

Il 'movimento' di Peter Handke fra tradizione, provocazione e giochi linguistici

RAUL CALZONI

Università degli studi di Bergamo
raul.calzoni@unibg.it

Parole chiave

Impegno
Movimento
Sperimentazione
Periferia
Ripetizione

Keywords

Engagement
Movement
Experimentation
Periphery
Repetition

Abstract

L'articolo ripercorre la produzione saggistica, narrativa e drammaturgica di Peter Handke, mettendo in rilievo il significato che il termine 'movimento' assume al suo interno e, infine, si sofferma sul romanzo breve *Mein Tag im anderen Land: Eine Dämonengeschichte* (*La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*, 2021) e sui diari *Vor der Baumschattenwand nachts Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (*Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015*, 2018) dello scrittore austriaco. Intento dell'articolo è quello di dimostrare che anche in queste due ultime opere si manifestano le peculiarità di quella poetica dell'azione e dell'"autonomo impegno", di cui è parte costitutiva l'"ingegnosità linguistica" grazie alla quale, come si legge nella motivazione che ha portato Handke a conseguire il premio Nobel per la letteratura nel 2019, l'autore è stato sin dagli esordi in grado con la sua scrittura di "esplorare la periferia e la specificità dell'esperienza umana".

The article investigates Peter Handke's essayistic, narrative, and dramaturgical production, highlighting the meaning that the term 'movement' assumes within it and, finally, focuses on the short novel *Mein Tag im anderen Land: Eine Dämonengeschichte* (*My Day in the Other Country. A Demon Story*, 2021) and in the diaries *Vor der Baumschattenwand nachts Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (*At Night, in front of the Wall with the Shadow of the Trees. Signs and Omens from the Periphery 2007-2015*, 2018) of the Austrian writer. The main aim of the article is to demonstrate that the peculiarities of Handke's specific poetics of both action and "autonomous commitment" are still evident in these last two works, whose constitutive part is the author's typical "linguistic ingenuity" thanks to which, as one can read in the motivation of the Nobel Prize for literature received in 2019 by the writer, since his debut he has been able to "explore the periphery and the specificity of human experience".

Nell'ampia opera narrativa, drammaturgica e saggistica di Peter Handke, il termine 'movimento' ricorre con particolare frequenza e assume diverse valenze nel contesto di un processo gnoseologico che si fonda sulla provocazione concettuale, sulla costante critica dello *status quo* e, non da ultimo, su arditi giochi linguistici. Questo articolo intende, perciò, ripercorrere la produzione dell'autore mettendo in rilievo il significato che il 'movimento' assume al suo interno e, infine, soffermarsi sul romanzo breve *Mein Tag im anderen Land: Eine Dämonengeschichte* (La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni, 2021) e sui diari *Vor der Baum-schattenwand nachts Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015, 2018) dello scrittore austriaco. Il percorso intende dimostrare che in queste due ultime opere si manifestano le peculiarità di quella poetica dell'azione e dell'"autonomo impegno" (Dujmić 1996: 45), di cui è parte costitutiva l'"ingegnosità linguistica" grazie alla quale, come si legge nella motivazione che ha portato Handke a conseguire il premio Nobel per la letteratura nel 2019, l'autore è stato in grado con la sua scrittura di "esplorare la periferia e la specificità dell'esperienza umana" (Grandin 2022: 12).

Di fatto, già agli esordi della carriera di Handke si colloca un preciso 'movimento', ovvero un gesto di rottura e, al contempo, una sfida lanciata all'*establishment* intellettuale della Repubblica federale tedesca del Secondo dopoguerra. Invitato da Ingeborg Bachmann nel 1966 a Princeton a partecipare al tradizionale incontro annuale del *Gruppo 47*, che a detta di Hans Magnus Enzensberger rappresentava allora e sin dalla sua fondazione nel 1947 il "caffè centrale di una letteratura senza capitale" (Enzensberger 1962: 27), lo scrittore ventiquattrenne non perse occasione di attaccare la generalizzata – a suo vedere – incapacità della narrativa tedesca degli anni Sessanta di stare al passo con i tempi. Durante il congresso, Handke accusò, infatti, apertamente di convenzionalità linguistica la prosa degli esponenti del gruppo, del quale facevano parte autori del calibro di Heinrich Böll e Günter Grass, che fra l'altro sarebbero stati vincitori prima di lui del Premio Nobel per la letteratura rispettivamente nel 1972 e 1999, sottolineando, come si legge nella versione a stampa del suo intervento intitolata *Zur Tagung der Gruppe in USA* (Sul con-

gresso del Gruppo 47 negli USA, 1966), che nella loro scrittura "la lingua resta priva di moto, funge esclusivamente da targhetta riportante il nome delle cose. Le cose vengono riportate, ma non vengono mosse" (Handke 2022a: 8-9).

In un clima letterario dominato dalla vacua 'denominazione' delle cose, ovvero dalla 'stagnazione', Handke invocava con il suo intervento a Princeton la necessità di un duplice 'movimento'. Da un lato, l'autore reclamava la necessità di un 'movimento', nel senso di una scuola o di un gruppo, ovvero di una nuova aggregazione di scrittori capace di superare il neorealismo del *Gruppo 47*, nonché la sua concezione dello scrittore impegnato (Disanto 2021), e, dall'altro lato, chiedeva un 'movimento' interno alla lingua tedesca, un moto o un nuovo corso della scrittura capace di riscattare la letteratura dalla stasi e dall'immobilismo in cui si era, a sua percezione, impaludata. Tale duplice operazione appariva possibile ad Handke grazie a una scrittura che fosse capace di

frantumare il 'vetro della lingua'. Non è possibile afferrare gli oggetti semplicemente guardandoli attraverso la lingua. Invece di agire come se fosse possibile guardare attraverso la lingua come attraverso il vetro di una finestra, si dovrebbe penetrare con lo sguardo la lingua stessa all'interno delle sue insidie e, dopo ciò, si dovrebbe mettere in luce il processo attraverso il quale le cose vengono ribaltate per mezzo della lingua. Trattandosi di uno svelamento, questo compito stilistico sarebbe senz'altro anche un compito sociale (Handke 2022a: 8-9).

Emerge da questa citazione la volontà dello scrittore di porre sin dai suoi esordi la propria teoria e prassi letterarie nel solco di quella riflessione linguistica squisitamente austriaca che da *Ein Brief (Lettera di Lord Chandos, 1902)* di Hugo von Hofmannsthal, con la quale la scrittura della Vienna di fine Secolo aveva, alla fine di una spasmodica ricerca, paradossalmente dichiarato l'approdo al silenzio come unica possibilità di "penetrare nell'essenza delle cose" (Hofmannsthal 1985: 39), innervava tramite la filosofia di Ludwig Wittgenstein la sperimentazione del *Gruppo di Graz*. Di quest'ultimo l'autore è stato il più celebre e controverso esponente sin dal novembre 1960, quando il *Gruppo* iniziò a riunirsi presso il *Forum Stadtpark* della cittadina stiriana. Negli anni dei suoi polemic esordi, alla prima richiesta di Handke, relativa alla necessità

di un nuovo 'movimento', stava in parte rispondendo la *Grazer Gruppe*, spontaneamente raccoltasi attorno a Alfred Kolleritsch, con *Manuskripte* (Manoscritti), la rivista ufficiale del Gruppo che, da un lato, "documenta[va] la spinta ideologica del *Forum Stadtpark* e di chi vi era attivo" e, dall'altro, forniva le linee guida di un "programma di opposizione al conservatore *establishment* culturale di Vienna" (Ingalsbe 1996: 573). Se è vero che tale programma si fondava sulla sperimentazione linguistico-formale e sulla decostruzione del mito dell'"Austria felix", non si deve dimenticare che i *Grazer* non ebbero un vero e proprio manifesto e che l'aggregazione dei suoi componenti si basò più sulla stima reciproca, che sulla condivisione di un programma poetico; da ciò, discende anche l'eterogeneità dei risultati ottenuti dagli scrittori che appartennero al *Gruppo* (Locher 2010). Comune a questi ultimi era, comunque, la volontà di richiamarsi all'esperienza del *Gruppo di Vienna*, simpatizzando con Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener, benché "negli scritti della 'Grazer Gruppe', la parte radicale del programma sperimentale [...] non riveste quasi alcuna importanza (e qui sta forse la principale differenza nei confronti della 'Wiener Gruppe')" (Žmegač 1997: 438). Fu, infatti, attorno al concetto di sperimentazione linguistica, anche basata sul dialetto della capitale austriaca, che si consumò l'esperienza del *Gruppo di Vienna*: la sua poetica si fondava secondo Rühm su "costellazioni di frasi materializzate" (Knörrich 1978: 311), la cui semantica e sintassi non potevano essere comprese attraverso la logica convenzionale. Di converso, il *Gruppo di Graz* si avvaleva sì, come quello di Vienna, del montaggio e del gioco linguistico, ma ne sfruttò le possibilità espressive dall'interno della tradizione e nel contesto delle strutture grammaticali e lessicali convenzionali, con l'intento di elaborare, per usare una formulazione di Helmut Heißenbüttel, una "grammatica politica" (Heißenbüttel 1961: 38).

L'attenzione di Handke, all'interno del *Gruppo di Graz*, è stata perciò, sin dagli esordi della sua produzione, rivolta alla tradizione letteraria austriaca, con l'intento di corroderne dall'interno le certezze e le convenzioni grazie a un 'movimento' attraverso "la lingua" che rendesse "possibile ribaltare il senso delle cose" (Handke 2022a: 8). Inoltre, il gesto di rottura di Handke con la tradizione tedesca – o meglio con il canone letterario del *Gruppo 47* improntato al neoreali-

simo (Döring 2019) – ebbe la forza di lanciare l'autore sulla scena letteraria internazionale e dare vigore alla sua riflessione profondamente austriaca sulla lingua e sulla letteratura, secondo la quale "l'impegno non è una condizione passiva, ma una condotta. L'impegno è azione" (Handke 2022a: 15). La concezione attiva che Handke aveva allora e ancora oggi esprime dell'impegno dello scrittore è, tuttavia, *sui generis* e merita di essere indagata. In altri termini, per Handke, scrittura e impegno assunsero un significato peculiare e divennero da subito sinonimi, come si legge in *Die Literatur ist romantisch* (La letteratura è romantica, 1967), saggio dal quale è tratta l'ultima citazione, nel quale l'autore sostiene che con "il motto 'littérature engagée'", Jean-Paul Sartre (1948)

sostiene precisamente questo: lo scrittore ha il compito di smascherare le condizioni esistenti attraverso la scrittura e quindi di cambiarle. Sartre usa queste parole vuote: 'Lo scrittore ha scelto di svelare il mondo e, particolarmente, l'uomo agli altri uomini, affinché costoro assumano di fronte all'oggetto stesso messo così a nudo le loro intere responsabilità'. Tale assunzione di responsabilità è un concetto astratto, che può essere applicato da chiunque a qualsiasi cosa, un concetto che dipende dalla rispettiva visione normativa del mondo (Handke 2022a: 16).

Alle sartriane "parole vuote", Handke oppose una visione in cui la forma letteraria ha un effetto straniante sull'impegno che vi è intrinseco; perciò, "più complessa è la forma letteraria, più straniante è l'effetto che ha sull'impegno cui essa dà voce. E quanto più perfetta è la forma e non ha più nulla a che fare con il concetto di impegno" (Handke 2022a: 21). In ultima analisi, secondo Handke, lo scrittore sartriano "nomina non le cose, ma le immagini normative che si è formato di esse. Senza una visione prefissata e precostituita del mondo il suo impegno sarebbe impossibile" (ivi: 17). Di converso, Handke propose un 'movimento' e un impegno autonomi della scrittura, ovvero un suo evolversi attraverso uno slancio che difendesse la dimensione irrealistica della forma e lo stile al di sopra dell'impegno "normativo" dell'autore:

Ogni tipo di impegno è [...] reso irrealista dalla forma letteraria: nella storia diventa finzione, in un componimento poetico diventa poesia, o entrambe le cose in entrambe le forme. Lo scrittore impegnato, in quanto scrittore, non si può impe-

gnare. La letteratura trasforma tutto ciò che è reale, compreso l'impegno, in uno stile. Rende tutte le parole inutilizzabili e, più o meno, le corrompe. La letteratura maschera le cose; parole che erano intese come azione diventano gioco: la letteratura trasforma in gioco la realtà, sia quella linguistica, che cita, sia quella non linguistica, che nomina. La letteratura è irrealista, irrealistica. Anche la cosiddetta letteratura impegnata, per quanto si definisca realistica, è irrealistica, romantica (ivi: 22).

L'affondo di Handke sul "romanticismo" della scrittura aprì a una concezione della letteratura che avrebbe superato l'impegno di maniera dello scrittore contemporaneo a favore di un rilancio dell'"elemento ludico e formale, [...] della finzione, del gioco di parole, del ritmo, dello stile" (ibidem). Questa prospettiva emerse, sul finire degli anni Sessanta, anche da *Straßentheater und Theatertheater* (Teatro di strada e teatro teatro, 1968) e *Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater* (Per il teatro di strada contro i teatri di strada, 1968), in cui l'autore metteva in dubbio il valore didattico della recente drammaturgia tedesca, rilevandone l'incapacità di promuovere qualsiasi cambiamento sociale. Il duplice oggetto della polemica di Handke era, allora, il teatro dialettico di Bertolt Brecht e quello documentario di Peter Weiss, incapaci di raggiungere il fine che i due drammaturghi si erano proposti, ovvero di agire nel tempo e nella società a cui si rivolgevano, stimolandone un profondo cambiamento, ossia un 'movimento' di rigenerazione. Al teatro dialettico di Brecht e a quello documentario di Weiss, Handke contrapponeva *Sprechstücke* ("parti teatrali parlate"), ispirati dalla lingua della strada e dell'immediatezza, il cui fine non era conseguire effetti scenici, ma rappresentare la spontaneità e imprimere un 'movimento' a un teatro ormai concepito come "istituzione, qualcosa di statico, un oggetto statico, e non un soggetto della società" (ivi: 51). Con la sua riflessione sulla forma che il teatro di strada aveva assunto negli anni Sessanta, Handke si opponeva a qualsiasi concezione tradizionale, proponendo una teoria drammaturgica in cui azione, storia e dialogo fossero assenti e nella quale la parola diventasse la sola realtà da portare in scena; ciò con l'intento di puntare il dito contro un "teatro di strada che si concepisce come istituto, come istituzione, come status, come parte di un movimento a sé ma non come un movimento *tout court*, che si perde in vuota retorica

teatrale, affettato e altezzoso, per quanto possa girare su vecchi camion e andare un po' in giro in questo modo: questo teatro di strada offre immagini vive che sono morte" (ivi: 48).

L'anno precedente alla pubblicazione dei due saggi sul teatro di strada, Handke aveva già dato prova con *Kaspar* (1967) delle modalità estetiche grazie alle quali la sua teoria, già postdrammatica (Lehmann 2017: 45), poteva concretarsi sulla scena in una *pièce* che rinunciava completamente all'azione e faceva del suo protagonista uno strumento di riflessione sulla lingua. Nell'opera, alla quale gli spettatori assistevano senza che fosse indirizzato loro alcun messaggio o insegnamento, Kaspar era una macchina retorica, un automa senz'anima che aveva perso qualsiasi possibilità di autodeterminarsi ed era diventato un tipo riproducibile a piacimento attraverso la comunicazione. Handke apriva, infatti, la *pièce* con questa battuta: "La rappresentazione Kaspar non mostra che cosa REALMENTE ACCADA O SIA ACCADUTO a Kaspar Hauser. Essa mostra che cosa POTREBBE ACCADERE a qualcuno. Mostra come qualcuno possa essere portato al parlare mediante il parlare. La *pièce* potrebbe anche intitolarsi 'tortura linguistica'" (Handke 1967: 7). Il protagonista della parte teatrale è quindi ispirato a quel Kaspar Hauser, cui il lettore-spettatore di lingua tedesca è subito istintivamente portato a pensare, ovvero quel sedicenne improvvisamente apparso su una piazza di Norimberga nel 1828, che venne usato come cavia per alcuni esperimenti di natura linguistica (e non) (Colombo 2019). Tuttavia, quando entra in scena, Kaspar indossa una maschera, che lo rende una "meraviglia personificata" (Handke 1967: 12), e si muove in "un modo che non esiste" (ivi: 11). In questo modo Handke stronca sul nascere qualsiasi tipo di associazione anche con il Kaspar burlone che, nel teatro dei burattini tedeschi, si rivolge direttamente al pubblico per commentare l'azione: "Kaspar non assomiglia per nulla a un buffone; è, sin dall'inizio, quando entra in scena, molto più simile a Frankenstein (o a King Kong)" (ivi: 7-8).

Negli anni Settanta, la riflessione e la sperimentazione linguistica di Handke, che innervò nel decennio precedente i romanzi *Die Hornissen* (I calabroni, 1966) e *Der Hausierer* (L'ambulante, 1967), come pure il dramma *Publikumsbeschimpfung* (Insulti al pubblico, 1966), si incanalò verso una maggiore attenzione per gli aspetti epistemologici del linguaggio. Sempre

in quegli anni, allo stesso modo in cui in Germania si faceva strada la "nuova soggettività", la produzione di Handke piegò lo spazio letterario a luogo di analisi del rapporto fra individuo e potere nelle sue differenti manifestazioni. Direttamente riconducibili alla "nuova soggettività" sono le opere di Handke risalenti a quell'epoca che affrontano la tematica generazionale e il rapporto fra genitori e figli (Renner 2023: 81 e seg.). Questo è il caso di *Wunschloses Unglück* (Infelicità senza desideri, 1972), che è un delicato ritratto del rapporto fra un figlio e sua madre, mediato dall'esperienza biografica dello scrittore, e allo stesso tempo una descrizione della vita di una donna sino al suo suicidio, scandita da una quotidianità prosaica, che solo il 'movimento' riesce a scalfire, nella quale non è possibile coltivare speranze per il futuro neppure attraverso la letteratura. La donna, infatti, "leggeva i libri soltanto come storie del passato, mai come sogni del futuro; vi trovava tutto ciò che aveva perduto e non avrebbe potuto recuperare mai più. [...] La letteratura non le insegnava a pensare finalmente a sé ma le spiegava che ormai era troppo tardi" (Handke 1976: 51). Inoltre, la madre, con la sua maniacale inclinazione al movimento fisico, incarna quell'irrequietezza tipica della ricerca di Handke che si confronta con una

ridda di immagini e di sentimenti, in cui ogni immagine diventava subito una tortura che la induceva a guardare in fretta altrove, oltre l'immagine successiva avrebbe continuato a torturarla, nascevano così dei punti morti, in cui l'altalena scimmiesca del mondo esterno la lasciava per un poco in pace. In quei momenti era solo stanca, sfuggiva al turbine, sprofondando lo sguardo immemore nell'acqua (Handke, 1976: 58-59).

Nel romanzo, il 'movimento', che si traduce in una "ridda di immagini" capaci di rendere la prosa di Handke "cinematografica" (Matveev 2003), si manifesta attraverso il "passeggio", che diventa una strategia narrativa di resistenza allo scorrere del tempo e da sé stessi (Hummel 2007). Infatti: "A passeggio si dimenticava di sé stessa. Sedeva al margine del bosco, il più possibile lontano dalle case, o in riva al torrente sotto una segheria abbandonata. La vista dei campi di grano o dell'acqua non leniva niente, ma almeno stordiva un po'" (Handke 1976:58). Questa prospettiva uniforme anche le trame di *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Breve lettera del lungo addio, 1972), romanzo

su una crisi matrimoniale ambientato in America, *Die linkshändige Frau* (La donna mancina, 1976) e *Langsame Heimkehr* (Lento ritorno a casa, 1979), che formalmente rivelano un'inclinazione verso i moduli espressivi della tradizione e, più precisamente "un movimento di regressione verso presupposti ideologici di tipo romantico" (Cusatelli 1972: 84). Questi sono anche gli anni in cui inizia la collaborazione fra Handke e il regista Wim Wenders, con il quale l'autore lavora alla realizzazione di due sceneggiature, meno note rispetto al successo del 1987, *Der Himmer über Berlin* (Il cielo sopra Berlino), ma significative per il tema del 'movimento' e del rapporto fra individuo, società e mondo. È questo il caso di *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Prima del calcio di rigore, 1971), pellicola tratta dall'omonimo romanzo di Handke del 1970, ma soprattutto di *Falsche Bewegung* (Falso movimento, 1975), la cui trama si ispira al *Bildungsroman* classico-romantico più celebre della letteratura tedesca, il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-1796) di Johann Wolfgang von Goethe. Il protagonista del film, scritto da Handke e Wenders partendo da un omonimo racconto scritto nel 1974 dal nostro autore, porta lo stesso nome dell'eroe goethiano e vuole diventare uno scrittore; perciò, intraprende come il suo illustre predecessore un viaggio di formazione. Nel caso del novello Meister, quest'ultimo avviene attraverso la Germania e si sviluppa grazie all'incontro con alcune rivisitazioni dei personaggi più noti del romanzo di Goethe, come Mignon e l'arpista, che si cela sotto le sembianze di un certo Laerte che confessa di avere assassinato gli ebrei durante il nazismo, e si concluderà sulla vetta dello Zugspitze, la montagna più alta dell'Alta Baviera al confine con l'Austria. La vicenda è tutta pervasa da 'falsi movimenti', nel senso che i personaggi incontrati da Wilhelm nel tragitto che da Glückstadt attraverso Amburgo, Bonn, Siebengebirge e Francoforte lo porta sulla vetta del monte bavarese, nella loro vita hanno compiuto gesti sbagliati che, da un lato, li hanno sviati dalla retta via e, dall'altro, hanno impresso un corso alla loro esistenza diverso rispetto a quella che si erano prefissati. Così, la pellicola racconta attraverso un 'movimento' ascensionale che si sviluppa dalla provincia, attraverso la città, e giunge sino ai monti, la formazione del novello Wilhelm alla vita attiva dello scrittore contemporaneo, che deve osservare la società e descriverla nei suoi aspetti più

reconditi, avvicinandosi alle persone e descrivendone l'interiorità; non a caso, infatti, sulla vetta dello Zugspitze, nel suo ultimo monologo, il protagonista del film confesserà di essersi allontanato troppo dalla gente e ribadirà la propria volontà di diventare uno scrittore. Il "falso movimento" di Wilhelm, quindi, è stato quello di avere intrapreso un viaggio all'esterno e non all'interno di sé stesso (Brady, Leal 2011:203).

Se con *Falso movimento* Handke portò con Wim Wenders sullo schermo un percorso che si snoda dalla città natale di Wilhelm Meister e, attraverso la capitale dell'allora Repubblica federale tedesca, raggiunge le alpi, con *Lento ritorno a casa* l'autore descriveva il percorso inverso rispetto a quello del protagonista della pellicola, proponendosi di raccontare "il mondo buono celato e sempre celatosi" (Handke 1986: 110) dietro alla realtà. Questo tentativo si compie grazie ad epifanici attimi esperiti da Sorger, il protagonista del romanzo, soprattutto durante *Wanderungen* di gusto decisamente romantico (Collini 2021), il cui agire si innalza a segnava di un possibile percorso da seguire per guarire il mondo dai mali che lo affliggono. L'intento dell'opera era provocatorio: la legge del "mondo buono celato" che Handke cercava di scorgere, oltre a ricordare la "mite legge" che secondo Adalbert Stifter, il maggiore scrittore del *Biedermeier* austriaco, reggeva gli equilibri della natura (Fiandra 1989: 63-78), rivela, infatti, l'impossibilità dell'individuo di sfuggire, malgrado un 'movimento' regressivo o di nostalgico ripiegamento sul passato, da un lato, alla reificazione a cui è ormai condannato dalla storia e dalla tecnologia nel secondo Novecento e, dall'altro, alla legge distruttiva che è alla base del creato. La prassi letteraria di Handke degli anni Settanta muove, cioè, dalla constatazione dell'ineluttabilità del disfaccimento a cui ogni cosa è per (sua) natura votata, ponendosi l'intento di sondare gli anfratti dell'oscurità nei quali il mondo tanto lentamente quanto inesorabilmente sprofonda. Per dirla con una frase di W.G. Sebald, che tanto ha condiviso con Handke quel sentimento squisitamente austriaco della *Vergänglichkeit*, ovvero della caducità: "La storia di ogni individuo, quella di ogni essere comune e quella dell'universo intero non si sviluppa secondo un arco che si libra in alto sempre più ampio e sempre più bello, ma segue una traiettoria che, dopo avere raggiunto lo zenit, riaffonda nelle tenebre" (Sebald 1998: 36). Inoltre, se l'essere è ontologicamente destinato

a sprofondare nell'oscurità, ancora più drammatico è dover constatare, come si legge ancora in *Austerlitz* di Sebald, che essa "non si dirada, anzi si fa più fitta al pensiero di quanto poco riusciamo a trattenere, di quante cose cadano incessantemente nell'oblio con ogni vita cancellata, di come il mondo si svuoti per così dire da solo, dal momento che le storie, legate a innumerevoli luoghi e oggetti di per sé incapaci di ricordo, non vengono udite, annotate, o raccontate, ad altri da nessuno" (Sebald 2001: 31). Oscurità ed oblio sono epifenomeni della distruzione per Handke che, attorno a questi concetti e all'ombra della malinconia per il passato, ha intramato il proprio universo poetico, adottando un 'movimento' obliquo nel tempo, nella lingua e nelle cose in cui, come si legge in *Einige Bemerkungen zu Stifter* (Alcune considerazioni su Stifter, 1991), "ogni cosa, per te che leggi, che ascolti, deve avere il suo tempo. Ogni cosa emana una legge" (Handke 2022a: 162). In *Lento ritorno a casa*, gli iterati tentativi di scoprire questa legge inducono, perciò, Sorger a condurre la propria vita sulla soglia di due mondi inconciliabili: realtà e fantasia, colpa e innocenza. Incastrato nelle stereometrie del tempo, il protagonista del romanzo trova, perciò, nella "ripetizione" (Bonn 1994) delle stesse azioni e dei medesimi movimenti la sola possibilità di scorgere una via d'uscita dall'*impasse* in cui si trova. Sebbene apparso nel decennio successivo a *Lento ritorno a casa*, il romanzo *Die Wiederholung* (La ripetizione, 1986) è emblematico di questa strategia di rappresentazione dello stallo in cui l'io si trova nel secondo Novecento, perché costituisce anche l'ambizioso tentativo dell'autore di fornire alla propria scrittura una valenza salvifica attraverso una ricerca di senso che si attua nel 'movimento', perché con questo romanzo Handke si rivela essere "un grande camminatore e un vero viandante, un pellegrino del mondo di altri tempi. Andare a piedi è la sua salute, la salvezza" (Zorzi 1990: 204). Va, peraltro, ricordato che, già nel suo diario del 1976 pubblicato con il titolo *Das Gewicht der Welt* (Il peso del mondo), l'autore aveva attribuito alla poesia un carattere persino eucaristico, definendo il momento della scrittura come "l'attimo della parola", mentre nelle *Phantasien der Wiederholung* (Fantasie della ripetizione, 1983) Handke si definiva un "messaggero degli dei" (Handke 1983: 61). La fiducia nel "potere curativo del linguaggio" (Egyptien 1999: 54), inteso anche come antidoto al decino della storia e alla caducità

del mondo, ha indotto Handke a raccontare in *Der Chinese des Schmerzes* (Il cinese del dolore, 1983), attraverso le vicende dell'insegnante Andreas Loser, il tentativo di penetrare ancora attraverso il passeggio, o meglio attraverso una sorta di peregrinazione, il mondo che si nasconde dietro a quello reale. Loser si muove, infatti, nel paesaggio di Salisburgo e in quello italiano di Mantova e della Sardegna come un vero e proprio "cercatore di soglie" (Handke 1988:150), ovvero di luoghi fisici e metafisici in cui il tempo e lo spazio sembrano sospendersi e si è sul punto di cogliere la legge che regola lo scorrere degli eventi (Honold 2017), e in cui le parole "sono vortici [...] che turbano senza sosta, e oltre i quali si sprofonda nel vuoto" (Hofmannsthal 1985: 45).

Misuratore di spazi e sperimentatore di passaggi, Handke si è sempre collocato in luoghi intermedi: l'autore ha, cioè, avuto sempre bisogno di soglie. È ponendosi su queste ultime che ha descritto la società austriaca ed europea, situandosi volutamente in una posizione di confine fra il silenzio e il linguaggio, sperimentando situazioni "estreme" e spingendosi in regioni – anche geografiche – di "mezzo" e periferiche, nelle quali sostare e far sostare il proprio lettore, come in simbolici 'passaggi' di benjaminiana memoria (Höller 2007: 72-74). Così, fra le motivazioni che hanno portato Peter Handke a conseguire il premio Nobel per la letteratura nel 2019, figura la sua capacità di "esplorare la periferia e la specificità dell'esperienza umana". Se si volesse isolare nella vasta produzione dell'autore un'opera recente in cui tale formulazione si concreta alla perfezione, allora si dovrebbe indicare *La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*. "Periferia" e "specificità dell'esperienza umana", accompagnata da "ingegnosità linguistica" costituiscono, infatti, i pilastri che sorreggono l'impianto narrativo di questa *Dämonengeschichte*. Ed è proprio in quest'indicazione – una "storia di demoni" – che si deve cercare la chiave interpretativa della breve opera di ispirazione autobiografica, in cui uno scrittore ricorda il periodo della propria giovinezza, durante la quale lavorava come frutticultore in un paese di cui era considerato, con ogni evidenza, una maledizione.

"L'incorreggibile!, il miserabile!, il parto dell'inferno!, il brutto!, il sobillatore!, il seme bacato!" (Handke 2022b: 16), come l'io narrante di questo breve romanzo è apostrofato nel villaggio, è tale principalmente perché se ne sta incessantemente in disparte, parla

da solo oppure insulta, minacciando e ingenerando nel paese con il suo comportamento il terrore di "una carneficina, una strage" (Handke 2022b: 18). Se, agli occhi della sorella del narratore, questo atteggiamento sembra essere un gioco, al lettore che ricorda le motivazioni del premio Nobel e conosce l'opera di Handke, non sfugge che si tratta di giochi linguistici à la Wittgenstein (Schmidt-Dengler 1990), frutto di un'"ingegnosità" che diventa terrore dinanzi agli occhi della popolazione di un villaggio che è incapace di comprenderne la profondità e il gesto, quindi il 'movimento', epistemico sui quali essi si fondano. Handke racconta, quindi, la storia del "demone" linguistico, dal quale è stato in un certo senso posseduto e che gli ha impedito per un periodo di tempo di capire cosa stesse davvero accadendo nel suo paese. Anche perciò la narrazione, strutturata in due parti e un epilogo, in cui l'autore rievoca l'incontro e il matrimonio con la moglie, si fonda su quanto il protagonista sa di quel tempo attraverso il "sentito dire" (Handke 2022b: 70) o i ricordi della sorella, dai quali emerge tutto il valore che la parola in quanto espressione di un 'movimento' terrificante possiede nel breve romanzo:

Non appena mi facevo vedere sulla strada principale del paese, quel che accadeva non era un generale trarsi indietro, bensì un vero e proprio fuggi fuggi dentro le case. "Hai fatto spavento, hai diffuso il terrore. E non è per via della tua tenuta – e lo sa il cielo come diavolo hai fatto a uscirne fuori dal tuo nascondiglio pulito, ordinato, perfino elegantemente vestito –, nessuno ti ha mai visto agire neanche una volta, in qualsiasi modo, e non hai fatto neanche un piccolo gesto, il benché minimo movimento strano, neppure un dito puntato, mentre te ne andavi in giro per il posto... Lo spavento è venuto dalle tue parole, da quello che hai fatto sentire agli altri, alla comunità" (Handke 2022b: 15).

Ciò vale almeno sino all'inizio della seconda parte dell'opera, in cui "sulla riva di un lago [...], con l'altra terra sulla riva opposta" (ivi: 44), il giovane torna in sé grazie a uno dei pescatori che, mentre tirano fuori dall'acqua una barca, formano un semicerchio dinanzi a lui e alla sorella. Al centro di quest'ultimo, si erge uno strano personaggio, che Handke chiama "il Buon Spettatore" (ivi: 45), capace di guardare e ascoltare senza aspettarsi "né una lode né una ricompensa" e senza fare "l'interesse di un mercato o, Dio ce ne scampii!, di un potere o in ogni caso non di un di un

mercato commerciale o di un potere istituzionale” (ivi: 46). Grazie al suo sguardo, “in un attimo” epifanico e persino salvifico, il “Buon Spettatore” libera il giovane dal demone che lo possiede, restituendolo al “mondo, al caro pianeta, alla madre terra” (ibidem). Chiaramente ispirata ai *Vangeli* e intrisa di quella religiosità tutta austriaca che aveva portato Handke, come già emerso, a scorgere ne *Il peso del mondo* nella poesia un carattere eucaristico e ad attribuire nel romanzo *Ripetizione* alla propria scrittura una valenza salvifica, questa scena rappresenta il punto di svolta della narrazione: il giovane dopo questo “ritorno alla vita” (ibidem), accetta il compito che il “Buon Spettatore” gli assegna, ovvero quello di raggiungere “la terra di là del lago, [...] l’antica regione della Decapoli” (ivi: 49) e lì raccontare ai suoi abitanti quanto gli è accaduto. Il ‘movimento’ attraverso il lago assume, quindi, il valore di un rito di passaggio fra due realtà ontologiche: giunto dall’altra parte del lago, il narratore troverà una terra ignota, tutta da esplorare passeggiando, in cui festeggerà anche il suo compleanno, circondato da gente che comprende che i suoi giochi linguistici e la sua “glossolalia” (ivi: 34) sono già tutti tentativi di raccontare, grazie ad epifanici attimi, ancora quella misteriosa legge del mondo che si cela dietro la contingenza. Il giovane protagonista di *La mia giornata nell’altra terra* resterà metaforicamente sospeso fra i due paesi divisi dal lago, scorgendo nella sperimentazione linguistica una possibilità di vivere fra i due mondi del visibile e dell’invisibile e cercando grazie alla propria “ingegnosità linguistica” la parola capace di uscire dall’*impasse* in cui si trova. Il breve romanzo racconta, così, la giovinezza di quel Peter Handke ‘cercatore di soglie’ che, come testimoniano anche gli aforismi, le annotazioni e i disegni del recente volume di diari dell’autore, *Di notte, davanti alla parete con l’ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015* si è avventurato grazie alla sperimentazione linguistica in luoghi fisici e allegorici, di cui “l’altra terra” del breve romanzo è emblematica espressione, in cui il tempo e lo spazio sembrano sospesi e in cui lo scrittore, attraverso la sinergia fra parola e disegno, intraprende ancora una riflessione attorno al “mondo buono celato e sempre celatosi”. Come Valentin Sorger in *Lento ritorno a casa*, Handke con i suoi diari si mette in cerca dei balenii di questo “mondo celato” anche grazie al disegno. L’esito della ricerca di *Segni e presagi dalla periferia* sono, perciò,

taccuini di poetica che nascono come un atto di resistenza e difesa di una spontaneità della scrittura, che germina dall’incontro con un mondo lontano dalla frenesia, dal clamore e dall’entusiasmo per la tecnologia e per i media. In *Di notte, davanti alla parete con l’ombra degli alberi*, gli insetti, i frutti e il ritmo ciclico delle stagioni parlano, perciò, allo scrittore di quel ‘movimento’ di lentezza e pazienza intrinseco alla natura al quale Handke si è da sempre ispirato per le sue opere. La riproduzione dei disegni dell’autore di foglie, formicai, animali e oggetti della provincia austriaca, integra le riflessioni dell’autore e conferisce un’inedita profondità visuale alla ricerca di Handke fra le corrispondenze e i misteri della natura. Nei disegni e nelle annotazioni di Handke vibra, perciò, ancora forte una percezione mistica della natura della grande stagione dello *Jung-Wien* di Hugo von Hofmannsthal, ispirata da quella del primo romanticismo tedesco. Non a caso, una celebre lirica di Novalis del 1800 destinata a trovare posto nel romanzo *Heinrich von Ofterdingen* (Enrico di Ofterdingen, 1801) recita:

Quando numeri e figure
non saranno più la chiave di tutte le creature,
quando quelli che cantano e baciano
sapranno più degli eruditi,
quando il mondo tornerà a essere
vita libera e vero mondo,
quando poi luce e ombra
si ricongiungeranno in un genuino chiarore,
e quando in fiabe e in poesie
si riconosceranno le storie eterne del mondo,
allora di fronte a un’unica parola magica
si dileguerà ogni falsità.
(Novalis 1978: 188)

Da Handke ispirato dal Romanticismo tedesco (Borgards 2003) e figlio della tradizione più profondamente austriaca che da Stifter (Roli 2019), attraverso Hofmannsthal, porta a Thomas Bernhard (Sorg 2007), la natura è intesa come grande mistero nel quale lo scrittore, ancora nel XXI secolo, deve intraprendere una catabasi: un ‘movimento’ discensionale nelle cifre e nei misteri per cogliere quei “segni e presagi” cui rimanda esplicitamente il sottotitolo di *Di notte, davanti alla parete con l’ombra degli alberi*, che offre al lettore costellazioni culturali, linguistiche e visuali relative alla lentezza e alle leggi che regolano la

natura e la scrittura. Pittori, filosofi, mistici, scrittori, storici dell'arte e musicisti sono ricordati da Handke nelle sue annotazioni sempre nel tentativo di scorgere attraverso la sinergia fra l'arte della parola, la musica e la pittura una via per pervenire a quella "mite legge" che domina la natura e che, tuttavia, nessun 'movimento' letterario o artistico potrà mai davvero rivelare. Handke non emerge, così, dall'opera come un esistenzialista, ma come un "essenzialista" (Handke 2022c: 169), capace di descrivere "attimi durevoli" (Lörke 2014), ossia uno scrittore che si è messo in cerca fra i due mondi del visibile e dell'invisibile della lingua per penetrare la hofmannsthaliana "essenza delle cose" (Hofmannsthal 1985: 39) grazie a un 'movimento' attraverso "la periferia e la specificità dell'esperienza umana" (Grandin 2022: 12).

Bibliografia

- BONN K. (1994), *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- BORGARDS R. (2003), *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*, Fink, München.
- BRADY M., LEAL J. (2011), *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- COLOMBO G. (2019), "Das Stück könnte auch 'Sprechfolterung' heißen". La manipolazione linguistica nel *Kaspar* di Peter Handke e gli albori del teatro postdrammatico", in *L'analisi linguistica e letteraria*, 28:2, pp. 207-220.
- COLLINI P. (2021), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Pacini editore, Firenze.
- CUSATELLI G. (1972), "Nota", in HANDKE P., *Infelicità senza desideri*, trad. it. di B. Bianchi, nota di G. Cusатели, Garzanti, Milano, pp. 81-84.
- DISANTO G. A. (2021), "Heinrich Böll e Hans Werner Richter, intellettuali a confronto. Quel che resta di un *habitus*", in *Cultura tedesca*, 60, pp. 89-104.
- DÖRING J. (2019), *Peter Handke beschimpft die Gruppe 47. Mit einem autobiographischen Nachwort von Helmut Schanze*, Universitätsverlag Siegen, Siegen.
- DUJMIĆ D. (1996), *Literatur zwischen Autonomie und Engagement. Zur Poetik von Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke und Dieter Wellershoff*, Hartung-Gorre, Konstanz.
- EGYPTIEN J. (1999), *Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes "Die Wiederholung" im Kontext seiner Erzähltheorie*, in *Text+Kritik*, 24, a cura di H. L. Arnold, pp. 42-58.
- ENZENSBERGER H. M. (1962), *Die Clique*, in *Almanach der Gruppe 47*, a cura di H. W. Richter, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, pp. 22-27.
- FIANDRA E. (1989), *Stifter, l'arte della distanza. Saggio sul "Witiko"*, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- GRANDIN K. (2022), *The Nobel Prizes 2019*, KHL Printing, Singapore.
- HANDKE P. (1967), *Kaspar*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ID. (1976), *Infelicità senza desideri*, trad. it. di B. Bianchi, nota di G. Cusатели, Garzanti, Milano.
- ID. (1983), *Phantasien der Wiederholung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ID. (1986), *Lento ritorno a casa*, trad. it. di R. Zorzi, Garzanti, Milano.
- ID. (1988), *Il cinese del dolore*, trad. it. di R. Zorzi, Garzanti, Milano.
- ID. (1991), *Falso movimento*, trad. it. di L. Venturi, Guanda, Parma.
- ID. (2022a), *Appetito per il mondo. Saggi su letteratura, cinema e teatro (1966-2003)*, trad. it. e cura di D. Di Maio, G. Pelloni, Meltemi, Roma.
- ID. (2022b), *La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*, trad. it. di A. Iadicicco, Guanda, Parma.
- ID. (2022c), *Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015*, trad. it. di A. Iadicicco, Settecolori, Bologna.
- HEISSENBÜTTEL H. (1961), *Politische Grammatik*, in Id., *Das Textbuch 2*, Walter Verlag, Neuwied, p. 38 ss.
- HOFMANNSTHAL H. (1985), *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di M. Vidusso Feriani, introduzione di C. Magris, Rizzoli, Milano.
- HÖLLER H. (2007), *Peter Handke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- HONOLD A. (2017), *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*, Metzler, Stuttgart.
- HUMMEL V. G. (2007), *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes Mein Jahr in der Niemandsbucht und Der Bildverlust als Spaziergängertexte*, Bielefeld, Transcript.
- INGALSBE L. A. (1996), *The Grazer Gruppe: An Invention of Literary Historians? The Case of Barbara Frischmuth*, in DAVIAU G.D., ARLT H. (a cura di), *Geschichte der österreichischen Literatur*, Sankt Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, pp. 570-580.
- KNÖRRICH O. (1978), *Die deutsche Lyrik seit 1945*, Kröner, Stuttgart.
- LEHMANN H.T. (2017), *Il teatro postdrammatico*, trad. it. di S. Antinori, introduzione di G. Guccini, Cuepress, Bologna.
- LOCHER E. (2010), *Die Wiener Gruppe*, in CALZONI R., SALGARO M. (a cura di), "Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment". *Literatur und Wissenschaft um Neunzehnhundert*, V&R unipress, Göttingen, pp. 215-236.
- LÖRKE T. (2014), "Dauernde Augenblicke: Sinnstiftende Zeiterfahrungen bei Peter Handke", in KINDER A. (a cura di), *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, De Gruyter, Berlin, pp. 59-72.
- MATVEEV J. (2003), *Bewegung als Ausdrucksmittel in der "kinematographischen Prosa" von Peter Handke*, E.RA Publishing House, Jerusalem/Moskau.
- NOVALIS (1978), *Enrico di Offerdingen*, trad. it. di A. Landolfi, introduzione di G. Cusатели, Guanda, Milano.
- ROLIM. (2019), "Varianten in der Wiederholung. Peter Handkes Stifter-Rezeption", in CARSTENSEN T. (a cura di), *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 133-152.
- RENNER R. J. (2023), *Peter Handke. Narrative Worlds - Pictorial Orders*, palgrave macmillan, Berlin.
- SCHMIDT-DENGLER W. (1990), "'Wittgenstein, komm wieder!' Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke", in SCHMIDT-DENGLER W., HUBER M., HUTER M. (a cura di), *Wittgenstein und Philosophie*, Edition, Wien, pp. 181-191.
- SEBALD W.G. (1998), *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. it. e cura di G. Rovagnati, Bompiani, Milano.
- ID. (2001), *Austerlitz*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano.
- SORG B. (2007), "Aristokratisches Erkenntnisprivileg und bürgerliche Aggressionssublimierung. Zur Poetik des Spaziergangs bei Thomas Bernhard und Peter Handke", in GELLHAUS A., MOSER C., SCHNEIDER H. J. (a cura di), *Kopflandschaften - Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Böhlau, Wien, pp. 307-324.
- ŽMEGAČ V. (1997), *Storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, vol. III/2, Einaudi, Torino.
- ZORZI R. (1990), "L'epos del camminatore", in P. Handke, *La ripetizione*, trad. it. di R. Zorzi, Garzanti, Milano, pp. 201-208.