seguita in effetti da dieci anni di silenzio filosofico, successivamente Wittgenstein tornò più volte sul tema dell'etica, pur senza pubblicare testi compiuti. È infatti proprio nella parte finale della *Conferenza sull'etica*, tenuta probabilmente tra il 1929 e il 1930, che Wittgenstein descrive una certa tensione insita nell'uomo, a parlare e a scrivere di etica; questa

tensione si incarna nella volontà di “*andare al di là del mondo, ossia al di là del linguaggio significante*”, di “*avventarsi contro i limiti del linguaggio*”, con la lucida consapevolezza che “*quest’avventarsi contro le pareti della nostra gabbia è perfettamente, assolutamente disperato*”. Nonostante tutto, e con queste parole si chiude la conferenza, si tratta di una “*tendenza dell’animo umano che io personalmente non posso non rispettare profondamente e che non vorrei davvero mai, a costo della vita, porre in ridicolo*” (Wittgenstein 1988, 17-18).

L’interesse di Bernhard per Wittgenstein sembra partire proprio dal riconoscimento del fondamentale paradosso insito nell’agire umano. L’uomo non può tacere ciò di cui non può parlare, pur riconoscendo con lucida consapevolezza che il suo non tacere è assolutamente disperato.

Se da un lato gli sforzi di Wittgenstein, in particolare nella prima fase del suo pensiero, sono tesi a tracciare dei limiti tra ciò che si può dire e ciò che per sua stessa essenza è indicibile – il caso della forma logica, dell’etica, e del soggetto metafisico – bisogna però notare che su questi ambiti non vige un vero e proprio divieto di rappresentazione come quello che si desume dall’ultima proposizione del *Tractatus*. Essi possono infatti essere mostrati e, anzi, forse *devono* essere mostrati (cfr. Sluga 2012, 166). Si pensi a quanto scrisse Wittgenstein nella celebre lettera all’editore von Ficker per definire il senso del *Tractatus*: “*Il mio lavoro consiste di due parti: di quello che ho scritto, e inoltre di tutto quello che non ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante. Ad opera del mio libro, l’etico viene delimitato, per così dire, dall’interno*” (Wittgenstein 1974, 72-73).

Bernhard sembra desumere da Wittgenstein la struttura di pensiero secondo cui le cose ‘davvero importanti’ non possono in alcun modo venir dette, ma devono semplicemente essere *mostrate*. Per questo motivo nei suoi romanzi non si troverà una teoria sistematica e tantomeno un personaggio incaricato di incarnare la posizione dell’autore. Ciò che si troverà è una pratica: in linea con la proposizione wittgensteiniana secondo cui “*la filosofia non è una dottrina, ma un’attività*” (Wittgenstein 2009, 49).

La via indiretta

Se un oggetto è sublime quando è in grado di suscitare nello spettatore uno sgomento e un turbamento dovuto alla constatazione di una sproporzione tra ciò che la ragione può pensare e ciò che l’immaginazione può rappresentare, è lecito in qualche modo definire sublimi i romanzi di Bernhard, poiché con essi l’autore rifiuta il compito di descrivere e rappresentare il mondo e si assume quello di mostrare l’impossibilità di tale gesto. Anche la stessa impossibilità, tuttavia, non può semplicemente venir detta, poiché tale azione contraddirebbe l’assunto iniziale. Il lavoro della scrittura, l’attività in grado di mostrare i limiti del linguaggio e quindi virtualmente superarli mostrando ciò che non si può comunicare, è un’azione di tipo indiretto, un lavoro formale che nel

caso di Bernhard si esplicita nelle sue celebri e personalissime marche stilistiche. Non si può in questa sede descrivere in modo esauriente tali tratti dello stile, tuttavia è utile portare l'attenzione su alcuni elementi che accanto alla ripetizione (cfr. Jahraus 1991; Rovatti 2005) e alla citazione (cfr. Gargani 1990; Schönthaler 2011) concorrono a caratterizzare la voce di Bernhard in modo determinante.

A livello semantico è importante sottolineare la particolare predilezione per l'aggettivo "cosiddetto [*sogenannt*]"⁵. Esso viene normalmente utilizzato per descrivere la specificità tecnica di una denominazione o l'uso *improprio* di un termine. Per i personaggi di Bernhard qualunque nome o gruppo di nomi può essere inteso come improprio e può dunque essere accompagnato da tale aggettivo. I motivi di tale ampliamento non sono da rintracciare solamente nell'uso parodistico delle marche di oralità, bensì nell'effettiva convinzione teorica dell'improprietà di tali definizioni.⁶

Alcuni esempi a campione dai vari romanzi renderanno evidente la pervasività dell'uso del termine: sono "cosiddetti" i congiunti del suicida, il festival, i superstiti, i Balcani, le incursioni aeree, la casa di Mozart ne *L'origine (Die Ursache)*, il primo volume dell'autobiografia del 1975 (Bernhard 2011a); l'incubo, la persona di lingua straniera, i tedeschi senza cittadinanza, il commercio di beni immobili in *Si (Ja)*, del 1978 (Bernhard 2011c); i filosofi di mezza tacca, gli aforismi negativi e quelli positivi, l'uomo d'ingegno, la concezione dell'arte, l'intellettuale e l'intellettualismo, gli svantaggiati, i poveri e diseredati nel *Soccombente (Der Untergeher)* del 1983 (Bernhard 1999). E si potrebbe continuare con numerosissimi casi tratti da tutti i romanzi a partire dagli anni settanta. Come si può notare l'elenco comprende in particolare formule tipicamente usate da parlanti colti appartenenti al mondo intellettuale, e sicuramente non si tratta di un caso; questa insistenza tuttavia va al di là di una semplice critica delle convenzioni sociali. L'effetto straniante dell'aggettivo obbliga il lettore a soffermarsi un poco più del necessario sulla parola che segue e a chiedersi, anche solo per un fugace momento, chi e perché 'dice così'. Questo indugio indotto dall'uso sconsiderato del "cosiddetto" permette di leggere tale artificio come "complicazione della forma, con la quale [l'arte] tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata" (Šklovskij 1966, 17).

Anche sul piano sintattico d'altra parte è visibile questa intenzione, come risulta evidente dall'uso delle *Schachtelsätze*, i periodi 'a scatola'. Questi periodi involuti tipici della lingua tedesca, contenenti incisi anche molto lunghi, sono portati al parossismo

⁵ Un discorso molto simile si potrebbe condurre riguardo l'uso di "tale" (*solches*), e di "com'è naturale" (*naturgemäß*).

⁶ I corsivi sembrano a questo proposito essere l'equivalente grafico del "cosiddetto". Essi vengono usati in questo modo già dal primo romanzo, *Gelo*. È stato detto, riguardo al suo protagonista, che egli "vede le parole: questa affermazione, che sembra delirante, entrerà come un motivo chiave nei romanzi successivi di Bernhard, e saranno le sue famose parole scritte in corsivo, il corsivo come visualizzazione delle cose" (Rovatti 2008, 8).

dalla prosa di Bernhard (Kuhn 2006, 40). “Nonostante siano grammaticalmente corretti, essi sono quasi incomprensibili: essi contravvengono, come quasi tutte le appariscenti costruzioni di Bernhard, non alle norme grammaticali, bensì alle norme comunicative e stilistiche” (Betten 2011, 68; trad. A. G.]). Tra le involuzioni sintattiche che contribuiscono a spiazzare il lettore si possono annoverare le frequenti costruzioni participiali, in cui tra l’articolo e il sostantivo si annidano frasi lunghe e complesse, come nel caso che segue, tratto dalla prima parte di *Perturbamento*:

Nicht selten ist die von einem Gastwirt auf die widerwärtigste Weise zu den Besoffenen zu dem alleinigen Zweck, ihnen unter allen Umständen das Geld aus den Taschen herauszuziehen und den billigsten Brand in ihre widerstandslosen Därme hineinzupressen, auf verlängerte halbe und ganze Nächte, auch in ihrer ordinären Art hilflos in das Gastzimmer kommandierte eigene Frau das Opfer (Bernhard 1967, 13).

Di tale struttura non esiste una traduzione appropriata in italiano e nel caso specifico il traduttore risolve brillantemente in questo modo, mantenendo con l’anticipazione del participio la tensione sintattica che spinge il lettore a scorrere con lo sguardo in fondo alla frase:

Obbligata dal marito in modi estremamente odiosi a rimanere per mezze o intere nottate nell’osteria insieme agli ubriachi, con l’unico scopo di spillare loro del denaro senza badare ai mezzi, cacciando nelle loro docili budella dell’acquavite di pessima qualità, spesso la vittima è proprio lei, la vittima è la moglie dell’oste (Bernhard 2010, 17).

Bisogna notare come la complicatezza, che obbliga il lettore a fermarsi e guardare le frasi in quanto frasi, nella loro pura materialità linguistica, viene sempre accompagnata da un ritmo incessante e vorticoso – definito altrove risucchio linguistico (*Sprachsog*)⁷ – che appassiona e coinvolge il lettore trascinandolo verso il fondo del testo come in una corsa.

Se è possibile individuare qualcosa che accomuni le principali caratteristiche peculiari delle prose di Bernhard si può forse parlare proprio della loro funzione contraddittoria: si tratta infatti di mezzi che in prima battuta perseguono lo straniamento del lettore – e quindi un suo distanziamento critico – ma al contempo puntano a instaurare una familiarità ritmica con lui, una complicità dovuta all’effetto comico che scaturisce dalla lettura dell’esagerata lunghezza e complessità dei monologhi. La particolarità di queste prose consisterebbe dunque nella presenza di elementi perturbanti, stranianti, disturbanti – in una parola, critici – all’interno di una

⁷ Si tratta della qualità stilistica riscontrata in Eyckeler 1995, 72: “die dafür verantwortlich ist, daß der Lesende ‚am Text bleibt‘, obwohl ihm gerade die üblichen, die Lektüre begünstigenden und befördernden Mittel [...] vorenthalten werden”.

partitura che non impedisce il gusto gastronomico della lettura e non travalica mai il confine delle norme per diventare avanguardistica.

L'estrema attenzione verso un linguaggio grammaticalmente impeccabile, a tratti burocratico, maniacale nella precisione come nella predilezione per la terminologia specifica e i nomi propri, relega l'aspetto eversivo di questi testi in una dimensione collaterale, percepita dal lettore come inintenzionale e quasi casuale. Lo straniamento critico nasce da scarti minimi e la famosa arte dell'esagerazione, di cui Bernhard si dichiara maestro, viene esercitata su un materiale rigorosamente povero, quasi minimale.

Gli elementi stilistici tipici della prosa di Bernhard sono stati definiti dalla critica secondo varie e differenti prospettive: come elementi musicali della prosa, come espressione di un'ossessione monomaniaca o come semplici idiosincrasie stilistiche proprie di uno degli autori più originali del panorama europeo del secondo Novecento.⁸ Se letti nell'ottica del paradosso rappresentativo che anima le prose di Bernhard, essi possono essere compresi come tentativi stilistici di venirne a capo. La consapevolezza di un'inadeguatezza di fondo dei modi esistenti di rappresentare artisticamente un oggetto spinge l'autore a ricercare vie indirette, che prendano in considerazione la stessa azione rappresentativa. In questa prospettiva l'opera sembra rivolgersi su se stessa, facendosi testimonianza della propria inadeguatezza. La 'scomodità' che nasce da queste letture è un tipo particolare di irritazione che mostra tale inadeguatezza facendosi dunque – in un senso molto ristretto di questo termine – sublime.

BIBLIOGRAFIA

- BERNHARD, T. 1967. *Verstörung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 —. 1990. *Cemento*. Trad. it. di C. Groff. Milano: SE. (ed. or. 1982).
 —. 1991. *La fornace*. Trad. it. di M. Olivetti. Torino: Einaudi. (ed. or. 1970).
 —. 1999. *Il soccombente*. Trad. it. di R. Colorni. Milano: Adelphi. (ed. or. 1983).
 —. 1999b. *Teatro IV*. Trad. it. di U. Gandini. Roma: Ubulibri.
 —. 2010. *Perturbamento*. Trad. it. di E. Bernardi. Milano: Adelphi. (ed. or. 1967).
 —. 2011a. *L'origine. Un accenno*. Trad. it. di U. Gandini. In T. Bernhard, *L'autobiografia*. Milano: Adelphi. (ed. or. 1975).
 —. 2011b. *La cantina. Una via di scampo*. Trad. it. di E. Bernardi. In T. Bernhard, *L'autobiografia*. Milano: Adelphi. (ed. or. 1976).

⁸ Per una bibliografia esaustiva e aggiornata sull'autore consultare il portale della ITBG al link: <http://www.thomasbernhard.at/index.php?id=149>. Per il motivo musicale cfr. almeno Reiter 1989, Kuhn 1996, Bloemsaat-Voerknecht 2006, Reitani 2006; per un'analisi strutturale dello stile cfr. Jahraus 1991 e 1992.

- . 2011c. *Si*. Trad. it. di C. Groff. Parma: Guanda. (ed. or. 1978)
- . 2013. *Correzione*. Trad. it. di G. Agabio. Torino: Einaudi. (ed. or. 1975)
- BETTEN, A. 1998. "Thomas Bernhards Syntax: keine Wiederholung des immer Gleichen". In *Deutsche Grammatik – Thema mit Variationen*. A cura di K. Donhauser, L. M. Echinger. Heidelberg: Universitätsverlag.
- . 2011. "Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis". In *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. A cura di J. Knappe e O. Kramer, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- BLOEMSAAT-VOERKNECHT, L. 2006. *Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikalischen Register*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- BOLLINO, F. 2005. *Modi dell'estetica, mondi dell'arte*. Firenze: Alinea.
- BONOMETTI, M. L. 2011. "La rielaborazione del sublime kantiano in Lyotard: apertura di un problema di fruizione". *Itinera 2*: 76-95.
- CARBONI, M. 2003. *Il sublime è ora, saggio sulle estetiche contemporanee*. Roma: Cooper e Castelvechchi.
- CARCHIA, G. 1990. *La retorica del sublime*. Bari: Laterza.
- D'ANGELO, P., FRANZINI, E. e SCARAMUZZA, G. 2002. *Estetica*. Milano: Raffaello Cortina.
- D'ANGELO, P. 2005. *Ars est celare artem*. Macerata: Quodlibet.
- DIONIGI LONGINO. 1988. *Il sublime*. A cura di G. Reale ed E. Matelli. Milano: Rusconi.
- GARGANI, A. G. 1990. *La frase infinita, Thomas Bernhard e la cultura austriaca*. Roma-Bari: Laterza.
- GARRONI, E. 1992. *Estetica. Uno sguardo-atravverso*. Milano: Garzanti.
- HUBER, M. 1987. "Romanfigur klagt den Autor, zur Rezeption von Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*". In *Statt Bernhard: über Misanthropie im Werk Thomas Bernhard*. Wien: Edition S.
- JAHRAUS, O. 1991. *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- JAHRAUS, O. 1992. *Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KANT, I. 1997. *Critica del Giudizio*. Trad. it. di A. Gargiulo. Roma-Bari: Laterza.
- KUHN, G. 1996. "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger". *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- LATINI, M. 2005. "La 'prima' frase a partire da *Cemento*". *Aut aut 325*: 97-109.
- . 2009. "Immagini in estinzione. Memoria e fotografia in *Auslöschung* di Thomas Bernhard". *Links 9*: 43-54.
- LYOTARD, J.-F. 1995. *Anima minima: sul bello e il sublime*. Trad. it. di F. Sossi. Parma: Pratiche Editrice.
- . 2001. *L'inumano. Divagazioni sul tempo*. A cura di E. Raimondi e F. Ferrari. Milano: Lanfranchi.
- MAGRIS, C. 1996. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi.
- MATELLI, E. 1988. "Introduzione" a Dionigi Longino, *Il sublime*. Milano: Rusconi.
- MITTNER, L. 1971. *Storia della letteratura tedesca, dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*. 3/1: *Dal Biedermeier al fine secolo*. Torino: Einaudi.
- PANELLA, G. 2012. *Storia del sublime, dallo Pseudo Longino alle poetiche della modernità*. Firenze: Clinamen.

- REITER, A. 1989. Thomas Bernhards "musikalisches Kompositionsprinzip". *Literatur Magazin* 23: 149-68.
- REITANI, L. (a cura di). 2006. *Thomas Bernhard e la musica*. Roma: Carocci.
- ROVATTI, P. A. 2005. "Con Thomas Bernhard nella direzione opposta". *Aut aut* 325: 78-91.
- . 2008. *Contagio*. Introduzione a T. Bernhard, *Gelo*. Torino: Einaudi.
- SCHMIDT-DENGLER, W. 2010. "Bernhards Scheltreden". In *Der Übertreibungskünstler*. Wien: Sonderzahl.
- . "Undici tesi sull'opera di Bernhard". *Aut aut* 325: 194-98.
- SCHÖNTHALER, Ph. 2011. *Negative Poetik: die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W. G. Sebald und Imre Kertesz*. Bielefeld: Transcript.
- ŠKLOVSKIJ, V. 1966. "L'arte come artificio". *Una teoria della prosa*. Trad. di M. Olsoufieva. Bari: De Donato.
- WITTGENSTEIN, L. 2009. *Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. A cura di A. G. Conte. Torino: Einaudi.
- . 1988. "Conferenza sull'etica". In *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Trad. it. di M. Ranchetti. Milano: Adelphi.
- . 1974. *Lettere a Ludwig von Ficker*. A cura di G. H. von Wright e W. Methlagl. Trad. it. di D. Antiseri. Roma: Armando.

