

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo
XXVII ciclo

Settore disciplinare: L-LIN/13

Serena De Blasio

DA BERNHARD A HEIDEGGER E RITORNO

UN “PONTE” TRA LETTERATURA E ESTETICA

Supervisor:

Prof.ssa Amelia Valtolina

Prof. Giovanni Bottioli

Anno Accademico 2013-2014

Indice

Introduzione _____	5
CAPITOLO 1 – Il ritratto di Heidegger in <i>Alte Meister</i>. Riflessioni incrociate sullo statuto dell’opera d’arte _____	13
<i>Alte Meister</i> _____	13
Il ritratto di Heidegger _____	15
La verità dell’arte _____	32
Estetiche a confronto _____	45
CAPITOLO 2 – “Poeticamente abita l’uomo su questa Terra”. Un’analisi comparata di <i>Korrektur</i> e dei saggi heideggeriani <i>Bauen wohnen denken, Was heisst denken?</i> e «...<i>dichterisch wohnet der Mensch...</i>» _____	59
<i>Korrektur</i> _____	59
Abitare gli spazi _____	65
Costruire, abitare, pensare _____	79
Essere per la morte _____	97
<i>Lichtung</i> _____	103
CAPITOLO 3 – Bernhard e Heidegger: l’incontro e lo scontro _____	115
Poetiche del conflitto a confronto _____	115
« <i>Pòlemos und Lògos sind dasselbe</i> » _____	119
<i>Einerseits... andererseits</i> : lo stile della coappartenenza _____	134
Poetiche dello <i>Zitat</i> a confronto _____	152
Martin Heidegger _____	155

Thomas Bernhard	164
BIBLIOGRAFIA	171
Bibliografia primaria	171
Bibliografia secondaria	173

Introduzione

A venticinque anni dalla scomparsa di Thomas Bernhard, la sua voce sovversiva, insaziabilmente polemica è da considerarsi tra le più rappresentative della letteratura mitteleuropea del Novecento. Oggetto d'interesse a partire dalla pubblicazione di *Frost* nel 1963, l'opera dello scrittore austriaco è stata ampiamente studiata ed analizzata nel tempo, adottando diverse prospettive interpretative. Bernhard si è fatto conoscere dalla critica e dal suo pubblico come un personaggio controverso. Apprezzato e denigrato in patria, tacciato di misantropia, antipatriottismo, maschilismo, invisito ai salotti culturali dell'Austria di metà Novecento e celebrato in tutta Europa¹, lo scrittore ha

¹ L'accoglienza che la critica e l'editoria italiana riservarono a Thomas Bernhard fu positiva ma tardiva rispetto al resto d'Europa. Le prime traduzioni in lingua italiana risalgono ai primi anni Ottanta, con l'edizione Adelphi di *Perturbamento*, la raccolta *L'Italiano*, contenente tre racconti ed edito da Guanda, e con un volume che comprendeva tre delle dodici *pièces* teatrali fino a quel momento scritte dall'autore. Ad annunciare l'esordio del non-esordiente Bernhard nel panorama letterario italiano fu un entusiastico articolo di Pietro Citati, pubblicato sul *Corriere della sera* in prima pagina nel dicembre 1982. Italo Calvino, che aveva letto Bernhard nella traduzione francese, pochi anni prima lo aveva definito il più grande scrittore vivente (come testimonia una lettera inviata il 5.11.'69 a Guido Davico: "Vedo tradotto in una rivista inglese un racconto d'uno scrittore austriaco molto interessante e strano. Il libro da cui è tratto è: (si chiama così in tedesco) Thomas Bernhard, *Prosa* (1967) ma non c'è l'indicazione dell'editore, né per questo né per gli altri libri dello stesso autore: Thomas Bernhard, *Frost* (1963) romanzo *Verstörung* (1967) romanzo *Amras* (1964) racconto lungo [...]", I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, 2000, Milano). A completare l'exploit del debutto italiano contribuirono le prime rappresentazioni teatrali di *Minetti*, *Der Ignorant und der Wahnsinnige* e *Die Macht der Gewohnheit*.

programmaticamente cucito su di sé la fama di *Nestbeschmutzer* intrecciando la propria vicenda biografica con il percorso di romanziere e drammaturgo. Le sue opere sono disseminate di ritratti impietosi dei propri concittadini *Gschafthuber*, descritti come un popolo di miserabili e apatici, schiavizzati dall'ideologia nazista e dai dettami del cattolicesimo². Il debutto in patria destò clamore: *Frost* (1963) fu insignito con il premio *Julius Campe*, ma ricevette pesanti stroncature da tutti i giornali nazionali, mentre *Die Ursache* fu oggetto di querela e processo, e in seguito alla sua pubblicazione fu istituito un "Comitato per la difesa e la valorizzazione del prestigio internazionale di Salisburgo". *Holzfällen* (1984) fu addirittura sequestrato e ritirato dalle stampe, dopo che alcuni esponenti dell'*intelligenza* viennese sparsero denuncia contro Bernhard, credendo di riconoscersi nei personaggi ritratti. Le opere teatrali conobbero una messa in scena egualmente problematica, costantemente minacciata dall'ombra dello scandalo e dalla censura.³ Poco prima della sua morte Bernhard espresse il desiderio che la notizia della sua scomparsa (avvenuta il 12 febbraio 1989, per una grave malattia ai polmoni) giungesse ai connazionali con quattro giorni di ritardo, ad esequie avvenute. Scelse comunque di vivere e morire a Gmunden, un paesino dell'Alta Austria non dissimile dalla Wolfsegg di *Auslöschung*, o dai borghi della Stiria in cui è ambientato *Verstörung*: villaggi immersi nelle nebbie che si addensano ai piedi delle montagne e

Specialmente quest'ultima *pièce*, messa in scena dalla compagnia teatrale "Il Gruppo della Rocca" di Firenze, si trasformò in un eccezionale evento culturale a cui parteciparono gli inviati dei più famosi quotidiani e riviste nazionali. L'eco mediatica fu notevole e le recensioni furono tra le più lusinghiere della stagione.

² Si rimanda a T. Bernhard, *Meine Preise*, Suhrkamp, Berlin, 2009, trad. it. (a cura di Dell'Anna Ciancia, E.), *I miei premi*, Adelphi, Milano, 2009.

³ A metà degli anni Settanta le *pièces* *Die Jagdgesellschaft* e *Der Präsident*, entrambe rappresentate al Burgtheater di Vienna, furono fortemente osteggiate dal Senato Nazionale dell'Arte, che depositò presso il ministero della Cultura la richiesta (non accolta) che le opere di Thomas Bernhard e Peter Handke non fossero più messe in scena. Fu in particolare il debutto di *Heldenplatz*, messo in scena nuovamente al Burgtheater nel novembre del 1988 per la regia di Claus Peymann, a sollevare un polverone di polemiche e discussioni. Traendo spunto dall'*Anschluss*, Bernhard denunciava nel suo testo teatrale il ridestarsi di tendenze antisemite e nazionalsocialiste tra i rappresentanti della cultura e delle istituzioni, e più in generale tra il popolo austriaco – una tragica reviviscenza che trovava in uno Stato correo e immobile il suo segreto promotore.

che, per dirla con Bernhard, “rendono piuttosto ottusi”. Nonostante l’evidente disprezzo verso tutto ciò che si accompagna all’aggettivo *österreichisch*, le sue opere sono oggi tra le più rappresentate ed apprezzate nei teatri austriaci ed europei e la mappa dei luoghi bernhardiani si fa ogni anno più fitta di punti di interesse.⁴

Ci sembra ancora significativo leggere l’opera di Bernhard alla ricerca delle questioni irrisolte, e forse irrisolvibili, che ne spieghino il seducente fascino distruttivo. Il narrare bernhardiano è espressione di una *Weltanschauung* che si appropria delle modalità di osservazione e speculazione della filosofia, traducendo in forma letteraria la complessità dell’esperienza umana del mondo. La citazione diretta di filosofi dallo stile poetico (Voltaire, Schopenhauer, Nietzsche e Wittgenstein), o di letterati che ragionano come filosofi (Goethe) fissa dei riferimenti culturali che delineano la geometria di un pensiero poetante, in sottile equilibrio tra *dichten* e *philosophieren*⁵. Il *corpus* letterario bernhardiano è un ricco *thesaurus* di nomi, opere e citazioni di personalità eminenti⁶,

⁴Essi comprendono le case (Obernathal, Ottnang, Krucka), l’archivio a Gmunden, il *Seelackenmuseum* di St. Veit, la *Thomas Bernhard Gesellschaft* e il *Thomas Bernhard Institut* con sede a Salisburgo, e infine la *Thomas Bernhard Private Stiftung* a Vienna. Siti diventati nel tempo luoghi di ricerca e visita frequentati da turisti, studiosi, appassionati di cultura austriaca.

⁵”Des weiteren kann festgestellt werden, daß die Herbeizitierten allesamt entweder Philosophen sind, die sich eines ausgesprochen literarischen Stils bedienen, oder – wie man will – Literate, die philosophisch rasonieren. Bernhard fühlt sich also den Grenzüberschreitern zwischen Literatur und Philosophie“ (U. Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinischer Theoreme*, Ergon, Würzburg, 1997, p. 63.)

⁶ Si tratta di attori (il protagonista di *Holzfallen*, Bruscon in *Der Theatermacher*, *Der Stimmenimitator*, *Minetti*), registi (*Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*), musicisti e musicologi (Wertheimer in *Der Untergeher*, Reger in *Alte Meister*), architetti (Roithamer in *Korrektur*), pittori (Strauch in *Frost*) scrittori e studiosi (ancora Roithamer, Murau in *Auslöschung*, Konrad in *Das Kalkwerk*), filosofi (Paul Wittgenstein in *Wittgensteins Neffe*) e lo stesso Bernhard, nelle vesti di scrittore e cantante (cfr. *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Die Kälte*, *Ein Kind*, *Wittgensteins Neffe*, *Montaigne*). A essi si aggiungono “filosofi in proprio” come il principe Saurau (*Verstörung*), Paul Wittgenstein (*Wittgensteins Neffe*) e Reger (*Alte Meister*).

che popolano romanzi e drammi sia come *Stimmen*⁷, sia nelle vesti di *Charaktere* veri e propri⁸.

Tra le numerose personalità menzionate spicca quella di Martin Heidegger, bersaglio in *Alte Meister* di una delle tirate più acrimoniose lanciate da Bernhard per bocca di uno dei suoi *Sprachrohre*. La lunga invettiva comincia *ex abrupto* con un'impetosa descrizione che affibbia a Heidegger l'epiteto di "lächerlicher nationalsozialistischen Pumphosenspießer" e traccia, in otto pagine grondanti sarcasmo, un'immagine grottesca e inquietante dello "Schwarzwaldphilosoph". Generalmente i riferimenti espliciti indicano una conoscenza degli autori citati con i quali lo scrittore ama instaurare un confronto intellettuale polemico. Il caso Heidegger appare particolarmente spinoso, in virtù di un'aperta avversione, presumibilmente mossa da una personale ostilità, acuita dalla temporanea adesione del filosofo al partito nazionalsocialista. Sfortunatamente non è possibile stabilire quale fosse la reale familiarità di Bernhard con l'opera di Heidegger. Nella biblioteca dello non sono stati rinvenuti appunti significativi, né opere del filosofo tedesco. L'unico reperto interessante è il dattiloscritto di *Alte Meister* recante le correzioni a mano dello scrittore. Le pagine dedicate a Heidegger sono dense di correzioni a pennarello (numerossime se messe a confronto con gli altri interventi sul dattiloscritto), quasi a testimoniare una stesura tormentata e inquieta.

Alcune letture critiche – i saggi di Gudrun Mauch, Reinhild Steingrover, Herbert Gamper e, più recentemente, Alexandra Bormann⁹ – hanno evidenziato la presenza,

⁷ Montaigne (1982), Goethe „schrirbt“ (1982), *Ave Vergil*.

⁸ Si pensi a Paul Wittgenstein (*Wittgensteins Neffe*), Glenn Gould (*Der Untergeher*), Johann Wolfgang Goethe e Paul e Ludwig Wittgenstein (*Wittgensteins Neffe, Goethe „schrirbt“*), Claus Peymann (*Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*), Bernhard Minetti (*Minetti*).

⁹ Cfr. G. Mauch, *Thomas Bernhards Roman «Korrektur». Zum autobiographisch fundierten Pessimismus Thomas Bernhards* in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», 14, 1982, pp. 82-106; R. Steingröver, *Einerseits und Andererseits. Essay zur Prosa Thomas Bernhards*, New York u. a., 2000; H. Gamper, *Über dem 'Wissenschaftsabgrund'*, in M. Huber, W. Schmidt-Dengler (a cura di), «Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard Privatstiftung», 2002, Wien, pp. 51-63; A. Bormann, *Die Unheimlichkeit des Daseins. Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers*, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2008.

all'interno dei romanzi bernhardiani, di riferimenti velati ma puntuali ad alcuni saggi heideggeriani. L'occorrenza di alcuni termini chiave, il comune interesse per la dimensione linguistica dell'esistenza e l'affinità tra gli stili di pensiero e scrittura, confermano la possibilità di un confronto fecondo.

La lettura critica che questo lavoro vuole offrire non si limiterà all'applicazione, più o meno arbitraria, di una griglia filosofica a un *corpus* di testi narrativi. Al contrario si configurerà come un tentativo di “gettare un ponte” tra due discipline confinanti – quelle della letteratura e della filosofia – spesso divise da linguaggi, campi d'applicazione e strategie analitiche.

Nel primo capitolo si prenderà in esame il ritratto di Heidegger in *Alte Meister* (1985), soffermandosi su alcuni, decisivi passaggi. L'intonazione magniloquente e l'eccessiva verbosità del registro utilizzato fanno pensare che il *Porträt* sia l'espressione lampante di quell'*Übertreibungskunst* di cui Bernhard è maestro. La ricerca ossessiva del “*gravierenden Fehler*” (applicata a un altro ritratto, *L'uomo dalla barba bianca* di Tintoretto) che disintegri la perfezione del dipinto consegnandolo al dominio dell'umana fallibilità, derubrica ogni tipo di espressione artistica a falsificazione. L'unica verità possibile è la *Wahrheit der Lüge*, prodotto di una finzione che acquisisce coerenza solo entro i mobili confini dell'estetica. La *Sprachskepsis* nega la possibilità di comunicare in maniera immediata e veritiera la realtà, constringendo l'uomo a concepire un nuovo tipo di linguaggio privo di un fondamento semantico. L'*Eigentlichkeit* di cui parla Heidegger si dispiega nella scelta dell'Esserci di attuare le possibilità che scaturiscono dal suo Se-stesso (αυτος è la radice greca di “autentico”) per raggiungere ciò che gli è proprio attraverso un'azione di ri-appropriazione e rifondazione linguistica.¹⁰ Per Bernhard l'unica autenticità concessa al linguaggio è la *Kunstlichkeit*, che si fa esercizio critico volto a smascherare i limiti della scrittura. Sia Bernhard che Heidegger si servono dello scacco al linguaggio per “guadagnare un punto

¹⁰ „[...] gleichwohl ist es am Ende das Geschäft der Philosophie, die Kraft der elementarsten Worte, in denen sich das Dasein ausspricht, davor zu bewahren, daß sie durch den gemeinen Verstand zur Unerständlichkeit nivelliert werden, die ihrerseits als Quelle für Scheinprobleme fungiert.“ (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, Niemeyer, Tübingen, p. 220; trad. it. a cura di Volpi, F., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 266.)

di vista privilegiato sulla propria *Geworfenheit*¹¹ e rincongiungersi alla dimensione autentica dell'esistenza

Nel secondo capitolo si analizzerà il romanzo *Korrektur* (1975), nel quale la questione heideggeriana dell'”abitare poetico” trova una tacita elaborazione letteraria. Serbando l'energia progettuale e produttiva della *poiesis* aristotelica, il *dichten* si eleva per Heidegger a fondamento del dimorare. Mostrando le connessioni che intercorrono tra letteratura, confinamento e arte del costruire, l'autore di *Korrektur* associa esplicitamente l'abitare alla dimensione *dichterisch* dell'esistenza. L'utopia architettonica di Roithamer si manifesta come possibile declinazione del *dichterisch wohnen* che risuona nel celebre verso di Hölderlin: “Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt/ Der Mensch auf dieser Erde”. La citazione esplicita e la rielaborazione di alcuni noti filosofemi (“*Sein zum Tode*”, “*Lichtung*”, “*Geworfenheit*”, “*Raum*”) definiscono un quadro letterario che rinvia da un lato alla nota polemica di Bernhard contro Heidegger dall'altro a un percorso ricco di allusioni che riscrive la filosofia attraverso il linguaggio della letteratura.

Punto d'arrivo della ricerca sarà l'analisi teorica degli stili di pensiero e scrittura di Thomas Bernhard e Martin Heidegger, accomunati dalla logica congiuntivo-scissionale della *Zusammengehörigkeit*.

L'accostamento della poetica di Thomas Bernhard alla filosofia di Martin Heidegger diventerà l'occasione di un “incontro impossibile”: quello tra chi, con gli strumenti della filosofia, ha costruito sulle ceneri del neokantismo un imponente apparato teoretico fondato su un nuovo lessico autenticamente filosofico, e colui che, autodefinendosi *Geschichtenzerstörer*, ha distrutto “a colpi d'ascia” l'opera letteraria, riducendola in frammenti, prima di consegnarla all'implacabilità dell'estinzione.

¹¹ M. Latini, *Il museo degli errori. Thomas Bernhard e gli antichi maestri*, Edizioni Albo Versorio, Milano, 2011, p. 66.

Wenn ich denke, daß selbst übergescheite Leute auf Heidegger hereingefallen sind und daß selbst eine meiner besten Freundinnen eine Dissertation über Heidegger gemacht hat, und diese Dissertation auch noch im Ernst gemacht hat, wird mir heute noch übel, sagte Reger.

Se penso che anche persone estremamente intelligenti si sono fatte abbindolare da Heidegger e che persino una delle mie migliori amiche ha scritto una tesi di dottorato su Heidegger e che questa tesi l'ha scritta sul serio, mi viene ancora il voltastomaco.

(Thomas Bernhard, *Alte Meister*)

CAPITOLO 1 – Il ritratto di Heidegger in *Alte Meister*. Riflessioni incrociate sullo statuto dell'opera d'arte

«essere artista è fallire, così come
nessun altro ha il coraggio di fallire»
(S. Beckett, *Il fallimento di Bram Van
Velde*)

Alte Meister

Alte Meister (1985), pubblicato un anno prima del romanzo “definitivo” *Auslöschung*, (1986), è l'ultima opera narrativa portata a termine da Thomas Bernhard¹².

¹² Dopo la pubblicazione di *Holzfällen* (1984) Bernhard discusse con l'editore Sigfried Unseld la pubblicazione di un nuovo romanzo. È difficile stabilire la completezza dell'opera al momento dell'incontro con Unseld, ma è plausibile pensare che nel gennaio 1985 una grossa parte del lavoro fosse già ultimata. Il titolo definitivo fu probabilmente coniato a Vienna nell'85, di ritorno dalla Spagna (si registrano come varianti precedenti “Meister begonnen”, “Meister – Voltaire”, “Meister”). La morte della “compagna di vita” Hedvig Stavianicek, avvenuta il 28 aprile 1984 può essere considerata il momento d'origine del nuovo romanzo, pensato un omaggio alla sua cara amica. Dopo aver annunciato in una lettera datata 8 gennaio 1985 di voler pubblicare il romanzo “wenn ich die Garantie habe, daß Österreich vollkommen ausgeschaltet ist” (200), Bernhard consegnò personalmente il manoscritto pronto a Unseld nel marzo 1985. Unseld fu subito impressionato dal lavoro e lo stesso Bernhard confidò all'editore di considerare *Alte Meister* il suo lavoro più riuscito (come testimonia la *Chronik* di Unseld, in data 15 luglio 1985). La pubblicazione conobbe però qualche problema a causa dei toni aspri del romanzo e delle descrizioni caustiche della classe dirigente austriaca, che lo scrittore si rifiutò di espungere o ammorbidire, respingendo i consigli di Unseld. Al contrario Bernhard affermò di non volere in nessuna

Il romanzo è ambientato all'interno del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, che sorge nel cuore della capitale austriaca e ospita una ricca e preziosissima collezione di dipinti ed opere d'arte, originariamente appartenente agli Asburgo. Thomas Bernhard visitò per la prima volta il museo agli inizi degli anni Ottanta e decise poco più tardi di ambientare il suo romanzo nelle sale che accolgono i capolavori della scuola italiana. Il dattiloscritto di *Alte Meister* (segnatura W 8/I) è oggi conservato all'interno del lascito a Gmunden e consiste di 113 fogli recanti le correzioni a mano dello scrittore¹³. Accanto ad esso si trovano tre esemplari con varianti diverse (W 8/3, W 8/3a, W 8/3b).

Alte Meister è un romanzo sull'arte nel quale convivono due prospettive: una visione soggettiva, ristretta al protagonista, che si realizza in una forma narrativa frammentaria che raccoglie le riflessioni sull'estetica e le considerazioni personali di Reger (sulla sua professione, sulla moglie, sulla società, sulla terra natia), e una panoramica generale sull'arte, indagata in ogni sua declinazione. Data la vastità di temi affrontati non appare azzardata l'idea di leggere *Alte Meister* come uno scritto di estetica, seppur *sui generis*. La centralità della tematica artistica fa sì che il romanzo sia considerato l'ultima tappa della cosiddetta "trilogia dell'arte", cominciata con *Der Untergeher* (1983), dedicato alla musica, e proseguita con *Hölzfällen* (1984), incentrato sul teatro. Nell'ultima opera narrativa di Bernhard la riflessione estetica si sviluppa attraverso un monologo rapsodico che tocca ambiti artistici apparentemente separati – la musica, l'arte pittorica, la letteratura – passando per divagazioni, più o meno pertinenti, di carattere sociologico, politico e antropologico.

La trama di *Alte Meister* è un sottile filo rosso che ricompone i brandelli di un'elaborata e complessa riflessione sull'arte *tout-court*. Reger è un critico musicale ottantaduenne, collaboratore della rivista *Times*, vedovo, austriaco, residente a Vienna. Da trent'anni, a giorni alterni esclusi i lunedì, si reca al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, dove è solito trascorrere la mattinata seduto su una panca della Sala Bordone, tra i capolavori dell'arte rinascimentale italiana. Dalla sua posizione privilegiata osserva un dipinto di Tintoretto, l'*Uomo dalla barba bianca*, al riparo dagli occhi dei visitatori del museo, diligentemente allontanati dalla sala dal fedele custode e amico Irrsigler. La passione

circostanza che il romanzo venisse pubblicato in territorio austriaco, e solo dopo una lunga contrattazione durata mesi autorizzò la distribuzione in patria.

¹³Tra le altre si nota "Haidagger" corretto in "Heidegger".

del musicologo per Tintoretto è marginale, se non addirittura inconsistente rispetto alla scelta di osservare un solo quadro senza sosta e senza pace, per due ore al giorno, da anni. Il motivo della contemplazione è sorprendente: Reger cerca ossessivamente un dettaglio che riveli l'imperfezione dell'opera, che delegittimi il quadro consegnandolo al dominio umano della fallibilità. Le uniche persone a conoscenza di questa singolare abitudine sono Irrsigler e l'amico Atzbacher, convocato dallo stesso Reger un sabato mattina per un incontro fuori programma. Lo scopo dell'appuntamento verrà chiarito solo alla fine del romanzo: un invito al *Burgtheater* per la messa in scena della commedia di Heinrich von Kleist *Der zerbrochene Krug*. Una rappresentazione "terribile", confiderà infine il narratore Atzbacher, poiché terribile ("widerwärtige und fatale"¹⁴) è l'arte in generale.

Il ritratto di Heidegger

L'Uomo dalla barba bianca

L'opera d'arte attorno a cui ruota il monologo di Reger è *Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto, dipinto conosciuto dagli storici dell'arte con il titolo di *Ritratto di vecchio con pelliccia*, realizzato con grande probabilità tra il 1570 e il 1580. Si tratta di un tipico ritratto cinquecentesco, in cui il soggetto raffigurato sembra fissare l'osservatore grazie all'accorgimento tecnico dell'inserimento di un punto bianco all'interno della pupilla (e non dell'iride). Il valore artistico dell'opera rinascimentale è misurato dal grado di fedeltà al reale, nel caso del ritratto, quindi, dall'individuazione fisionomica. Nell'evoluzione del genere, il valore del ritratto come documento storico ha determinato la distinzione di diverse tipologie di ritratto – storico, celebrativo, ufficiale, religioso – rispondenti a una comune vocazione mimetica. *L'uomo dalla barba bianca* di Tintoretto è un'opera minore del grande artista veneziano, considerata da alcuni un autoritratto dell'artista stesso. I giochi di chiaroscuro, con il nero dello sfondo in contrasto con la barba candida che incornicia il volto del vecchio, la posizione non frontale del soggetto, girato a tre quarti, e i contrasti

¹⁴ T. Bernhard, *Alte Meister, Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993, p. 244, trad. it. (a cura di Ruchat, A.) *Antichi Maestri*, Adelphi, Milano, 1992, p. 156. D'ora in avanti si utilizzerà la sigla AM seguita dai riferimenti di pagina delle edizioni tedesca e italiana.

di luce ed ombra conferiscono al ritratto una particolare impostazione teatrale.¹⁵ Curiosamente Bernhard non si sofferma sulla descrizione dell'opera, né sugli attributi allegorici o simbolici del dipinto. La circostanza appare singolare: il quadro è espressione dell'arte mimetica cinquecentesca, e riflette la precisa volontà di riportare fedelmente su tela quanto esiste in natura. La narrazione sembra però ignorare le caratteristiche del quadro, tacendo inoltre le ragioni che assegnano all'opera una posizione di rilievo: essa non spicca tra i capolavori tintorettiani, e il suo più assiduo osservatore, Reger, non ama particolarmente Tintoretto. Il quadro del *Kunsthistorisches Museum* è protagonista a tutti gli effetti: il vecchio dalla barba bianca segue con lo sguardo il suo pubblico, lo scruta dall'alto con umana severità, imponendosi come soggetto osservante attivo. L'elevazione del quadro da oggetto passivo a soggetto osservante attivo astrae l'opera dal suo contesto di appartenenza, il museo. E sposta l'attenzione dalla descrizione denotativa del dipinto, alla sua ricezione. Il quadro, che appare quasi come un *tableau vivant*, partecipa all'intreccio di sguardi che ha luogo nella Sala Bordone e che coinvolge, oltre all'uomo dalla barba bianca, i punti di vista di Reger, Irrsigler e Atzbacher. Reger rimira *L'uomo dalla barba bianca*, Atzbacher scruta l'amico in contemplazione ed entrambi i personaggi sono osservati a distanza dal custode Irrsigler. I tre soggetti si trovano a loro volta nel campo visivo dell'uomo dalla barba bianca.

[...] während ich Reger betrachtete, der den *Weißbärtigen Mann* von Tintoretto betrachtete, der seinerseits wieder von Irrsigler in Augenschein genommen wurde.¹⁶

La visione che ne emerge riunisce in sé le azioni di contemplazione del quadro da parte dall'osservatore, e lo sguardo dell'opera su chi la osserva. Il rapporto esclusivo tra osservatore e oggetto della contemplazione risulta frammentato in molteplici visioni

¹⁵ Per Micaela Latini si tratta di una scelta significativa all'interno del romanzo: "La figura così sembra stagliarsi tra la temporalità e l'eternità, quasi che l'uomo fosse immortalato un attimo prima di svanire nell'al di là, in una zona di confine tra la luce – che illumina il volto e una mano – e l'ombra che ha invaso il resto del corpo. Viene così sottolineato il fatto di essere una creatura effimera, destinata ad abbandonare la luce per rientrare nelle tenebre, nell'oscurità finale." (M. Latini, "Tintoretto e la trappola dello sguardo. Note su Thomas Bernhard e Jean-Paul Sartre" in "Bollettino sartriano" III, 2007, p. 204.)

¹⁶ AM, p. 23; 19.

nelle quali lo sguardo non appare mai neutro, né unidirezionale¹⁷. Ne sortisce una visione complessa, che, ponendo sullo stesso piano osservatore e osservato, ritratto e soggetto osservante, apre delle questioni fondamentali che riguardano la ricezione e l'attribuzione di significato all'opera d'arte¹⁸.

L'osservazione compulsiva di Reger, atta a individuare l'errore fatale, enfatizza l'importanza del momento dell'appropriazione del dipinto. Appropriazione non neutra, anzi più che mai strumentale, piegata a un'assurda esigenza esistenziale: constatare che la perfezione non esiste per poter continuare a vivere. Tutti i capolavori esposti nel *Kunsthistorisches Museum* contengono un errore palese, frutto della pretesa dell'artista di rendere universale ed eterna una visione del mondo del tutto personale e contingente. Per questa ragione Reger ingaggia una sfida con i dipinti, attuando una sorta di strategia decostruttiva volta a distruggere l'illusione della perfezione. Ne scaturisce una crisi del concetto stesso di rappresentazione, tradizionalmente basato sulla riproduzione fedele delle pure essenze della realtà all'interno del quadro. “Selbst das außerordentlichste Kunstwerk”, afferma Reger, “ist doch nur eine armselige völlig sinn- und zwecklose Mühe, die Natur nachzumachen, ja nachzuäffen”¹⁹: l'*Abbild* artistico è una figurazione mendace e parziale, che può essere soltanto sconfessata, smontata pezzo a pezzo.

Warum malen die Maler eigentlich, wo es doch die Natur gibt?²⁰

[...] je lächerliche Versuche, dem Himmel so etwas wie einen zweiten Himmel entgegenzusetzen, von einer Kathedrale zur andern immer einen noch großartigeren zweiten Himmel, von einem Tempel zum

¹⁷ Nel saggio *Parole che dipingono* Cometa fa riferimento allo scritto di Foucault *Le parole e le cose* (1966) e in particolare alla densa descrizione del quadro *Las Meniñas*. A partire dalla lettura foucaultiana del dipinto di Velázquez non è stato più possibile concepire un rapporto unidirezionale tra quadro e spettatore, tanto che “la questione dello sguardo, della combinazione degli sguardi, passivi e attivi al contempo, ha determinato un nuovo approccio della critica pittorica, che adesso ha perfino trovato un suo approdo istituzionale nelle discipline che vanno sotto il nome di “*visual studies/visual culture*” (M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma, 2004, p. 150).

¹⁸ L'insistenza su lemmi afferenti alla sfera visiva (*Augenschauen, Sehstärke, Seitenansicht, Betrachtung, Blick, Aufseher, Nachschau, Beobachtung*) enfatizza la rilevanza dell'azione del *sehen* all'interno del romanzo.

¹⁹ AM, p. 63; 44.

²⁰ *Ibid.*

ändern immer noch etwas Großartigeres, sagte er und es ist doch immer nur etwas Stümperhaftes herausgekommen dabei²¹

Lontano dal redimere la vita, l'arte è una rappresentazione di grossolanità e di fallimenti. Alla luce di ciò, la scelta di concentrare l'attenzione su un ritratto rinascimentale appare fortemente dissacrante. Nella sua pretesa di rispecchiare la realtà, il ritratto esibisce la divaricazione tra oggetto rappresentato e rappresentazione. Lo scacco alla verosimiglianza e alla compiutezza mette in discussione la rappresentazione e la verità come corrispondenza tra oggetto e immagine. Se l'arte pittorica – e di riflesso quella letteraria – non è in grado di raffigurare le pure essenze, occorre abbandonare una lettura “in presa diretta”, concentrandosi sulle astuzie e distorsioni messe in atto dai linguaggi artistici. Nel caso specifico del linguaggio letterario queste alterazioni assumono le forme di metafora, anfibologia, gioco linguistico.

A partire da queste considerazioni si proporrà una lettura del ritratto di Martin Heidegger che si soffermi sulle strategie retoriche messe in atto dalla scrittura. Ne emergerà un'interpretazione non scontata, in controtendenza rispetto ai contenuti palesemente anti-heideggeriani dell'invettiva di Reger.

Heidegger

Alte Meister è l'unico romanzo in cui vengono espresse delle considerazioni esplicite ed inequivocabili su Martin Heidegger²². La sfrontata spietatezza con cui Bernhard descrive lo “Schwarzwaldphilosoph” ha reso le pagine di *Alte Meister* memorabili, e ha fatto del passo su Heidegger uno dei documenti più noti e controversi sul filosofo tedesco. Naturalmente, data l'acrimonia, ma anche la verbosità dell'interminabile descrizione, il ritratto è stato letto come una chiara espressione di disprezzo indirizzato parimenti al filosofo e alla persona di Martin Heidegger. In questo

²¹ Ivi, p. 71; 50.

²² In un'altra circostanza, nel romanzo *Auslöschung* il nome del filosofo è menzionato apertamente, ma senza osservazioni di sorta. Il protagonista Murau, insieme agli amici Zacchi e Eisenberg vogliono confrontare le poesie di Maria con *Die Welt als Will und Vorstellung* di Schopenhauer. La poetessa si dice d'accordo, affermando “*Ist es nicht Heidegger, hat Maria gesagt, ist es Schopenhauer [...]*” (T. Bernhard, *Auslöschung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M, 1986, p. 217; trad. it. *Estinzione*, Adelphi, Milano, 1996, p. 168).

paragrafo ci soffermeremo su alcuni passaggi significativi, con l'obiettivo di esplorare il rapporto intellettuale tra Bernhard e Heidegger utilizzando lo scandaglio dell'analisi testuale.

L'invettiva comincia così:

Tatsächlich erinnert mich Stifter immer wieder an Heidegger, an diesen lächerlichen nationalsozialistischen Pumphosenspießer. Hat Stifter die hohe Literatur auf die unverschämteste Weise total verkitscht, so hat Heidegger, der Schwarzwaldphilosoph Heidegger, die Philosophie verkitscht, Heidegger und Stifter haben jeder für sich, auf seine Weise, die Philosophie und die Literatur heillos verkitscht.

La filippica bernhardiana si apre con una presa di posizione netta nei confronti delle scelte politiche di Heidegger. Bersaglio della tirata sembra essere l'adesione al partito nazista, nodo tematico tutt'altro che inedito in Bernhard. Qualche esempio: il primo capitolo dell'autobiografia, *Die Ursache* (1975), racconta l'agghiacciante soggiorno del giovane Bernhard presso il convitto nazionalsocialista (poi diventato istituto cattolico) "Johanneum", diretto dalla SA Gurkranz e descritto come uno squallido luogo di coercizione e degrado. L'orrore dei bombardamenti sull'Austria fa maturare in Bernhard, al tempo solo quattordicenne, un'avversione sempre più acuta nei confronti di Hitler e di ogni tipo di regime dittatoriale, disumano e disumanizzante. Un disprezzo aperto e viscerale, che con la messa in scena di *Heldenplatz* (1988) si tramuta in un'amaro *j'accuse* scagliato contro i propri connazionali. La *pièce*, che prende spunto dal cinquantenario dell'*Anschluss*, diventa un'occasione per denunciare la tragica reviviscenza di tendenze antisemite tra i rappresentanti delle istituzioni austriache, destando in patria polemiche e tentativi di censura. La furia distruttiva che stilla dalle pagine di *Auslöschung* (1986) investe i complici del regime (la famiglia di Murau, connivente con i gerarchi in fuga), la fiacca società austriaca, e più in generale un'umanità in rovina, che con l'ascesa di Hitler ha toccato il punto più basso della storia dell'uomo. L'*incipit* della tirata anti-heideggeriana trae spunto dall'adesione del filosofo al partito nazista e segue una linea di pensiero già tracciata: la ferma condanna ai totalitarismi che annientano la libertà e distruggono la vita, imponendo delle regole di comportamento degradanti basate sull'oppressione, l'ingiustizia e la sottomissione.

Il ritratto di Heidegger in *Alte Meister* procede dalla condanna politica, alla beffa che prende a bersaglio ora la fisionomia teutonica, ora il *modus vivendi* dello “Schwarzwaldphilosoph”. Sorprende l’assenza di titoli e passi delle sue opere, cui fa da contraltare un’ossessiva insistenza su dettagli apparentemente secondari: il cappello nero o il bastone intagliato con cui spesso si è fatto fotografare, l’abitazione a Todnauberg, la compagnia della moglie Elfriede.

Heidegger kann ich nicht anders sehen, als auf der Hausbank seines Schwarzwaldhauses, neben sich seine Frau, die ihn zeitlebens total beherrscht und die ihm alle Strümpfe gestrickt und alle Hauben gehäkelt hat und die ihm das Brot gebacken und das Bettzeug gewebt und die ihm selbst seine Sandalen geschustert hat.²³

Reger ironizza sulle abitudini contadine e sulla scelta di vivere nella “Schwarzwaldhaus” abbandonandosi a una routine scandita da attività campestri e lavori artigianali. I suoi strali colpiscono il provincialismo e la grettezza di Heidegger, ma anche la scarsa espressività del viso, segno di una personalità modesta che lo fa somigliare a un bovino. Appellandosi alle leggi della fisiognomica, Reger vuole suffragare un giudizio *tranchant* sulla filosofia heideggeriana.

Heidegger hatte ein gewöhnliches, kein Geistesgesicht, sagte Reger, war durch und durch ein ungeistiger Mensch, bar jeder Phantasie, bar jeder Sensibilität, ein urdeutscher Philosophiewiederkäufer, eine unablässig trüchtige Philosophiekuh, sagte Reger, die auf der deutschen Philosophie geweidet und darauf Jahrzehntelang ihre koketten Fladen fallen gelassen hat im Schwarzwald.²⁴

Bernhard mette a fuoco un’immagine che è allo stesso tempo vivida e sfocata, accesa nelle tinte utilizzate, ma poco nitida nel suo tratto descrittivo. L’assenza di precisi rimandi filosofici sposta l’attenzione dai contenuti della filosofia di Heidegger alla loro ricezione. Due passaggi emblematici:

Heidegger, dem die Kriegs- und Nachkriegsgenerationen nachgelaufen sind und den sie mit widerwärtigen und stupiden Doktorarbeiten überhäuft haben schon zu Lebzeiten.²⁵

Heidegger war sozusagen ein philosophischer Heiratsschwindler, sagte Reger, dem es gelungen ist, eine ganze Generation von deutschen Geisteswissenschaftlern auf den Kopf zu stellen. Heidegger

²³ AM, p. 88; 60.

²⁴ Ivi, p. 88; 61.

²⁵ Ivi, p. 87; 60.

ist eine abstoßende Episode der deutschen Philosophiegeschichte, sagte Reger gestern, an der alle Wissenschaftsdeutschen beteiligt waren und *noch beteiligt sind*.²⁶

Ai lettori di Heidegger è riservata una furia perfino maggiore di quella destinata al filosofo. Reger inveisce soprattutto contro il popolo tedesco e la sua totale mancanza di gusto e senso critico, che ha fatto sì che Heidegger potesse “servire” metaforicamente ai propri ingenui lettori cucchiate di zuppa filosofica cattiva e indigesta. L’irriverente similitudine alimentare è esplicita:

Der Frauenphilosoph ist Heidegger, der für den deutschen Philosophieappetit besonders gut geeignete Mittagstischphilosoph direkt aus der Gelehrtenpfanne. Wenn Sie in eine kleinbürgerliche oder aber auch in eine aristokratisch-kleinbürgerliche Gesellschaft kommen, wird Ihnen sehr oft schon vor der Vorspeise Heidegger serviert, Sie haben Ihren Mantel noch nicht ausgezogen, wird Ihnen schon ein Stück Heidegger angeboten, Sie haben sich noch nicht hingesetzt, hat die Hausfrau Ihnen schon sozusagen mit dem Sherry Heidegger auf dem Silbertablett hereingebracht. Heidegger ist eine immer gut zubereitete deutsche Philosophie, die überall und jederzeit serviert werden kann, sagte Reger, in jedem Haushalt. Ich kenne keinen degradierteren Philosophen heute, sagte Reger. Für die Philosophie ist Heidegger ja auch erledigt, wo er noch vor zehn Jahren der große Denker gewesen ist, spukt er jetzt nurmehr noch sozusagen in den pseudointellektuellen Haushalten und auf den pseudointellektuellen Gesellschaften herum und gibt ihnen zu ihrer ganzen natürlichen Verlogenheit, noch eine künstliche. Wie Stifter, ist auch Heidegger ein geschmackloser, aber ohne Schwierigkeiten verdaulicher Leseputting für die deutsche Durchschnittsseele²⁷

Zu Heidegger pilgerten vor allem jene, die die Philosophie mit der Kochkunst verwechseln, die die Philosophie für ein Gebratenes und Gebackenes und Gekochtes halten, was ganz und gar dem deutschen Geschmack entspricht.²⁸

Mirando Heidegger, Reger/Bernhard sembra voler colpire più genericamente una certa tipologia umana e intellettuale: l’essere filosofo, l’essere tedesco, l’essere nazista. Gli strumenti di cui la narrazione si serve sono il potenziale *fiktiv* e l’*Übertreibungskunst* letteraria. Ogni elemento della narrazione appare ingigantito e ripetuto, deformato da un gusto per il grottesco che travolge non solo il soggetto descritto, ma anche la scrittura

²⁶ Ivi, p. 88; 61.

²⁷ Ivi, p. 90-91; 62-63.

²⁸ Ivi, p. 94; 64.

stessa. La tonalità comica della narrazione è sottolineata a più riprese da aggettivi come “*lächerlich*” e “*komisch*”:

Tatsächlich erinnert mich Stifter immer wieder an Heidegger, an diesen lächerlichen nationalsozialistischen Pumphosenspießer.²⁹

[...] alles an diesem tragikomischen Mann war mir immer widerwärtig gewesen [...]³⁰

Heidegger war ein Kitschkopf, sagte Reger, genauso wie Stifter, aber doch noch viel lächerlicher als Stifter [...]Heidegger, der immer nur komisch gewesen ist³¹

Heidegger ist ein gutes Beispiel dafür, wie von einer Philosophiemode, die einmal ganz Deutschland erfaßt gehabt hat, nichts übrigbleibt, als eine Anzahl lächerlicher Fotos und eine Anzahl noch viel lächerlicherer Schriften.³²

Alle diese Leute pilgerten nach Todtnauberg zu Heidegger und machten sich lächerlich, sagte Reger. Sie pilgerten sozusagen in den philosophischen Schwarzwald und auf den heiligen Heideggerberg und knieten sich vor ihr Idol. Daß ihr Idol eine totale Geistesniete war, konnten sie in ihrem Stumpfsinn nicht wissen. Sie ahnten es nicht einmal, sagte Reger. Die Heideggerepisode ist aber doch als Beispiel für den Philosophenkult der Deutschen aufschlußreich³³

Dieses nichts ist ohne Grund, ist das Lächerlichste, so Reger.³⁴

Il giudizio sul pensiero heideggeriano (derubicato a chiacchiera, filosofia per donne, cibo indigesto per lo spirito umano) si mantiene sullo sfondo e si esprime in maniera piuttosto vaga e superficiale rispetto ai contenuti filosofici. La presenza di alcuni indizi testuali fa però pensare che la conoscenza dell’opera di Heidegger sia meno superficiale di quanto appaia.

La narrazione allude alla dialettica aura/riproduzione nell’epoca della tecnica, motivo che Franziska Schöber riconduce esplicitamente a Heidegger.³⁵ L’indizio più lampante

²⁹ Ivi, p. 87; 60.

³⁰ Ivi, p. 92; 63.

³¹ Ivi, p. 88; 60.

³² Ivi, p. 89; 61.

³³ Ivi, p. 94-95; 65.

³⁴ Ivi, p. 92; 63.

³⁵ “Die Spannung Aura/Reproduktion, wie sie das Zitationsverfahren Bernhards grundsätzlich prägt, wird darüber hinaus auf einer weiteren Ebene der Heidegger Tirade durchgeführt: Der

di questa corrispondenza è la descrizione del filosofo di fronte alla sua casa a Todtnauberg, basata su una serie di fotografie scattate da Digne Meller Markovitz.

Ich habe eine Reihe vom Fotografien gesehen, die eine zuhächst talentierte Fotografin von Heidegger, der immer ausgesehen hat wie ein pensionierter feister Stabsoffizier, gemacht hat, sagte Reger, und die ich Ihnen einmal zeigen werde; auf diesen Fotografien steigt Heidegger aus seinem Bett, steigt Heidegger in sein Bett wieder hinein, schläft Heidegger, wacht er auf, zieht er seine Unterhose an, schlüpft er in seine Strümpfe, macht er einen Schluck Most, tritt er aus seinem Blockhaus hinaus und schaut auf den Horizont, schnitzt er seinen tock, setzt er seine Haube au, nimmt er seine Haube, spreizt er die Beine, hebt er den Kopft, senkt er den Kopft, legt er seine rechte Hand in die linke seine Frau, legt seine Frau ihre linke Hand in seine rechte, geht er vor dem Haus, geht er hinter dem Haus, geht er von seinem Haus weg liest er, ißt er, löffelt er Suppe, schneidet er sich ein Stück (selbstgebackenes) Brot ab, schlägt er ein (selbstgeschriebenes) Buch auf, macht er ein (selbstgeschriebenes) Buch zu, bückt er sich, streckt er sich und so weiter, sagte Reger.³⁶

La fotografia osservata da Reger non riproduce fedelmente un'immagine, ma produce una narrazione fatta di gesti quotidiani, piccole ossessioni, pose banali. Una narrazione che prende le distanze dall'oggetto di rappresentazione, fino ad alienarsi completamente da esso. Il mondo catturato dalla fotografia, e in generale dall'arte, è una contraffazione completa, il corrispettivo del falso in arte. Siamo di fronte al parossismo della falsificazione: la reduplicazione dei filtri – fotografico e letterario – nega non solo l'autenticità, invero la verosimiglianza del ritratto del filosofo. Una verosimiglianza sconfessata dall'esibita artificiosità di un gioco letterario implacabile, che scompagina e piani del reale e dell'ideale, e confonde oggettività ed esagerazione.

Una confusione lucidamente perseguita dalla scrittura, ed esasperata ulteriormente nel romanzo *Auslöschung* (1986), nel quale la rappresentazione fotografica gioca un ruolo meno marginale che in *Alte Meister*. Dopo la tragica morte dei genitori e del fratello in un incidente d'auto, il protagonista Franz-Josef Murau esamina tre istantanee scattate personalmente ai propri familiari, che accostate compongono un inquietante album di

Naturmythos, für den der deutsche Philosoph steht, wird als Konstruktion ausgewiesen“ (F.Schöbler, *Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards 'Alte Meister' und Elfride Jelinek 'Totenauberg'*, in Ead. (a cura di), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2002, cit., p. 219)

³⁶ AM, pp. 93-94; 64.

famiglia. La prima fotografia ritrae i genitori nella stazione londinese di Victoria, intenti a salire su un treno in partenza.

Die Fotografie, die ich von meinen Eltern auf dem Victoriabahnhof gemacht hatte, zeigt meine Eltern in einem Alter, in welchem sie noch Reisen gemacht haben und von keiner Krankheit gequält waren. Sie trugen gerade erst bei Burberry gekaufte Regenmäntel und hatten an ihren Armen neue, ebenso bei Burberry gekaufte Schirme hängen. Als typische Kontinentler gaben sie sich noch englischer als die Engländer und machten dadurch einen eher grotesken, denn feinen und vornehmen Eindruck und ich hatte ja jedesmal beim Anblick dieser Fotografie lachen müssen, jetzt aber war mir das Lachen darüber vergangen. Meine Mutter hatte einen etwas zu langen Hals, welcher nicht mehr als schön empfunden werden konnte und in dem Augenblick, als ich das Foto von ihr gemacht habe, streckte sie ihn, da sie gerade den Zug bestieg, noch um ein paar Zentimeter weiter als sonst vor und machte dadurch die einfache Lächerlichkeit des Bildes zu einer doppelten. Die Körperhaltung meines Vaters war immer die eines Menschen, der sein schlechtes Gewissen der ganzen Welt gegenüber nicht verbergen kann und darüber unglücklich ist. Er trug damals, als ich das Foto machte, seinen Hut etwas tiefer als sonst in der Stirn, was ihn auf meinem Foto viel unbeholfener erscheinen läßt, als er in Wirklichkeit war. Warum ich gerade dieses Foto meiner Eltern aufgehoben habe, weiß ich nicht. Eines Tages werde ich auf den Grund kommen, dachte ich.³⁷

La fotografia scattata a Londra si trasforma da immagine in racconto. I tratti goffi e i difetti fisici vengono accentuati nella descrizione di Murau: della madre viene colto il collo un po' troppo lungo che la fa sembrare ridicola e sgraziata, mentre il portamento e l'abbigliamento del padre tradiscono una cattiva coscienza nei confronti del mondo.

Una descrizione altrettanto impietosa è riservata all'istantanea che ritrae il fratello Johann sulla sua barca a vela a Sankt Wolfgang:

Der Mann auf dem Foto ist ein verbitterter Mensch, den das Alleinsein mit seinen Eltern ruiniert hat. Die sportliche Kleidung verdeckt nur mühselig die Krankheiten, die ihn bereits vollkommen in Besitz genommen haben. Sein Lächeln ist, wie gesagt wird, verquält und das Foto kann nur sein Bruder gemacht haben, nämlich ich. Als ich ihm eine Kopie des Fotos gegeben habe, zerriß er sie kommentarlos.³⁸

L'uomo della foto è un individuo esacerbato, distrutto dal fatto di vivere solo con i genitori. Il suo sorriso è tormentato e il suo corpo è già afflitto dalle piaghe della

³⁷ T. Bernhard, *Auslöschung*, cit., pp. 23; 24.

³⁸ Ivi, p. 24; 24.

malattia. La foto racconta una vita disperata e infelice, motivo per cui il fratello di Murau ne straccia una copia senza commentare i motivi del suo gesto.

Appare infine l'ultima fotografia, che immortalava le sorelle Amalia e Caecilia "irrigidite" in una posa innaturale:

Die Komik der im Foto erstarrten, spöttischen Gesichter meiner Schwestern, dachte ich, ist eine doppelte. Dieses Spöttische in ihren Gesichtern ist die Folge der jahrzehntelangen Beherrschung durch ihre Mutter, sagte ich mir. Ihre einzige Waffe sind ihre spöttischen Gesichter.³⁹

Nelle descrizioni appena riportate il *medium* fotografico non restituisce un *analogon* dell'oggetto immortalato, ma illumina quei tratti della personalità normalmente nascosti alla visione superficiale. Riproducendo all'infinito ciò ha avuto luogo solo una volta la fotografia vivifica l'immobilità, e così facendo recide il filo che unisce la rappresentazione al proprio riferimento reale. L'arte fotografica trova nella ripetizione il principio della sua autonomia rispetto alla realtà. Il suo aspetto demoniaco risiede nella sua natura paradossale, che intreccia verità e menzogna, immagine reale e ideale, e mette in luce l'intrinseca co-appartenenza di istanze opposte. Risalire all'*echt und authentisch* in opposizione al *falsch und künstlich* appare impossibile. Le parole di Murau disvelano l'ambivalenza diabolica dell'arte fotografica, che *einerseits* è una falsificazione infida e perversa ("eine heimtückische perverse Fälschung"), *andererseits* caratterizza in maniera addirittura straordinaria le persone ritratte.

Die Fotografie zeigt nur den grotesken und den komischen Augenblick, dachte ich, sie zeigt nicht den Menschen, wie er alles in allem zeitlebens gewesen ist, die Fotografie ist eine heimtückische perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit. Andererseits empfand ich die beiden Fotos als geradezu ungeheuer charakteristisch für die darauf Festgehaltenen, für meine Eltern genauso wie für meinen Bruder.⁴⁰

Franziska Schöber ipotizza che lo spunto tematico della trasmissione mediata dalla tecnica in *Alte Meister* sia da collegare nientemeno che alla violenta tirata contro Heidegger: „die Hasstirade auf Heidegger erschöpft sich also nicht in einer planen

³⁹ Ivi, p. 132; 105.

⁴⁰ Ivi, pp. 26-27; 25-26.

Ablehnung, sondern eingelagert ist ihr eine poetologische Selbstbeschreibung – das Gehasste ist auch das Eigene“.⁴¹ Il ritratto di Heidegger, mediato dalla fotografia e poi dalla scrittura, non può essere preso alla lettera. Emerge in maniera sempre più stringente la necessità di accostarsi alla descrizione con maggiore cautela.

Un altro indizio testuale significativo è la citazione diretta del saggio *Der Satz vom Grund* (“Nihil est sine ratione. Nichts ist ohne Grund. Nichts, d. h. hier: nicht ein Etwas von all dem, was auf irgendeine Weise ist, ist ohne Grund.”⁴²) cui Bernhard si riferisce esplicitamente. Il testo preso a bersaglio è una trascrizione delle lezioni di un corso universitario tenuto a Friburgo nel semestre invernale 1955-1956, nel quale Heidegger affronta il problema del fondamento a partire dal motto latino “nihil est sine ratione”. L’espressione tedesca *Satz vom Grund* non traduce alla lettera il latino “principium rationis” e sembra scavare piuttosto l’esigenza metafisica della “tesi del fondamento” (*der Satz vom Grund*), mediante la quale il fondamento viene posto come principio essenziale dell’essere. Traducendo alla lettera l’espressione tedesca *Satz vom Grund* Heidegger afferma la necessità di risalire fino alle radici metafisiche del “fondamento”, per comprenderne la genesi a partire dalla migrazione del significato di *Satz* da “tesi” a “principio”. Heidegger individua nella tesi del fondamento il legame di coappartenenza che lega l’essere e il fondamento, *pendant* concettuale della coappartenenza tra essere e pensiero, esposta nel saggio coevo al corso *Identität und Differenz*. Il filosofo riconduce infine la questione nel solco delle riflessioni espresse in *Sein und Zeit*, ribadendo la differenza ontologica che distingue l’ente, che è fondato dall’essere, e l’essere, che è insieme fondamento e fondato.

Der Satz vom Grund sagt : Zum Sein gehört dergleichen wie Grund.
Das Sein ist grundartig, grundhaft. Der Satz: « Sein ist grundhaft »
spricht ganz anders als die Aussage: Das Seiende hat einen Grund.
«Sein ist grundhaft» meint also keineswegs : «Sein hat einen Grund»,
sondern sagt: Sein west in sich als gründendes.⁴³

Bernhard mette in scacco l’intera speculazione con una frase secca e concisa, collocata a metà della violenta tirata di Reger contro Heidegger.

⁴¹ Ivi, p. 218.

⁴² M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Neske, Stuttgart, 1957, p. 16; trad. it., *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano, 1991, p. 19.

⁴³ Ivi, pp. 90; 90-91.

Dieses *nichts ist ohne Grund*, ist das Lächerlichste, so Reger.⁴⁴

Sintomo sì di una presa di distanza, ma anche della conoscenza dello scritto.

Un'ultima, curiosa annotazione riguarda le descrizioni di Reger e Heidegger, dalle quali emergono delle interessanti corrispondenze. Entrambi i personaggi sono raffigurati in pose simili, con un cappello nero in testa – Heidegger indossa un berretto nero di lana (“der Denkspießer mit der schwarzen Schwarzwaldhaube auf dem Kopf”⁴⁵; “die Schlafhaube auf dem Kopf”⁴⁶), Reger porta un copricapo del tutto simile (“die ganze Zeit seinen schwarzen Hut auf dem Kopf behalten hat”⁴⁷) – e un bastone tra le mani.

[...] denn alles an Heidegger ist mir immer widerwärtig gewesen, nicht nur die Schlafhaube auf dem Kopf und die selbstgewebte Winterunterhose über seinem von ihm selbst eingeheizten Ofen in Todtnauberg, nicht nur sein selbgeschnitzte Schwarzwaldstock, eben seine selbgeschnitzte Schwarzwaldphilosophie, alles an dieser tragikomischer Mann war mir immer widerwärtig gewesen, stieß mich immer zutiefst ab, wenn ich nur daran dachte [...]⁴⁸

[Reger], der gestern ohne Zweifel durch den vorausgegangen Nacht eingetretenen Wettersturz arg in Mitleidenschaft gezogen, die ganze Zeit seinen schwarzen Hut auf den Kopf behalten hat [...] Da Reger (im Wintermantel) auf den zwischen seine Knie geklemmten Stock gestützt [...]⁴⁹

Entrambi sono filosofi: il meno noto tra i due, Reger, è “un filosofo in proprio (“ein Privatphilosoph”⁵⁰) e lo è nel vero senso del termine, mentre Heidegger rappresenta “der Prototyp des Nachdenkers”, “*Der Frauenphilosoph*”, “der [...]Mittagstischphilosoph”, “ein philosophischer Heiratsschwindler”, “eine abstoßende Episode der deutschen Philosophiegeschichte”.

Reger ist tatsächlich Philosoph, habe ich zu Irrsigler gesagt, Philosoph in aller Deutlichkeit dieses Begriffs⁵¹

⁴⁴ AM, p. 92;63.

⁴⁵ Ivi, p. 89; 61.

⁴⁶ Ivi, p. 92; 63.

⁴⁷ Ivi, p. 8; 10.

⁴⁸ Ivi, p. 92;63.

⁴⁹ Ivi, p. 8; 10.

⁵⁰ Ivi, p. 20;17.

⁵¹ Ivi, p. 19; 17

Mit Geist hat Heidegger ebenso wenig zu tun, wie Stifter mit Dichtung, glauben Sie mir, diese beiden sind, was Philosophie und was Dichtung betrifft, soviel wie nichts wert, wobei ich aber doch Stifter höher einschätze als Heidegger, der mich ja immer abgestoßen hat⁵²

Bernhard inverte beffardamente il rapporto tra le due figure creando un chiasmo e facendo di Reger il filosofo e di Heidegger l'imitatore; svela in seguito la relazione di parentela che contribuisce a rafforzare la corrispondenza fra Reger e l'odiato filosofo. L'opera di decostruzione messa in atto da Reger in *Alte Meister* può essere messa in parallelo con la di-struzione critica operata da Heidegger nei confronti dei concetti e del lessico tradizionalmente tramandati dalla filosofia.⁵³

Aber das Fürchterliche ist ja, sagte er dann, daß ich mit den beiden verwandt bin, mit Stifter von der Mutterseite her, mit Heidegger von der Vaterseite her, das ist geradezu grotesk, sagte Reger gestern.⁵⁴

Dass ich mit Heidegger verwandt bin, habe ich auch immer gewußt, denn die Eltern haben das bei jeder Gelegenheit ausgeplaudert.⁵⁵

Il gioco letterario inizia a svelarsi: l'invettiva potrebbe essere una manifestazione di quell'arte dell'esagerazione di cui Bernhard è maestro, di quel gusto per l'eccesso che rende impossibile una lettura pacificamente univoca dei motivi, dei temi e delle contraddizioni che attraversano la narrazione. Da questa prospettiva il ritratto di Heidegger potrebbe essere interpretato come il prodotto di un esercizio creativo, libero dal vincolo della verosimiglianza. In quanto espressione letteraria il ritratto non risponde a una vocazione mimetica ed è slegato dalla necessità di rappresentare il reale.

⁵² Ivi, p- 91-92;63.

⁵³ Già il primo passo dell'analisi deve poter risultare trasparente a se stesso quale passo di una distruzione fenomenologica [...] «Distruzione» non significa abbattimento e annientamento delle determinazioni concettuali tradizionali, ma «de-struzione critica [smantellamento] di quei concetti che ci sono stati tramandati e che debbono anzitutto essere necessariamente impiegati allo scopo di risalire alle fonti da cui sono scaturiti» (F. Von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. Klostermann, Frankfurt am Main 1980, trad. it. *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger. Un'interpretazione sistematica del saggio 'L'origine dell'opera d'arte'*, Marinotti, 2001, Milano, p. 100).

⁵⁴ AM, p. 95; 65.

⁵⁵ Ivi, p. 97; 66.

L'arte dell'esagerazione

Es ist alles übertrieben, aber ohne Übertreibung kann man gar nicht sagen, weil, wenn Sie die Stimme nur erheben, ist's ja eigentlich schon eine Übertreibung, weil wozu erheben Sies' denn? Wenn man irgendwas sagt, ist es schon eine Übertreibung. Auch wenn man nur sagt, ich will nicht übertreiben, ist's schon eine Übertreibung. Dieser Satz ist unumstößlich.⁵⁶

Il sottotitolo “Kömodie” del romanzo *Alte Meister* fornisce una precisa indicazione circa la definizione del romanzo secondo il suo autore⁵⁷. Nella “commedia” bernhardiana la figura di Heidegger è fatta oggetto di beffa, e con essa l'intero pensiero filosofico occidentale con la sua velleità di indagare il principio di ragione sulla base delle conoscenze umane. La tirata di Reger, nei suoi toni iperbolicamente astiosi, è di per sé ridicola. “In der Kunst *alles lächerlich* gemacht werden⁵⁸: il pensiero, le conoscenze, la filosofia, la scrittura, e nel ridicolo ogni affermazione perde il proprio fondamento e risulta rovesciabile nel suo contrario. Il giudizio su Heidegger segue la stessa logica paradossale ed è difficile stabilirne l'effettiva fondatezza. Il comico è una strategia di annientamento e sopravvivenza: bisogna trasformare il mondo in caricatura, affinché l'uomo possa sopravvivere alla propria imperfezione.

Es ist ja auch eine Methode, sagte er, alles zu Karikatur zu machen. Ein großes bedeutendes Bild, sagte er, halten wir nur dann aus, wenn wir es zur Karikatur gemacht haben, einen großen Menschen, eine sogenannte bedeutende Persönlichkeit, wir ertragen den einen nicht als großen Menschen, die andere nicht als bedeutende Persönlichkeit, sagte er, wir müssen sie karikieren.⁵⁹

Nell'istante in cui irrompono il riso e lo spaesamento il circolo della ripetizione si spezza e la creazione artistica emerge in tutta la sua grandiosità. Scegliendo il sottotitolo “Kömodie” Bernhard non si richiama a un genere letterario⁶⁰, ma una categoria

⁵⁶ Id., K. Fleischmann, *Thomas Bernhard eine Begegnung*, Österreichische Stadtdruckerei, Wien, 1993, p. 59; trad. it. *Thomas Bernhard Un incontro.*, SE, Milano, 1993, pp. 33-34.

⁵⁷ Per un approfondimento si rinvia a A. Thill, *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011.

⁵⁸ AM, p. 118, 79.

⁵⁹ Ivi, p. 117, 78-79

⁶⁰ benché il romanzo si chiuda proprio sulla messa in scena “tremenda” di una commedia: *Der zerbrochene Krug* di Kleist.

esistenziale che richiama quella teatrale, che si rifà al principio per cui le cose più atroci sono sempre anche comiche. Per poter sopportare un mondo barbaro e disumano è necessario ridurlo a caricatura, perché siamo in grado di padroneggiare solo le cose che troviamo ridicole. Ma se, una volta trasformato il mondo in spettacolo comico, questo si rivela a sua volta “*entsetzlich*”, come la messa in scena dello *Zerbrochener Krug* di Kleist, ci troviamo di fronte a un’affermazione paradossale in base alla quale anche una commedia può essere tremenda.

Nell’ *Übertreibungskunst* bernhardiana l’arte definisce le proprie peculiari sintassi e semantica al di là della realtà, rifiutando ogni forma di vicaria subalternità rispetto ad essa. L’arte è, come la filosofia, una forma di conoscenza, che non ha però la pretesa di approdare alle cause prime. La *Künstlichkeit* svela l’arte come gioco d’abilità creativo, che non sottostà agli irrigidimenti concettuali delle leggi della scienza, e che mette piuttosto in luce gli aspetti paradossali dell’esistenza attraverso la costruzione metaforica e il gioco linguistico.

In *Alte Meister* la scrittura si appropria del mezzo pittorico facendolo diventare un campo di significazione che estende quello testuale.⁶¹ L’arte pittorica e la scrittura mostrano strumenti simili e comuni *intentiones* : il dipinto riproduce la realtà con la linea e il colore, la scrittura delinea il dipinto attraverso la parola. Si tratta tuttavia di una parola vuota, priva di riferimenti semantici diretti, che opera un’ulteriore *diminutio* rispetto all’arte pittorica, che uccide l’arte a forza di chiacchiere⁶² e restituisce al lettore la copia sbiadita di una copia della realtà. Il legame di sorellanza tra le arti, sancito dall’antico paradigma “*ut pictura poesis*”, si rinsalda nella comune mancanza di mezzi e possibilità; ogni arte non solo si scopre limitata in sé, ma si rivela essere *ex-negativo* il limite dell’arte sorella”.⁶³ La traduzione di un messaggio da un codice artistico a un altro non è che una trasposizione (*Übertragung*), un cambiamento di sfera ad opera dell’attività metaforizzatrice dell’uomo. Il protagonista Reger – musicologo, scrittore e appassionato d’arte – da un lato incarna la parentela tra arti diverse, dall’altro è la

⁶¹ “Bernhard has pushed narrative literally into a new dimension, the two-dimensionality of painting and its three-dimensional space of aesthetic effect” (I. Hoesterey, *Visual Art as Narrative Structure – Thomas Bernhard’s Alte Meister* in «Modern Austrian Literature», Vol. 21, 1988, p. 121)

⁶² “Von den Kunsthistorikern wird die Kunst zu Tode geschwätzt” (AM, p. 34; 26).

⁶³ M. Cometa, *Parole che dipingono*, cit., p.167.

testimonianza vivente del fallimento dell'artista, costretto ad accettare l'incompiutezza e la frammentarietà connaturata ad ogni sua creazione.

Die sogenannte Bildende Kunst ist für einen Musikwissenschaftler, wie ich einer bin, von höchster Nützlichkeit, sagte Regerje mehrich mich auf die Musikwissenshaft konzentriert und tatsächlich je mehr ich mich in die Musikwissenshaft verrant habe, desto eindringlicher beschäftigte ich mich mit der sogenannten Bildenden Kunst; umgekehr denke ich, daß es für einen Maler beispielweise von größtem Vorteil ist, wenn er sich der Musik widmet, also daß er, der sich vorgenommen hat, lebenslänglich zu malen, auch lebenslänglich musikalische Studien beetrieb.⁶⁴

Ich bin Maler und Musiker und Schrifsteller in einem. Das empfinde ich doch als das höchste Glück, sagte er, ein Künstler in allen Künstlern und doch in einer zu sein

Alle diese Gemälde sind großartige, aber akein einziges ist vollkommen.⁶⁵

Questa *Übersetzung* testimonia la *vis creativa* dell'artista, ma non è foriera di verità alcuna, allontana anzi la rappresentazione dal suo riferimento operando una serie di "salti" di codice e linguaggio. L'accettazione della fallibilità fonda una nuova prospettiva sull'opera, che si sbarazza delle velleità mimetiche e cerca il proprio spazio di realizzazione ed espressione nell'*anderen Zustand* dell'arte, attraverso le astuzie della *Künstlichkeit*.

Raccogliendo lo spunto offerto dal ritratto di Heidegger in *Alte Meister*, nelle pagine che seguono si metteranno a confronto considerazioni sull'arte che emergono dal romanzo di Thomas Bernhard con il pensiero estetico di Martin Heidegger.

⁶⁴ AM, p. 36; 27.

⁶⁵Ivi, 13; 13.

La verità dell'arte

Aletheia filosofica

La crisi del trascendentale inaugura la nullificazione della rappresentazione a fronte del venir meno delle condizioni generali sotto le quali le cose possono divenire oggetto della nostra conoscenza. Filosofi come Wittgenstein e Heidegger, e prima di loro Nietzsche e Schopenhauer, si sono interrogati sulla verità del linguaggio in rapporto ai limiti della parola, mettendo in crisi la possibilità di individuare delle corrispondenze fisse tra realtà e conoscenza della realtà.

Schopenhauer, tra filosofi più amati e citati da Thomas Bernhard⁶⁶, assume una posizione di estremo pessimismo in risposta a questa crisi: la verità dell'uomo consiste nella nullificazione del rapporto tra soggetto e oggetto, giacché l'esistenza del *noumeno* rende inutilizzabili gli strumenti dello schematismo. Le aporie del pessimismo schopenhaueriano vengono superate da Nietzsche, il quale, in riferimento al pensiero di Eraclito, delinea un concetto di verità che include in sé la propria negazione. Nei saggi *Über das Pathos der Wahrheit* e *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* le considerazioni sul concetto di ἀλήθεια si basano su quella scepsi che distrugge le basi della visione scientifica del mondo e libera il linguaggio da ogni "necessità" semantica. Nello scritto *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, dopo aver asserito l'infondatezza di ogni pretesa di fondamento empirico del linguaggio, Nietzsche parla di verità in termini squisitamente linguistici, descrivendola come "ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthtropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen"⁶⁷, elevate poeticamente e retoricamente, sono

⁶⁶ "Einzig und allein Schopenhauer hat mir geholfen, weil ich ihn ganz einfach für meinen Überlebenszweck, mißbrauch habe, so Reger zu mir am Ambassador. Hat mich vor allen andern, Goethe, Shakespeare, Kant beispielweise eingeschlossen geekelt, so habe ich mich einfach auf Schopenhauer gestürzt in meiner Verzweiflung und habe mich mit Schopenhauer auf den singerstraßenseitigen Schemel gesetzt, um überleben zu können, denn ich wollte ja auf einmal überleben und nicht sterben, meiner Frau nicht nachsterben, sondern dableiben, auf der Welt bleiben, hören Sie Atzbacher, so Reger im Ambassador" (Ivi, p. 287; 183).

⁶⁷ F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* in *Su verità e menzogna*, Bompiani, Milano, 2006, p. 94 (traduzione italiana a pagina 95).

giunte a una “canonizzazione” dettata dalla consuetudine. La verità appare essenzialmente connaturata al linguaggio con cui condivide la comune origine del vivere sociale, che impone “von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen, schaarenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen”.⁶⁸ Essa dà nome a un processo che nulla ha a che vedere con un prendere coscienza di qualcosa che sia in sé fisso e determinato. Analogamente alla logica, risulta svuotata di ogni fondamento e validità empirici, è “puro processo” in grado di organizzare il materiale della nostra conoscenza, di definire i mezzi e i modi del nostro impossessarci del mondo. L’impulso alla conoscenza spiega l’origine della verità come *adaequatio* ma ne vanifica la ricerca, destinata a non svelare altro che l’indecidibilità della verità stessa. La verità assume i tratti di oggetto paradossale, che vive di corrispondenze impossibili tra astrazioni linguistiche (parole, concetti) e realtà tangibile (cose, fatti). La verità non è soltanto il non-conoscere quale esito del conoscere, o addirittura l’annientamento in cui si compie il cammino intellettuale dell’uomo. Verità è anche l’illusione linguistica che sta all’origine convenzionale, menzognera e consuetudinaria, della vita. Assieme ad essa sorge la menzogna, naturale antagonista e insieme cardine del concetto stesso di ἀλήθεια.⁶⁹ Nietzsche riscrive il fallimento del meccanicismo criticando l’idea di soggetto come centro di riferimento delle attività di osservazione e rappresentazione, idea che avrebbe senso solo in rapporto a una concezione meccanicistica del mondo. Responsabile della corrispondenza imperfetta tra le sfere del soggetto e dell’oggetto è il comportamento estetico, trasposizione allusiva dalla lingua delle essenze a quella dell’uomo. Nel perdere qualsiasi privilegio gnoseologico, il soggetto si scopre limite immanente di un linguaggio che non può riferire alcunché; ma proprio questa perdita rifonda paradossalmente la sua funzione attiva, creativa, libera dai lacci costrittivi della logica. Il suo limite annuncia il potere della sua forma, del suo segno. E libera l’arte dalla menzogna di essere verità.⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ “Dies würde das Loos des Menschen sein, wenn er eben nur ein erkennendes Thier wäre; die Wahrheit würde ihn zur Verzweiflung und zur Vernichtung treiben, die Wahrheit, ewig zur Unwahrheit verdammt zu sein” (F. Nietzsche, *Über das Pathos der Wahrheit*, in Ivi, p. 72; 73).

⁷⁰ “Laßt ihn hängen”, ruft die *Kunst*. „Weckt ihn auf“ ruft der Philosoph, im Pathos der Wahrheit. Doch er selbst versinkt, während er den Schlafenden zu rütteln glaubt, in einen noch tieferen

Il carattere paradossale della *Wahrheit* nietzscheiana giunge a modificare in maniera decisiva il concetto di verità nella filosofia di Martin Heidegger. Già nell'*Hauptwerk Sein und Zeit*, il filosofo si era occupato della verità in connessione con il problema dell'essere, concentrandosi sulla necessità di illuminare l'essenza e la provenienza del concetto tradizionale di ἀλήθεια. Il primo passo dell'*argumentatio* heideggeriana è lo scacco all'*adaequatio* aristotelica, intesa come "adeguazione" di *intellectus* e *res* nel dominio del giudizio.⁷¹ Questa definizione ha il difetto di ignorare il carattere scoprente della verità, limitandosi a inquadrarne il potenziale gnoseologico nel senso dell'assimilazione di un ente (il soggetto) a un altro ente. L'esser-vero della verità consiste invece nel trarre l'ente fuori dal velamento, nel sottrarlo a forza dall'essere-nascosto. Per questo motivo i Greci utilizzarono, per designare la verità, un termine che esprime privazione (ἀ-λήθεια) e racchiude in sé la doppia accezione di essere-scoperto ed essere-scoprente.⁷² Intesa nel suo senso più autenticamente originario, la verità rientra nella costituzione fondamentale dell'Esserci, designa un esistenziale. Non va

magischen Schlummer – vielleicht träumt er dann von den „Ideen“ oder von der Unsterblichkeit. Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntniß, denn sie will das Leben, und jene erreicht als letztes Ziel nur – die Vernichtung. –, (Ivi, pp. 72-74; 73-75).

⁷¹ “Am Urteil muß unterschieden werden: das Urteilen als *realer* psychischer Vorgang und das Geurteilte als *idealer* Gehalt. Von diesem wird gesagt, es sei »wahr«. Der reale psychische Vorgang dagegen ist vorhanden oder nicht. Der ideale Urteilsgehalt steht demnach in der Übereinstimmungsbeziehung.” (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit., p. 216; 262). „Diese Wesenbestimmung der Wahrheit enthält keine Berufung mehr auf die ἀλήθεια im Sinne der Unverborgenheit; vielmehr ist umgekehrt die ἀλήθεια als der Gegenfall zum φεῦδος, d. h. zum Falschen im Sinne des Unrichtigen, als Richtigkeit des aussagenden Vorstellens maßgebend für das gesamte abendländische Denken“ (Id. *Platons Lehre von der Wahrheit*, in GA Band 9 *Wegmarken*, trad. it. *La dottrina platonica della verità* in *Segnavia* p. 232;187)

⁷² “Der Bezug zur λήθη, Verbergung und diese selbst verlieren für unser Denken keineswegs dadurch an Gewicht, daß das Unverborgene unmittelbar nur als das zum-Vorschein-Gekommene, Anwesende erfahren wird” (Id., *Aletheia in Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2009, trad. it. A cura di Vattimo, G., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, p. 251; 177).

concepita né come proprietà delle proposizioni (e, in senso lato, del linguaggio), né come essenza prima delle cose, bensì come un modo di essere del *Dasein*.⁷³

La riflessione sulla verità viene estesa al dominio dell'arte nel saggio *Der Ursprung des Kunstwerkes* del 1936. La premessa del saggio ne illustra gli intenti: giungere a definire lo statuto ontologico dell'opera d'arte a partire dalla presa in esame di problematiche connesse (la cosa e l'opera, l'opera e la verità, la verità e l'arte). L'opera non è il semplice prodotto artistico di soggetto che in maniera geniale crea unicamente a partire da se stesso. "Werksein heißt: eine Welt aufstellen"⁷⁴ e allo stesso tempo "*Das Werk läßt die Erde eine Erde sein*"⁷⁵. L'operalità dell'opera si si lega a due termini opposti ma reciprocamente connessi, il mondo (*die Welt*) e la Terra (*die Erde*), dalla cui lotta sorge l'opera d'arte. I termini della contesa non vanno interpretati secondo il senso comune, ma devono intendersi come due forze in continuo movimento antagonistico. Il Mondo è articolazione, esposizione, è un portare allo scoperto:

Welt ist nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder unabzählbaren, bekannten und unbekanntem Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. *Welt weltet* und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns stet und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten.⁷⁶

La Terra è invece densità, chiusura, azione recondente:

Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen läßt, nannten wir die Erde. Sie ist das Hervorkommend-Bergende. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Mühelose-Unermüdliche. Auf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt.⁷⁷

⁷³ „Das Dasein ist als kontituiert durch die Erschlossenheit wesenhaft in der Wahrheit. Die Erschlossenheit ist eine wesenhafte Seinsart des Daseins. *Wahrheit »gibt es« nur, sofern und solange Dasein ist*“ (Id., *Sein und Zeit*, cit. 273; 226).

⁷⁴ Id, *Der Ursprung...*, cit., 29; 38.

⁷⁵ Ivi, p. 32; 41.

⁷⁶ Ivi, p. 30; 39.

⁷⁷ Ivi, pp. 31-32; 41.

Il Mondo mira a sollevare la Terra, in quanto non tollera nulla di chiuso. La Terra, in quanto nascondente, tende invece a includere il Mondo e a trattenerlo entro di sé. *Welt* e *Erde* lottano per la supremazia e l'asservimento della forza rivale, eppure non possono darsi mai separatamente. "Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchträgt Welt"⁷⁸ e nella loro lotta non accidentale, "im Streit trägt jedes das andere über sich hinaus"⁷⁹. La contesa non è una faglia che spalanca un baratro tra antagonisti, è piuttosto l'intimità del coappartenersi dei contendenti, è *Zusammengehörigkeit*, opposizione inclusiva. L'agonismo tra forze contrapposte riguarda l'origine dell'opera d'arte, la sua *Ur-sprung*, ovvero il suo balzo originario che la proietta al di fuori di qualsivoglia contesto storico e sociale. Se l'opera sorge dallo scontro tra istanze opposte e interdipendenti, ciò che in essa accade – l'ἀλήθεια – conserverà quel carattere di ambivalenza intrinseca e inaggrabile che si realizza nel doppio movimento nascondimento-disvelamento. Per questo motivo Heidegger afferma, in sintonia con Nietzsche, che "die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit"⁸⁰.

Dalla speculazione heideggeriana emergono due punti di cruciale interesse per la nostra ricerca, ovvero: la natura paradossale della verità, che implica una definizione in termini di conflitto tra stili di pensiero, e l'inclusione della verità nel dominio dell'arte. In questo capitolo ci concentreremo sul secondo punto, sfruttando il complesso concetto di ἀλήθεια come "ponte" tra estetica e letteratura. La scelta di prendere in esame, tra gli scritti bernhardiani, un romanzo che si occupa di arte pittorica, si spiega anche in questo senso.

***Sprachsepsis* letteraria**

Lo stile di scrittura bernhardiano, ricco di incisi e digressioni e basato sulla tecnica narrativa dell'*oratio obliqua*, segnala il *manque* sostanziale della scrittura, che non giunge mai a realizzare il tentativo di comunicare in maniera immediata e veritiera la realtà che riferisce. L'uso smodato della citazione e del discorso indiretto ottiene l'effetto di allontanare il pensiero dal discorso, ed è il sintomo più lampante di una *scepsi* linguistica che mette in discussione la relazione di identità tra realtà e

⁷⁸ Ivi, p. 34; 40.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Ivi, p. 40; 51.

rappresentazione. Nietzsche solleva una delle questioni più scottanti legate alla scepsi, ovvero la (non) rappresentatività del linguaggio. Nelle sue parole si legge l'arbitrarietà connaturata a ogni tipo di *Sprachkonvention*, basata su consuetudine e abitudine, elementi che consentono di fissare dei significati linguistici e delle verità a partire dall'oblio della loro origine artificiale e illusoria. L'essenza delle cose è chiusa e inaccessibile: essa non è causa delle immagini che ce ne facciamo, né dei significanti, dei suoni, delle parole con cui siamo soliti designare gli oggetti. "Wir theilen die Dinge nach Geschlechtern ein, wir bezeichnen den Baum als männlich, die Pflanze als weiblich: welche willkürlichen Übertragungen!" – continua Nietzsche – "Welche willkürlichen Abgrenzungen, welche einseitigen Bevorzugungen bald der bald jener Eigenschaft eines Dinges!"⁸¹: non c'è ragione per cui ci si riferisca in maniera diversa a due oggetti aventi proprietà simili, né motivo per cui uno stesso significante corrisponda, nelle diverse lingue, a significati molto diversi.

La scepsi linguistica moderna diventa tema letterario con il *Brief von Lord Chandos* (1902) di Hugo von Hoffmansthal, testo che proclama un'assoluta sfiducia nel linguaggio comune, nel quale il soggetto non si riconosce più⁸². Si tratta forse dell'espressione letteraria più rappresentativa del fallimento del linguaggio poetico come utopia di unione tra forma e materia. Nel *Brief* l'aristocratico umanista Lord Chandos confida all'amico Francis Bacon di volere abbandonare la professione di scrittore a causa dell'improvvisa scoperta di essere circondato da una realtà imperscrutabile abitata da oggetti muti, che il linguaggio, con le sue "*abstrakten Worte*" non può penetrare. "Mein Fall ist, im Kürze, dieser" – scrive Chandos all'amico – "Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend

⁸¹ F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussmoralischen Sinne*, cit., p. 88; 89.

⁸² Dopo la *Brief von Lord Chandos* il naufragio del segno è divenuto uno dei temi più praticati e ricorrenti della letteratura contemporanea, specialmente in ambito austriaco. È il caso di *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) di Musil o di *Die Blendung* di Canetti, romanzi in cui la malattia (la nevrosi di Clarisse, la demenza dei pazienti di Kien) diventa un pretesto per indagare l'arbitrarietà del rapporto semantico che collega segno e oggetto. Scrittori come Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard raccolgono l'eredità della tradizione austriaca proponendo una rinnovata riflessione sulla tematica novecentesca della *Sinnlosigkeit* della parola letteraria.

zu denken oder zu sprechen”⁸³. I concetti non riescono a imbrigliare la realtà, le parole come vortici (“Wirben sind sie”⁸⁴) turbinano attorno a un vuoto indicibile. Da qui nasce la tragedia della comunicazione denunciata dalla cultura mitteleuropea del Novecento: Musil, Hoffmannsthal, Wittgenstein, Bachmann, mettono tutti in qualche modo in evidenza questo naufragio di senso. Il filosofo più comunemente accostato alla poetica di Thomas Bernhard è proprio Ludwig Wittgenstein, la cui figura compare frequentemente nelle opere dello scrittore sia come rimando esplicito⁸⁵, sia come riferimento velato dal *name-dropping* (come biografema⁸⁶ o filosofema⁸⁷). Il *Tractatus* wittgensteiniano ha origine dalla crisi del trascendentale e del neopositivismo⁸⁸ e sancisce la separazione tra filosofia scientifica e metafisica, con conseguenze decisive per lo sviluppo del pensiero filosofico novecentesco. Il suo scopo dichiarato è definire il processo di logicizzazione del mondo come strumento interpretativo atto a comprendere gli oggetti fisici. La verità, separata dal mondo delle essenze, diviene

⁸³ H. von Hoffmannsthal, *Brief von Lord Chandos*, trad. it. *Lettera di Lord Chandos*, BUR, Milano, 2007, p. 42 (traduzione italiana a fronte, p. 43).

⁸⁴ Ivi, p. 44; 45.

⁸⁵ Come personaggio vero e proprio nel racconto *Goethe schtirbt* e in *Wittgensteins Neffe* (1982), come puro nome in *Das Kalkwerk* (1970), *Gehen* (1970), *Beton* (1982), *Holzfallen* (1984) e *Auslöschung* (1986).

⁸⁶ Nel romanzo *Korrektur* (1975) il protagonista Roithamer è un evidente *alter-ego* del filosofo austriaco.

⁸⁷ Bernhard non espresse mai analisi e giudizi rispetto alla filosofia di Wittgenstein e in una lettera a Hilde Spiel, scrittrice e critica, spiegò le ragioni di questo tacere: “Cara, stimata dottoressa Spiel, [...] la difficoltà di scrivere sulla filosofia di Wittgenstein e soprattutto sulla sua poesia è la più grande, poiché, a mio modo di vedere, con Wittgenstein abbiamo a che fare con un cervello (MENTE) del tutto poetico e dunque con una MENTE filosofica, non con un filosofo. È come se io dovessi scrivere qualcosa (proposizioni!) su me stesso, e ciò non può funzionare. [...] La domanda non è se scrivo su Wittgenstein; la domanda è se riesco a essere Wittgenstein per un istante, senza distruggere lui (W.) o me (B.). Non posso rispondere alla domanda, e quindi non posso scrivere su Wittgenstein.” (lettera riportata in M. Huber, *Bernhard legge Wittgenstein*, in «Aut Aut», 325, 2005, p. 199).

⁸⁸ Per un approfondimento si rimanda al capitolo “Da Nietzsche a Wittgenstein. Il linguaggio nella filosofia della nuova musica” in M. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Wittgenstein a Nietzsche*, Feltrinelli, Milano, 1976., pp. 56-142.

“condizione di relazione” e segue le regole dal gioco logico-matematico⁸⁹. La *Sprachkonvention* è l’unico oggetto d’indagine accessibile alla filosofia: non il linguaggio *tout-court*, inteso come sistema di corrispondenze empiricamente valido, né la verità, concepita come legame necessario tra stato di cose e proposizione. L’unica possibilità concessa alla filosofia è avventarsi contro i limiti del linguaggio.⁹⁰ Le proposizioni in effetti non dicono nulla circa l’essenza delle cose, ma si limitano a restituire un’immagine dei fatti (*Tatsache*) mediata dal linguaggio. L’unica forma di verità linguistica possibile è la coerenza logico-formale che definisce le norme della costruzione di un discorso, a prescindere da ogni considerazione semantica. In quel “gioco di segni ordinato meno secondo il suo contenuto significato che secondo la natura stessa del significante”⁹¹, l’oggetto della scrittura diventa il limite, l’argine oltre al quale l’espressione scritta deve tacere per fare posto al silenzio. Il linguaggio appare autentico solo in virtù del suo silenzio, altrimenti esso ridiventa dimensione assoluta e la sua organizzazione formale struttura metafisica, discorso sull’Essere. “Autentico è il linguaggio che riconosce e teorizza i limiti del suo formalismo, e dunque *tace* ogni “al di là” di essi. Quest’essere-per il-silenzio è la massima luce sulla struttura del linguaggio.”⁹² La Natura non conosce forme, generi, concetti, ma si manifesta come qualcosa di misteriosamente incognito e inaccessibile, cosicché i linguaggi artistici si allontanano progressivamente dalle pretese naturalistiche del realismo, assumendo il puro carattere di invenzione, di operazione giocosa di una soggettività creativa. Il massimo potere del linguaggio si manifesta nell’assenza del rapporto semantico tra segno e referente, nella rinuncia alla formulabilità della materia. Lo spazio del libero fiorire linguistico è l’*anderen Zustand* della letteratura, un luogo privo di consistenza e durata storico-temporale, in cui l’uomo è libero dei condizionamenti meccanici e ha una percezione autentica e vivida della realtà. Grazie all’attività metaforizzante l’uomo trasforma la vita in cultura, il visibile in invisibile, le cose in nomi. Il *Brief* di von

⁸⁹ Tra forme logiche e strutture del mondo per Wittgenstein, tra soggetto e mondo per Nietzsche (cfr. M. Cacciari, *Krisis*, cit., pp. 63-70).

⁹⁰ Per un approfondimento si rimanda a L. Wittgenstein, *Lectures and conversations on Ethics, Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Blackwell, Oxford, 1966, trad. It., *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano, 1967, p. 12.

⁹¹ M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 3.

⁹² M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 133.

Hoffmansthal esprime sì la perdita del rapporto semantico tra nome e cosa, ma fonda un dire colmo della presenza significativa dell'io, una *Stimmung* autonoma, interiore, autenticamente artistica.

Raccogliendo l'eredità intellettuale della tradizione filosofico-letteraria austriaca, Bernhard cerca lo spazio di questo "stato altro" proprio dell'espressione letteraria, attraverso un'incessante esplorazione dei limiti della scrittura. La rinuncia a una comprensione totale e totalizzante è *conditio sine qua non* affinché la scrittura possa assolvere il proprio compito, ovvero comunicare qualcosa attraverso i suoi imperfetti mezzi. La situazione narrativa nei romanzi di Bernhard non consiste nella trama dei fatti, essa è piuttosto *performance*, nel senso che, "non viene detto che cosa sia il mondo bensì viene messo in atto ciò che è"⁹³. Il dire della narrazione è sempre un dire-intorno, è esercizio critico che "gira" attorno ai concetti senza nominarli. La parola sfiora la realtà solo seguendo le vie tangenziali della citazione, della digressione, del discorso indiretto e raccontare vuol dire percorrere la strada più lunga, non immediata, verso il disvelamento. Nel suo *Über das Marionettentheater*, Kleist – uno degli scrittori più cari a Bernhard⁹⁴ – usa due suggestive similitudini per descrivere questa via tortuosa: l'intersezione di due linee, che dopo aver attraversato l'infinito, d'improvviso si ritrova dall'altra parte di quel punto, e l'immagine dello specchio concavo, che si allontana all'infinito, per ricomparire d'improvviso vicinissima dinnanzi ai nostri occhi⁹⁵. Questo è il *modus* espressivo proprio della scrittura, che aliena se stessa e i propri oggetti d'elezione, e nella messa "fuori di sé" rivela la sua essenza.

In *Alte Meister* l'opera è il teatro del paradosso in cui si scontrano forze contrarie: l'impulso alla forma, mosso dalla velleità di riprodurre su tela il reale, e lo scacco alla *mimesis* attraverso la ricerca del *gravierender Fehler* che decostruisce l'opera. *Einerseits* la pretesa di compiutezza e organicità, *andererseits* l'emergere del

⁹³E. Capodaglio, *Thomas Bernhard personaggio in cinque libri* in «Nuova corrente» numero 127, anno 2011, p. 141.

⁹⁴ Per un approfondimento si rimanda a C. Lepschy, *Bernhard Reads Kleist, I: A Marionette Theatre as a Writing Machine* in B. Debatin, (ed. e introd.); T. R. Jackson, (ed. e introd.), D. Steuer, (ed. e introd.) *Metaphor and Rational Discourse*. Tübingen, Germany: Niemeyer; 1997, pp. 13-24.

⁹⁵ Cfr. H. von Kleist, *Aufsatz über das Marionettentheater*, trad. it. *Il teatro delle marionette*, Il Melangolo, 2005, Genova, p.25.

frammento; la fallacia inaggirabile connaturata al concetto di *Kunst* e il potere salvifico dell'arte. L'opera si colloca del *Mittelpunkt* di questi rapporti tensivi, in un equilibrio precario, pronto a spezzarsi in ogni momento. Il romanzo stesso vive di paradossi: alle pareti del museo non ci sono dipinti, l'*ekphrasis* annunciata non mostra altro che l'impossibilità del dire, e l'osservazione di Reger cerca la distruzione e non il compimento, senza però riuscire a compiere l'estinzione. La *Künstlichkeit* bernhardiana sorge da un'aporia epistemologica: il processo di astrazione del rapporto oggettivo di rappresentazione si realizza nel mezzo stesso di rappresentazione. La ricerca di un contenuto della *Darstellung* approda alla rappresentazione della totalità di forma e vita da parte del mezzo di rappresentazione "assolutizzato". Non si dà più il problema del rapporto tra materia e forma, perché la materia ha cessato di resistere e si presenta come trasformata dalla rappresentazione. "La rappresentazione è questa materia"⁹⁶. Ne deriva una forma romanzo non-romanzesca, quasi saggistica, la quale non può articolarsi lungo una trama organica e concatenata ma che necessariamente si disgrega nello stesso atto di riprodurre i suoi meccanismi basilari.

In *Alte Meister* la *Sprachskepsis* corrisponde al tracollo del segno *tout-court* e la ricerca ossessiva dell'errore nei capolavori degli antichi maestri diventa un tentativo di legittimazione dell'arte, attraverso l'accettazione di un codice di significazione in sé coerente, ma del tutto indipendente rispetto alla realtà. Bernhard scandaglia attraverso la scrittura la crisi dei fondamenti scientifici, dissoda i limiti connaturati a ogni codice di comunicazione linguistico, e lo fa smascherando gli stratagemmi retorici e le astuzie comunicative del linguaggio. La sua riflessione non è teorica, quanto piuttosto esercizio programmatico dell'esagerazione (*Übertreibungskunst*) finalizzato allo svelamento della *Wahrheit der Lüge*, che è la verità della finzione linguistica, intrinsecamente illusoria. È questa l'unica verità possibile in letteratura.

Analogamente alle argomentazioni heideggeriane, la contesa tra termini opposti non si risolve mai nella vittoria di un'istanza sull'altra. Nel concetto di *Künstlichkeit* si è cercato di comprendere in quale modo il segno letterario possa affrancarsi dalla subordinazione alla realtà scoprendo, anzi inventando, un linguaggio dai connotati nuovi, che esplori e ostenda il proprio limite esercitando l'arte dell'esagerazione. In

⁹⁶ M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 148.

queste riflessioni la verità sembra rimanere sullo sfondo, come orizzonte imperscrutabile, impenetrabile all'uomo e all'arte, la quale si trova completamente al di fuori dell'odiato mondo:

Diese Leute, die so wie ich im Grunde *tatsächlich Welthassende* sind, schleichen sich von einem Augenblick auf den andern aus der gehaßten Welt davon in die Kunst, die ja ganz und gar außerhalb dieser gehaßten Welt ist.⁹⁷

La *Sprachskepsis* bernhardiana parte proprio dal presupposto che nella letteratura possano trovare spazio solo menzogna e falsificazione. Questo assunto ha come conseguenza la disgregazione della relazione di identità tra segni e linguaggio, tra opera e realtà, tra comprensione e verità. La scrittura non è altro che “[...] je lächerliche Versuche, dem Himmel so etwas wie einen *zweiten* Himmel entgegenzusetzen, von einer Kathedrale zur andern immer einen noch großartigeren *zweiten* Himmel, von einem Tempel zum andern immer noch etwas Großartigeres, sagte er und es ist doch immer nur etwas Stümperhaftes herausgekommen dabei”⁹⁸. Le parole che emergono dalla superficie testuale sono private di riferimenti, allontanate dal soggetto narrante, spogliate dal fondamento empirico. Non esiste più la verità del soggetto scrivente, né quella dell'oggetto descritto. Esiste solo la verità dello scritto, la “*Wahrheit des Geschriebenen*”⁹⁹, indipendente dal senso comune, libera da riferimenti, avulsa dalla verità della realtà. Essa è per sua natura “*Wahrheitsgehalt der Lüge*” – verità della menzogna – e conserva l'ambivalenza costitutiva di un linguaggio pronto in ogni momento a esporsi alla propria negazione.

Es kommt darauf an, *ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben*, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist. Ich habe zeitlebens immer die Wahrheit sagen wollen, auch wenn ich jetzt weiß, es war gelogen. Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an.¹⁰⁰

⁹⁷ AM, p. 190, 124.

⁹⁸ Ivi, p. 71; 50.

⁹⁹A. Knopf, *Die Wiedergeburt der Alten Meister. Wiederholung und Differenz in Thomas Bernhards letztem Prosawerk* in Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, p. 200.

¹⁰⁰ T. Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg, 1976, , p. 44-45, trad. it. *La cantina*, in *Autobiografia*, Adelphi, Milano, 2011, p.146.

Lo stile che mette in opposizione dialogica due entità dicotomiche, incarna la logica antagonistica e inclusiva della *Wahrheit der Lüge*, in cui gli opposti non si fronteggiano come blocchi ostili, ma si alternano in una rapida intermittenza che non conosce pause né formulazioni ibride e pacificanti. La costruzione della frase segue lo schema reiterato “*einerseits... andererseits*”, slogan di una tensione paradossale che regola il costrutto sintattico del *Gegensatzpaar*.

Dieser Gegensatz, Kunsthistorisches Museum-Ambassador, ist es, den mein Denken wie nichts sonst braucht, das Ausgesetzt andererseits, die Atmosphäre im Kunsthistorischen Museum einerseits und die Atmosphäre im Ambassador andererseits, das Ausgesetztsein einerseits, di Geborgenheit andererseits¹⁰¹

La dialettica tra termini contrari e correlati è resa possibile dall'introduzione di coppie oppositive: Reger/moglie (“Sie was die Gesunde, sie war die Zukunft, ich war immer der Kranke, ich war die Vergangenheit“¹⁰²), *Kunst/Natur* (“Wie ich immer viel glücklicher in der Kunst, als in der Natur gewesen bin, die Natur ist mir zeitlebens *unheimlich* gewesen, in der Kunst habe ich mich immer *geborgen* gefühlt“¹⁰³), *Staat/Natur*¹⁰⁴, Londra/Vienna (“In London hatte ich gelebt, in Wien habe ich nie wirklich gelebt, in London hat sich mein Kopf nie wirklich wohlgefühlt, in London habe ich die besten Einfälle gehabt, sagte er.“¹⁰⁵), Imperial/Astoria (“Ich überlege ja immer, gehe ich mit Irrsigler *ins Astoria* oder *ins Imperial*, auf jeden Fall in eines der allersten Restaurants, aber im *Imperial* fühlt er sich nicht so wohl wie im *Astoria*, die absolute Großartigkeit im *Imperial* erträgt ein solcher Mensch wie Irrsigler nicht, so Reger.“¹⁰⁶), Vita/morte ([...] denn wollte ja auf einmal überleben und nicht sterben, meiner Frau *nachsterben*, sondern *dableiben*“¹⁰⁷) e infine letteratura/vita („alle diese Bücher und Schriften, die ich in meinem Leben gesammelt und die ich in die Singerstraßenwohnung gebracht habe, um alle diese Regale damit vollzustopfen, haben

¹⁰¹ AM, p. 26, 21.

¹⁰² Ivi, p. 22; 27.

¹⁰³ Ivi, p. 46; 34.

¹⁰⁴ Cfr. Ivi, pp. 58-59; 40-41.

¹⁰⁵ Ivi, p. 195; 127.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 233-234; 150.

¹⁰⁷ Ivi, p. 287; 183.

al Ende nichts genützt, ich war von meiner Frau alleingelassen und alle diese Bücher und Schriften wären lächerlich.¹⁰⁸). Sul versante formale l'uso di prefissi privativi sottolinea una coincidenza impossibile tra concetti correlati, nonché l'adozione di una logica testuale che tende a includere in ogni concetto il suo contrario. Questo aspetto richiama l' α privativo heideggeriano, responsabile della doppia connotazione di verità come velamento e disvelamento.

Viele Jahre bin ich aus dem Glück (der Großeltern!) in das Unglück (des Staates!) und wieder zurück gegangen, aus der Natur in die Unnatur und wieder zurück, meine ganze Kindheit war nichts anderes als dieses Hinundzurück.¹⁰⁹

Die Menschheit ist heute nurmehr noch eine *Ummenschheit*, die der Staat ist, denke ich¹¹⁰

In dieser Welt und in dieser Zeit, sagte er, in der doch alles möglich ist, ist bald gar nichts nicht mehr möglich.¹¹¹

La ripetizione non rappresenta più soltanto uno stilema tra i vari utilizzati da Bernhard, ma emerge come principio d'articolazione dell'opera, come cuore di una poetica che mette al centro se stessa e i propri meccanismi strutturali. *Wiederholung* è reduplicazione di un concetto già citato, e insieme dell'introduzione di una differenza, di una non-coincidenza tra i due termini gemelli. La differenza tra identità e medesimezza ricalca la dialettica *das Selbe/das Gleiche*, tra stesso e medesimo, concetti tra cui c'è differenza. Lo ripete ossessivamente Karl nella *pièce Der Schein trägt*, ("Dasselbe ist nicht das gleiche"¹¹²) e lo ribadisce Heidegger nel saggio *Identität und Differenz* („Allein das Selbe ist nicht das Gleiche“)¹¹³

¹⁰⁸ Ivi, pp. 285-286, 182.

¹⁰⁹ Ivi. p. 58; 41.

¹¹⁰ Ivi, p. 60; 42.

¹¹¹ Ivi, pp. 224-225; 144.

¹¹² T. Bernhard, *Der Schein trägt* in *Stücke 3*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1988, p. 393, trad. it. *Teatro III*, Ubulibri, Milano, 1990, p. 33.

¹¹³ M. Heidegger, *Die Onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik* in *Identität und Differenz*, Neske Stuttgart, 1957, p. 35, trad. it., *La costituzione onto-teologica della metafisica*, in «Aut aut» 187-188, 1982, p. 19.

La ripetizione instaura dunque una non-corrispondenza, uno scarto decisivo tra oggetto e rappresentazione, tra *intellectus* e *res*, tra arte e realtà. D'altro canto solo la ripetizione salva il linguaggio dalla degradazione a *nonsense*. La parola e il suo riferimento riconquistano uno spazio di espressione proprio grazie alla possibilità della ripetizione¹¹⁴, che garantisce l'esistenza di significato oltre la perdita referenzialità del linguaggio. La ripetizione assicura la continuità della *Spachkonvention* e contemporaneamente riconosce il potenziale creativo una parola autenticamente *künstlich*. Una parola che non fa tutt'uno con il proprio riferimento e che trova la propria verità nello scarto dal reale, nella corrispondenza imperfetta garantita soltanto dall'abitudine e dalla ripetizione. Una parola che nella non-referenzialità scopre la propria potenza espressiva.

È questo forse il più importante punto di contatto tra Thomas Bernhard e Martin Heidegger: la scelta di avventarsi contro i limiti del linguaggio per aprire degli orizzonti di senso in quell'*absurdum* che è il mondo. Entrambi affrancano l'opera dalle etichette del discorso proprietario ("cosa", "strumento", "creazione", "capolavoro") attribuendovi un grado di ricchezza e complessità superiore a quello di ogni altra entità esistente. Complessità comprensibile solo alla luce della logica oppositivo-inclusiva propria della *Zusammengehörigkeit* e della dialettica pendolare bernhardiana.

Nel paragrafo che segue si metteranno a confronto due diverse prospettive estetiche sull'opera d'arte, prendendo in esame tre punti di fondamentale importanza: il luogo dell'arte, la questione dell'autenticità e la ricezione dell'opera. A partire da questo primo confronto sul terreno dell'estetica si comincerà a intessere un dialogo fecondo tra filosofo e poeta.

Estetiche a confronto

Il luogo dell'arte

Il confronto tra il critico-scrittore Reger e gli antichi maestri della pittura, oltre a mettere a tema il fardello della tradizione di cui ogni artista deve misurarsi, pone la questione di massima rilevanza estetica della definizione del canone d'autore.

¹¹⁴ Cfr. J. Derrida, *L'écriture et la différence* Editions du Seuil, 1967, trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

L'imponente edificio del *Kunsthistorisches Museum* viennese si erge al centro della capitale come grandioso simbolo dell'arte di Stato. Le sue sale ospitano alcuni dei capolavori più straordinari della tradizione pittorica occidentale: la pittura veneziana del XVI secolo (Tiziano, Veronese, Tintoretto), i dipinti fiamminghi del XVII secolo (Rubens, Van Dyck), i capolavori di Van Eyck, Dürer, Rembrandt, Velásquez, Bosch, Brueghel, Caravaggio, Raffaello e Vermeer. Il canone pittorico cui Bernhard fa riferimento incuriosisce, a partire dalle eccellenti assenze nella "galleria privata" di Reger. Sorprendente è la mancanza di riferimenti a maestri della pittura come Bosch, Brueghel e Vermeer, e altrettanto singolare appare la scelta di descrivere il museo viennese attraverso le opere di autori minori – Largillière, Rigaud, Cigoli, Furini – perlopiù sconosciute a un pubblico di non specialisti. La strategia compilativa adottata da Reger/Bernhard sembra prediligere l'enfasi sulla lacuna. Nella sua lunga rassegna di dipinti e artisti, Reger costruisce una sorta di personale contro-galleria, alternativa a quella reale del *Kunsthistorisches Museum* e contenente delle opere escluse dalla collezione viennese, tra cui i dipinti di Goya, El Greco, Klimt, Schiele, Kokoschka.¹¹⁵

La galleria rispecchia metonimicamente il proprio contenuto: una rassegna imperfetta di opere. La "controgalleria" di Reger non segue i gusti del proprio ideatore e il canone compilato si ispira a criteri misteriosi a partire dalla "scelta dissacrante"¹¹⁶ di eleggere a

¹¹⁵ L'assenza di Goya appare inaccettabile: la mancanza delle opere dell'insuperato maestro declassa il *Kunsthistorisches Museum* a museo di secondo ordine: "Seit Jahrzehnten ist es immer das gleiche, ich gehe ins Kunsthistorisches Museum und denke, das Kunsthistorische Museum hat nicht einmal einen Goya! Daß es keinen El Greco hat, ist ja, was mich und meine Kunstauffassung betrifft, kein Unglück, aber daß das Kunsthistorische Museum keinen Goya hat, ist tatsächlich ein Unglück, so Reger. Wenn wir den Weltmaßstab anlegen, so Reger, müssen wir sagen, daß das Kunsthistorische Museum, ganz im Gegensatz zu seinem Ruf, gar kein Museum ist, denn es hat ja nicht einmal den großen, alles überragenden Goya" (AM, p. 305;194-195). I pittori dell'avanguardia pittorica austriaca – Klimt, Schiele e Kokoschka – nutrono il gruppo degli assenti illustri, ma a differenza di Goya, celebrato come un campione di stile, vengono bollati come "maestri del kitsch" ("Und Schiele und Klimt, diese Kitschisten, sind ja heute die Allermodernsten, deshalb stoßen mich im Grunde Klimt und Schiele so ab." Ivi, p. 255; 163). Un analogo trattamento è riservato a El Greco: "El Greco hat niemals auch nur eine einzige Hand malen können, El Grecos Hände schauen immer aus wie schmutzige nasse Waschlappen, sagte Reger jetzt, aber El Greco gibt es im Kunsthistorischen Museum ja gar keinen." (Ivi, p. 304; 194)

¹¹⁶ M. Cometa, *Parole che dipingono*, cit. p 151.

unico oggetto degno d'attenzione l'*Uomo dalla barba bianca*, dipinto di incerta datazione, dal titolo egualmente indefinito. Gli altri due quadri nominati esplicitamente sono *Paesaggio del Suffolk* (datato intorno al 1750) di Thomas Gainsborough e la *Madonna delle ciliegie* (1516-18) di Tiziano, dipinti che non si distinguono tra gli altri per rilevanza significativa. In entrambi i casi al titolo non segue una descrizione e il giudizio estetico del critico Reger è tutt'altro che tenero.

Genauso frage ich manchmal die Leute, ob ihnen der Tizian, also beispielweise die *Kirschenmadonna*, wirklich gefallen, alle bestaunten es nur wegen seiner Berühmtheit, keinem sagte es wirklich etwas.¹¹⁷

Dal confronto tra il contro-canone regeriano e le considerazioni estetiche dello stesso Reger, emerge una selezione di dipinti apparentemente casuale. Nello spazio che dovrebbe celebrare il trionfo dell'arte opere di valore inestimabile sono esposte a fianco di a dipinti dal dubbio valore estetico¹¹⁸. A fronte della dissoluzione del paradigma artistico, il valore dell'opera si disintegra in un relativismo che invalida ogni possibilità di valutazione. Il museo, come simbolo dell'arte "alta", ufficiale e istituzionale crolla sotto il peso della propria inconsistenza estetica.

Il concetto di *Ort* è cruciale nella riflessione che lega la definizione dello statuto dell'opera e del canone artistico a uno spazio espositivo. A questo proposito appare particolarmente interessante un confronto con Heidegger in riferimento a uno dei suoi ultimi scritti dedicati all'estetica, *Über die Sixtina* (1955), incentrato sulla *Madonna Sistina* di Raffaello. La descrizione della celebre opera diventa un'occasione per riflettere attorno all'essenza dell'immagine in rapporto alla sua collocazione spaziale. La riflessione heideggeriana si apre su questa considerazione:

Um dieses Bild versammeln sich alle noch ungelösten Fragen nach der Kunst und dem Kunstwerk.

¹¹⁷ AM, pp. 83-84; 58.

¹¹⁸ La tradizione pittorica vigente nelle scelte espositive del museo viennese, complicata dal riferimento al *manque* e ai discutibili criteri adottati nella compilazione di un canone pittorico (i riferimenti agli "sconosciuti" Largillière, Rigaud, Cigoli, Furini), è infine messa in scacco *in toto*, liquidata come volgare arte di Stato conformata al gusto cattolico: "Die sogenannten Alten Meister haben immer nur dem Staate gedient oder der Kirche gedient, was auf das gleiche hinausläuft, so Reger immer wieder, einem Kaiser oder einem Paps, einem Herzog oder einem Herzbischof. (Ivi, p. 62;44)

Das Wort »Bild« soll hier nur sagen: Antlitz im Sinne von Entgegenblick als Ankunft. Das so gemeinte »Bild« liegt noch *vor* der Unterscheidung in »Fenstergemälde« und »Tafelbild«. Der Unterschied ist im einzigen Fall der Sixtina kein bloß kategorialer, sondern ein geschichtlicher. »Fenstergemälde« und »Tafelbild« sind hier in je verschiedener Weise Bild. Daß die Sixtina zum Tafelbild geworden und museal; darin verbirgt sich der eigentliche Geschichtsgang der abendländischen Kunst seit der Renaissance. Aber vielleicht war die Sixtina anfänglich auch nicht Fenstergemälde. Sie war, und d.h. sie bleibt, verwandelt ein einzigartiges Bildwesen.¹¹⁹

Il tema della “finestra dipinta” (*Fenstergemälde*)¹²⁰ si riferisce alla struttura compositiva e all’effetto visivo sortito dalla riproduzione dell’immagine di una finestra aperta su uno sfondo indefinito, sul quale si staglia la figura della Madonna col Bambino. Heidegger mette al centro il luogo (*Ort*) di esposizione dell’opera, ovvero la chiesa di San Sisto a Piacenza. Inizialmente pensata come pala d’altare, la *Sistina* fu allontanata dal proprio luogo di appartenenza nel 1754 per essere esibita nella *Gemäldegalerie* di Dresda. In questa migrazione il suo *status* muta da immagine sacra legata a un luogo religioso ad opera d’arte esposta in un museo. L’opera subisce per così dire un processo di laicizzazione ed estetizzazione, che la fa “smarrire nell’estraneo” e le impedisce di manifestare la pienezza della propria essenza inaugurale. “Die Sixtina”, prosegue Heidegger, “gehört in die eine Kirche zu Piacenza, nicht in einem historisch-antiquarischen Sinne, sondern ihrem Bildwesen nach”.¹²¹ L’immagine sacra è, nello stesso tempo, fondamento e compimento: essa porta a compimento la costruzione del luogo dell’incarnazione di Dio, e lo fonda in quanto *Ort* del disvelamento/avvento del divino. La sua essenza consiste nella determinazione inaugurale del *locus* in quanto luogo dell’*aletheia*, del disvelante celantesi¹²². Questo tipo di interpretazione si oppone

¹¹⁹ M. Heidegger, *Über die Sixtina* in *Gesamtausgabe* (d’ora in avanti in sigla GA), Band 13 *Aus der Erfahrung des Denkens*, 1983, p. 119; trad. it. *Dall’esperienza del pensiero*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2011, p. 103.

¹²⁰ Scrive Leon Battista Alberti nel *De Pictura*: “In prima nel dipingere la superficie faccio un quadrato grande, quanto mi piace d’anguli dritti: il quale mi serve per una finestra aperta, onde si possa vedere l’historia [...]” (ed. it. a cura di C. Grayson, Laterza, Roma; Bari, 1975).

¹²¹ M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., 120; 104.

¹²² La riflessione sull’importanza del luogo d’appartenenza dell’opera si presenta, seppur in forma “embrionale” già nel saggio del 1936 *Der Ursprung des Kunstwerkes*: “Wohin gehört ein Werk? Das Werk gehört als Werk einzig in den Bereich, der durch es selbst eröffnet wird“ (Id., *Der Ursprung*

ad una concezione esclusivamente estetica dell'opera d'arte. Nella trattazione di Heidegger la rappresentazione museale, in consonanza con Bernhard, livella ogni opera nell'uniformità dell'esposizione: in questa non c'è alcun luogo ma solo posti. Tuttavia emerge una significativa divaricazione: laddove Heidegger mette in discussione la collocazione delle opere alla luce di un luogo originario a cui appartenerebbero, Bernhard confuta lo statuto stesso dell'opera d'arte, che, dissolvendosi, non lascia tralucere alcuna *aletheia*, semmai un *üblen Geschmack*.

L'autenticità dell'opera

Le riflessioni appena esposte sono legate a doppio filo con il problema dell'auraticità dell'opera d'arte; se è vero infatti ciò che scrive Heidegger a proposito della Madonna Sistina, l'essenza inaugurale dell'opera dipende dal suo *hic et nunc*, ovvero dall'esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova¹²³. Le opere d'arte più

des Kunstwerkes in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1980, p. 26; trad. it (cura di Cicero, V.), *Sentieri interrotti*, Bompiani, Milano, 2002, p. 35).

¹²³ È interessante notare come a partire da presupposti molto simili le riflessioni di Benjamin e Heidegger conducano ad esiti opposti. Heidegger afferma la necessità di interpretare l'opera al di là dell'orizzonte dell'estetica per cercare in essa l'accadere artistico che coincide con la verità: il valore culturale dell'opera è qui fondamentale, in quanto dischiude l'opera e allo stesso tempo ne fonda l'essenza. Benjamin al contrario esalta l'ampliarsi della diffusione grazie alle tecniche di riproduzione, che emancipano l'esercizio artistico dalla ritualità rendendolo universalmente fruibile. Entrambi i pensatori insistono su due dei temi-chiave fondamentali per il futuro sviluppo dei *visual studies*: l'importanza del momento della ricezione e l'individuazione di una nuova "appercezione del mondo". Benjamin afferma: "Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte." (W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in *Schriften I, 2*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1955, p. 441 trad. It. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, p.26). Heidegger scrive: "Das Gemalte dauert auf seine Weise. Aber das Bild kommt je nur jäh in sein Scheinen, ist nichts anderes als die Jähe dieses Scheinens. [...] Das Bringen, worin Maria und der Jesusknabe wesen, versammelt sein Geschehen in das blickende Schauen, darein das Wesen beider gestellt, daraus es Gestalt ist. Im Bild als dieses Bild geschieht das Scheinen der Menschwerdung Gottes, geschieht jene Verwandlung, die auf dem Altar als »die Wandlung«, als das Eigenste des Meßopfers sich ereignet. Allein das Bild ist kein Abbild

antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. L'auraticità dell'opera non può mai staccarsi dalla sua funzione rituale nell'ambito della quale ha avuto il suo primo e fondamentale valore d'uso.

La perdita dell'aura rappresenta in *Alte Meister* il cardine attorno al quale ruota la speculazione asistemica di Reger. Il *Kunsthistorisches Museum* descritto da Bernhard è contemporaneamente emblema del trionfo e della *débâcle* dei capolavori degli antichi maestri. Nelle sue sale si celebra la potenza salvifica, e insieme la totale inutilità dell'arte "bis zu Erbrechen widerwärtige und fatale"¹²⁴, grazie alle quale è però possibile "aus allen Scheußlichkeiten und Widerwärtigkeiten jeden Tag aufs neue herausgerettet"¹²⁵. Il valore espositivo dell'opera ne mette in luce gli aspetti paradossali: qui la consacrazione artistica, là la perdita dell'aura, da un lato l'elezione a oggetto di contemplazione, dall'altro il venir meno del valore culturale nel contesto museale. Il tema della riproducibilità dell'opera irrompe nella narrazione circa a metà romanzo, con l'episodio dell'uomo inglese. Un anonimo signore del Galles, elegantemente abbigliato, fa ingresso nella Sala Bordone contravvenendo al divieto di Irrsigler, e osserva dalla panca riservata a Reger il dipinto di Tintoretto, affermando di possedere un quadro identico a quello appeso di fronte a lui. Il breve episodio introduce il problema del falso in arte, senza risolvere l'enigma del dipinto autentico. Lo sguardo dell'uomo inglese si sofferma su tre immagini: l'*Uomo dalla barba bianca* appeso nella Sala Bordone, un quadro ad esso identico conservato nella sua casa in Galles, e la riproduzione a colori dell'originale, contenuta in un libro rilegato in pelle. Paradossalmente proprio la copia riprodotta a stampa è il mezzo privilegiato per determinare quale dei due quadri sia l'autentico Tintoretto e quale la copia: il dipinto originale e la sua riproduzione risultano infatti perfettamente intercambiabili. La relazione incrociata tra originale (*Urbild*) e falso (*Abbild*) è sospesa: in entrambe le immagini viene smarrita l'origine a vantaggio della riappropriazione di una singolarità svincolata dalla determinazione di autenticità. Il collezionista inglese afferma in un primo momento che uno dei due quadri debba

und kein Sinnbild nur der heiligen Wandlung. Das Bild ist das Scheinen des Zeit-Spiel Raumes als des Ortes, an dem das Meßopfers gefeiert wird. Der Ort ist je ein Altar einer Kirche. Diese gehört in das Bild und umgekehrt" (M. Heidegger, *Über die Sixtina*, cit., 121; 104)

¹²⁴ AM, p. 244; 156.

¹²⁵ Ivi, p. 243;156.

essere un falso, in seguito prospetta la possibilità che entrambi i dipinti siano frutto del pennello di Tintoretto.

Eins von beiden muß eine Fälschung sein, sagte der Engländer [...]¹²⁶

„und dann, dass es aber auch durchaus möglich sei, daß beide *Weißbärtigen Männer* echt sind, also von Tintoretto und echt sind. Nur einem si großen Künstler wie Tintoretto mag es, so der Engländer, so Reger, tatsächlich gelungen sein, ein zweites Gemälde bucht *als ein vollkommen gleiches, sondern als vollkommen dasselbe zu malen.*¹²⁷

Il dubbio del visitatore non viene sciolto, e l'enigma dell'autenticità, posto che un autentico esista, resta precluso al lettore. L'incertezza attributiva mette nuovamente in discussione il fondamento dell'autorità istituzionale del museo, colpita nella sua prerogativa di stabilire un canone d'autore. Nel luogo che per antonomasia istituisce e protegge l'auraticità si assiste alla dissoluzione delle caratteristiche di unicità e irripetibilità dell'opera. Bernhard elegge la ripetizione a principio strutturale (“*werkkostitutiv*”) della narrazione, che non mira a marcare una differenza, quanto piuttosto a stabilire una non distinguibilità, come nel caso dei due Tintoretto. È noto che nei romanzi di Bernhard i personaggi operino come *Sprachrohre* che citano continuamente le parole di qualcun altro, cosicché la ripetizione del discorso diventi possibile al di là del soggetto parlante¹²⁸. Nell'arte del tardo XX secolo la ripetizione diventa un giudizio imposto, un principio plasmante oggettivo regola ogni processo artistico. “Chi conosce l'arte”, scrive Knopf, “è condannato a ripeterla”¹²⁹ e Reger sembra non sottrarsi al *diktat*. “Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung”¹³⁰, afferma Reger, problematizzando non soltanto l'originalità del quadro in questione, bensì l'autenticità dell'arte stessa. L'arte è di per sé falsificazione, che critica

¹²⁶ Ivi, p. 158; 104.

¹²⁷ Ivi, p. 160; 105.

¹²⁸ “Die Speicher, die Sprachrohre fungieren als Vervielfältigungsmaschinen, nach deren Prinzip der Text selbst organisiert ist. Das für Bernhard typische Verfahren der Wiederholung ist eine Technik der Reproduktion“. (F.Schöbler, *Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion*, cit., p. 214)

¹²⁹ A. Knopf, *Die Wiedergeburt der Alten Meister*, cit., p. 187.

¹³⁰ AM., p. 118; 79.

e disarticola la realtà attraverso un esercizio critico programmatico, pretendendo allo stesso tempo di affermarsi come descrizione vera della realtà.

Wir beschreiben einen Gegenstand und glauben, wir haben ihn wahrheitsgemäss und wahrheitsgetreu beschrieben und müssen feststellen, es ist nicht die Wahrheit.¹³¹

In tema di riproducibilità, il punto di contatto tra Bernhard e Heidegger risiede nel comune interesse per la tecnica come forma di mediazione tra opera d'arte e osservatore. C'è però una sostanziale differenza: se per Heidegger la tecnica è un modo di disvelamento che ha a che fare con l'ambito della verità, per Bernhard essa è invece artificio, *Künstlichkeit*, e rientra nel dominio della *Wahrheit der Lüge* dell'arte.

Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich unse in ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d. h. der Wahr-heit.¹³²

Jeder wenn auch noch so geniale Pinselstrich dieser sogenannten Alte Meister ist eine Lüge, sagte er.¹³³

Con le dovute distinzioni, il processo di riproduzione e ripetizione su cui si basa la tecnica conserva in entrambe le riflessioni un valore produttivo. Per Heidegger questo valore è serbato dall'etimo greco τέχνη, che non indica soltanto il nome del fare artigianale, ma anche dell'arte superiore e delle belle arti. Significati che consegnano la tecnica al dominio della produzione, della *poiesis* (ποίησις).

Das Wort τέχνη nennt vielmehr eine Weise des Wissens. Wissen heißt: gesehen haben, in dem weiten Sinne von sehen, der besagt: vernehmen des Anwesenden als eines solchen. Das Wesen des Wissens beruht für das griechische Denken in der ἀλήθεια, d. h. in der Entbergung des Seienden. Sie trägt und leitet jedes Verhalten zum Seienden. Die τέχνη ist als griechisch erfahrenes Wissen insofern ein Hervorbringen des Seienden, als es das Anwesende als ein solches *aus* der Verborgenheit *her* eigens *in* die Unverborgenheit seines Aussehens *vor* bringt: τέχνη bedeutet nie die Tätigkeit eines Machens¹³⁴

¹³¹ Id, *Der Keller*, cit., p. 43; 145.

¹³² M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik in Vorträge und Aufsätze*, cit., pp. 16; 9-10.

¹³³ AM, p. 65; 46.

¹³⁴ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit., p. 45; 57.

In Bernhard la tecnica si manifesta come pura *Künstlichkeit*, che si esprime attraverso *escamotage* squisitamente letterari: l'iterazione, l'isotopia, il parallelismo, l'antitesi, il chiasmo. Questi richiamano delle tecniche di reduplicazione che sortiscono l'effetto di sganciare la scrittura dai propri riferimenti oggettuali e di rifondare *ex novo* un campo di significazione in cui l'arte si faccia *Übertreibungskunst* in nome della propria autonomia.

La ricezione

Nessun romanzo meglio di *Alte Meister* illumina la *Künstlichkeit* che spinge la scrittura a sezionare ogni concetto sino a polverizzarlo, a percorrere il fallimento di ogni parola.

Um sie zu können, suche ich in und an jedem einzelnen einen sogenannten *gravierenden Fehler*, eine Vorgangsweise, die bis jetzt immer zum Ziel geführt hat, nämlich aus jedem dieser sogenannten vollendeten Kunstwerke ein Fragment zu machen, sagte er.¹³⁵

Il *gravierender Fehler* cercato con ossessione da Reger è il *punctum* che vanifica lo sforzo mimetico perseguito dall'opera, la breccia nel quadro che denuncia una rappresentazione impossibile. Questa presa di coscienza impone la precisazione di coordinate di ricezione, che orientino l'attenzione e la comprensione dell'osservatore di fronte all'opera. La contemplazione di Reger funge da *pendant* all'azione decostruttiva della scrittura e mette in pratica, nella narrazione, il principio bernhardiano della creazione attraverso l'estinzione. Solo grazie alla *Liquidation durch Anschauung* Reger può accostarsi all'opera d'arte penetrandone gli anfratti più segreti, i dettagli decisivi, il senso più profondo. Si tratta però sempre di una comprensione *ex negativo*, che procede dall'accettazione dell'imperfezione che demistifica l'opera. Siamo di fronte a una *reductio* implacabile e necessaria, che cancella l'aura, distrugge l'autorialità, mette in scacco i linguaggi artistici e restituisce all'osservatore un'opera fatta a pezzi dallo sguardo interpretativo. E che indica un'unica via interpretativa: quella che legge l'opera come frammento, che non rispecchia l'utopica forma romantica in sé compiuta, bensì una scheggia di verità, un frantume che non racchiude in sé una pienezza "in piccolo", ma testimonia una totalità perduta, impossibile da recuperare¹³⁶. Una compiutezza fatta

¹³⁵ AM, pp. 41-42, 31.

¹³⁶ Circa l'influenza dell'estetica romantica nell'opera di Thomas Bernhard si segnala Kauffmann, S., *The importance of Romantic Aesthetics for the Interpretation of Thomas Bernhard's*

a pezzi, ridotta in cocci come lo *Zerbrochener Krug* kleistiano, emblematico punto d'arrivo della narrazione in *Alte Meister*. “Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich”¹³⁷, e soltanto quando l'opera è colta come brandello, essa ci risulta sopportabile. Il *modus observandi* di Reger muove da chiare premesse: la perfezione espone a una minaccia costante di annientamento e tutto ciò che è descritto come “capolavoro” distrugge l'umana comprensione. Affinché l'arte ci risulti imperfetta e tollerabile è necessario smascherarne l'illusoria pretesa di compiutezza.

Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene.¹³⁸

Il frammento, eletto a principio estetico, modifica la definizione di opera d'arte, che da “*summa* dell'artisticità”¹³⁹ diventa creazione incompleta. Non esiste quadro, o libro, o pezzo musicale che si sottragga all'imperfezione: ogni opera umana, se indagata a fondo, si rivela piena di difetti.

Es gibt kein vollendetes Bild und es gibt kein vollendetes Buch und es gibt kein vollendetes Musikstück, sagte Reger, das ist die Wahrheit und diese Wahrheit ermöglicht es, daß ein Kopf wie mein Kopf, der doch zeitlebens nichts anderes ist, als ein verzweifelter Kopf, weiterexistiert.¹⁴⁰

Di fronte alle mende dell'arte l'accostamento all'opera non può più affidarsi a uno sguardo assorto nella contemplazione estatica. Gli antichi maestri sopportano solo un'osservazione superficiale, perché se guardati con attenzione a poco a poco si stemperano, giungendo a sbriciolarsi davanti agli occhi di chi osserva. Nella contemplazione si dissolve l'opera, si dissolve lo *status quo* di “*Alte Meister*”, si estinguono la visione, la creazione, l'arte. L'opera sopporta un'attenzione distratta, che si mantenga lontano dal gorgo della distruzione.

Schauen Sie ein Bild nicht lang an, lesen Sie ein Buch nicht zu eindringlich, hören Sie ein Musikstück nicht mit der größten

“*Auslöschung. Ein Zerfall*” and “*Alte Meister. Komödie*”, Hans Dieter Heinz Verlag, Stuttgart 1998, pp. 13-34, pp. 120-137.

¹³⁷ AM, p. 41; 31.

¹³⁸ Ivi, p. 41; 30

¹³⁹ M. Latini, *Il museo degli errori*, cit., p. 21.

¹⁴⁰ AM, p. 44, 32.

Intensität, Sie ruinieren sich alles und damit das Schönste uns das Nützlichste auf der Welt.¹⁴¹

Es ist eine Kunst, nicht total zu lesen und nicht total zu hören und nicht total zu betrachten und zu schauen, sagte er.¹⁴²

L'approdo delle riflessioni di Reger appare insieme ovvio e paradossale: da un lato il *suchender Kopf* esplora l'opera minuziosamente alla ricerca dell'errore fatale, dall'altro la osserva con distrazione, alternando la contemplazione alla lettura, la conversazione alla riflessione, l'analisi puntuale alla digressione.

Appare interessante confrontare *Alte Meister* con un passo tratto da *Der Ursprung des Kunstwerkes*:

Wir müssen doch die Werke so nehmen, wie sie desjenigen begegnen, die sie erleben und genießen.¹⁴³

Heidegger afferma che le opere debbano essere colte così come si fanno incontro a coloro che le fruiscono. Anche se l'esperienza estetica non è sufficiente di per sé a cogliere l'opera nella sua essenza:

Aber auch das vielberufene ästhetische Erlebnis kommt am Dinghaften des Kunstwerkes nicht vorbei. Das Steinerne ist im Bauwerk. Das Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk. Das Dinghafte ist so unverrückbar im Kunstwerk, daß wir sogar eher umgekehrt sagen müssen: Das Bauwerk ist im Stein. Das Schnitzwerk ist im Holz. Das Gemälde ist in der Farbe. Das Sprachwerk ist im Laut. Das Musikwerk ist im Tod.¹⁴⁴

La questione fondamentale sulla quale si apre il saggio riguarda la definizione dell'essenza dell'arte. In che modo "die Kunst west im Kunst-Werk"¹⁴⁵? Qual è la realtà dell'opera? Heidegger chiama in causa la cosalità dell'opera e la strumentalità dello strumento per giungere ad affermare che l'essenza dell'opera risiede nella sua operatività. Che altro non è che il dominio che viene inaugurato e aperto mediante essa stessa. L'opera non è descrivibile mediante le sue caratteristiche proprietarie, né per via

¹⁴¹ Ivi, p. 68;48.

¹⁴² Ivi, p. 69,49.

¹⁴³ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit., p. 3; 8.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Ivi, p. 2; 6.

induttiva né per via deduttiva. La via d'accesso all'opera deve tener conto conto esclusivamente del "Bereich, der durch es selbst eröffnet wird"¹⁴⁶, un dominio avulso dalle relazioni che l'opera intrattiene con ciò che è diverso da essa, denominato stanzialità.

So stehen und hängen denn die Werke selbst in den Sammlungen und Ausstellungen. Aber sind sie hier an sich als die Werke, die sie selbst sind, oder sind sie hier nicht eher als die Gegenstände des Kunstbetriebes? Die Werke werden dem öffentlichen und vereinzelt Kunstgenuß zugänglich gemacht. Amtliche Stellen übernehmen die Pflege und Erhaltung der Werke. Kunstkenner und Kunstrichter machen sich mit ihnen zu schaffen. Der Kunsthandelsorgt für den Markt. Die Kunstgeschichtsforschung macht die Werke zum Gegenstand einer Wissenschaft. Doch begegnen uns in diesem mannigfachen Umtrieb die Werke selbst?¹⁴⁷

Nel passo citato è chiamata in causa la ricezione dell'opera, che raccorda in sé problematiche diverse, quali la fruizione artistica, la cura e la conservazione dei dipinti da parte delle istituzioni, la definizione del canone pittorico attraverso il gusto dei critici e degli storici dell'arte. La ricezione dell'opera sortisce un effetto ambivalente. Da un lato l'interpretazione espande i confini dell'opera al di là della sua materialità, del suo "abito cosale" e del suo contesto d'esposizione, dall'altro annienta il quadro, e si rende responsabile dell'"uccisione dell'arte" e del suo decadimento a chiacchiera.

Nel museo di *Alte Meister* i quadri, esposti allo sguardo di chiunque voglia addentrarsi nelle sale viennesi, diventano puri oggetti, "vittime" tanto delle osservazioni di un esperto d'arte come Reger¹⁴⁸, quanto delle interpretazioni di "tromboni" pseudo-competenti del settore o peggio della contemplazione disinteressata di fruitori occasionali.

Seit Jahrzehnten wird von den Museumsführern immer dasselbe gesagt und natürlich sehr viel Unsinn, wie Herr Reger sagt, sagt Irrsigler zu mir. Die Kunsthistoriker überschütten die Besucher nur mit

¹⁴⁶ Ivi, p. 26; 35.

¹⁴⁷ Ivi, p. 29; 33-34.

¹⁴⁸ "Er selbst habe sich mit der Zeit einen solchen Kunstsinn angeeignet, er wäre jederzeit imstande, eine Führung durch das Kunsthistorische Museum zu machen, jedenfalls durch die Gemäldegalerie, sagt er, aber das habe er nicht notwendig" (AM, p. 12; 12).

ihrem Geschwätz, sagt Irrsigler, der mit der Zeit viele, wenn nicht gar alle Sätze Regers wortwörtlich übernommen hat.¹⁴⁹

Wenn wir den Führern zuhören, hören wir doch nur immer das Kunstgeschwätz, das uns auf die Nerven geht, das unerträgliches Kunstgeschwätz der Kunsthistoriker, sagt Irrsigler, weil es Reger so oft sagt.¹⁵⁰

Die Kunsthistoriker sind die eigentlichen Kunstvernichter¹⁵¹

In un caotico viluppo di prospettive visive e critiche ogni interpretazione è declassata a opinione, ogni descrizione degradata a “chiacchiera” (*Schwatz*) che distrugge (“vernichtet”) e chiude (“verschließt”) l’opera d’arte all’apertura che prelude allo svelamento. Per cogliere l’artisticità del *Kunstwerk* l’osservatore deve imparare a cogliere ciò che è in opera nell’opera: un esperimento con la verità, che per Heidegger è l’eventuarsi della verità stessa, mentre per Bernhard coincide con il disvelamento della *Kunstlichkeit*.

L’attenzione alle dinamiche di ricezione è forse il punto di contatto più significativo tra le considerazioni estetiche che emergono da *Alte Meister* e la filosofia dell’arte di Martin Heidegger. Di fronte alla chiusura dell’opera l’attenzione si sposta dal significato iconografico del dipinto, alla cosalità dell’opera¹⁵², frutto da un lato della collocazione del quadro nel contesto museale, dall’altro delle dinamiche che esso instaura nel processo di ricezione. Come già evidenziato, entrambi gli aspetti non garantiscono, nell’opinione di Reger/Bernhard, l’artisticità dell’opera, né sono sufficienti a giustificare la presenza di un dipinto all’interno di un canone pittorico riconosciuto. Lo spostamento della definizione del valore artistico di un’opera dall’autore al fruitore è uno dei motivi più originali della posizione heideggeriana

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 13; 13.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 34, 26.

¹⁵² “Aber auch das vielberufene ästhetische Erlebnis kommt am Dinghaften des Kunstwerkes nicht vorbei. Das Steinere ist im Bauwerk. Die Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk. Das Dinghafte ist so unverrückbar im Kunstwerk, daß wir sogar eher umgekehrt sagen müssen: Das Bauwerk ist im Stein. Das Schnitzwerk ist im Holz. Das Gemälde ist in der Farbe. Das Sprachwerk ist im Laut. Das Musikwerk ist im Ton” (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit., p. 3; 8).

sull'arte e il romanzo di Bernhard sembra seguire questo spunto: attraverso l'esercizio dello sguardo Reger giunge a frantumare la rappresentazione, a svelare l'imperfezione che schiude il *quid* artistico di ciascuna opera esposta nel *Kunsthistorisches Museum*.

Nel saggio di Heidegger l'accento sulla ricezione illumina il ruolo attivo dell'interprete, che attraverso l'esercizio dello sguardo scoprente è in grado di ri-creare l'opera, di rinnovarla imprimendole un carattere dinamico. Nel romanzo di Bernhard l'interpretazione de-costruisce per annientare, perché solo nel momento dell'estinzione riluce la grandezza dell'arte.

Dal confronto/incontro tra filosofia e letteratura emerge come l'interesse per l'arte occupi un ruolo di primissimo piano, in Heidegger assumendo la forma sistematica dell'*argumentatio* filosofica, in Bernhard esprimendosi in considerazioni frammentarie, tenute insieme nella cornice letteraria dai sottili fili dell'intertestualità e dell'intratestualità. Filosofo e scrittore, nell'interrogare l'oggetto opera d'arte, chiamano in causa un concetto di arte sovraordinato, riferendosi anche ad discipline artistiche confinanti con le arti pittoriche, una su tutte la letteratura¹⁵³. L'attenzione al *medium* letterario, ovvero la scrittura, fa emergere con forza le ferite lasciate aperte dalla *Sprachskepsis*, dopo la quale non è più possibile riconoscere al linguaggio una funzione referenziale. L'assunzione del limite linguistico delinea un nuovo ambito espressivo per la scrittura: il linguaggio autenticamente filosofico dell'Esserci per Heidegger, la *Künstlichkeit* letteraria per Bernhard. Infine, per entrambi la ricezione dell'opera emerge come momento cruciale nella definizione di uno statuto ontologico dell'opera. Perché solo nell'interpretazione l'opera può essere continuamente vivificata, ricreata, estesa oltre i propri confini "cosali" e temporali. Oppure può essere fatta a pezzi, distrutta da un processo ermeneutico che estinguendo l'opera ne scopre l'incommensurabile grandiosità.

¹⁵³ Il passaggio dalla semantica pittorica a quella poetica appare manifesto anche in *Der Urprung des Kunstwerkes*: "Oder denken wir an Hölderlins Hymne »Der Rhein«. Was ist hier dem Dichter und wie ist es ihm vorgegeben, damit es dann im Gedicht wiedergegeben werden könnte? Mag nun auch im Fall dieser Hymne und ähnlicher Gedichte der Gedanke an ein Abbildverhältnis zwischen einem schon Wirklichen und dem Kunstwerk offenkundig versagen, durch ein Werk von der Art, die C. F. Meyers Gedicht »Der römische Brunnen« zeigt, bestätigt sich anscheinend jene Meinung, daß das Werk abbilde, auf das beste." (Ivi, p. 22; 30).

CAPITOLO 2 – “Poeticamente abita l’uomo su questa Terra”. Un’analisi comparata di *Korrektur* e dei saggi heideggeriani *Bauen wohnen denken*, *Was heisst denken?* e »...*dichterisch wohnet der Mensch...*«

«Il poetare pensante è, in verità, la topologia dell'essere. Essa gli indica il villaggio ove dimora la sua essenza»
(M. Heidegger, *Pensiero e poesia*)

Korrektur

Korrektur fu dato alle stampe nel 1975, anno in cui fu pubblicato anche il primo scritto appartenente alla biografia in cinque libri, intitolato *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975). Dopo il completamento di *Das Kalkwerk* (1970), Bernhard iniziò a lavorare alla trama di un nuovo romanzo, a cui assegnò quasi subito il titolo di *Korrektur*¹⁵⁴. Il lavoro di stesura dovette rivelarsi più arduo e lungo del previsto, tanto

¹⁵⁴ Il titolo del romanzo compare per la prima volta in una lettera a Unselde datata 24 aprile 1972, nella quale lo scrittore accorda un appuntamento a Unselde nel mese di maggio, a Salisburgo. Il 10 maggio Bernhard accenna per la prima volta ai contenuti del suo romanzo a Hennemair: “Die Handlung des Romans wird sich nur über drei Tage erstrecken. Ein Österreich kommt aus dem Ausland zurück, mit der Absicht, nun endgültig in Österreich nicht zum Ausschalten ist, und so verläßt er Österreich, um nie wieder zurückzukehren. Aber was da alles kommen wird, dagegen werden alle meine bisherigen Sachen verblassen. Ich werde den ganzen schrecklichen Zustand, wie wir ihn haben, diese ganze Perversität beschreiben, und der Titel *Korrektur* wird aus zwei Gründen gut passen Weil einerseits meine Romanfigur ihre Ansicht über Österreich in drei Tagen korrigiert und och selbst auch meine bisherigen Aussagen kräftig korrigiere.“ (K. I. Hennemair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte*

che la pubblicazione, inizialmente programmata per l'autunno del 1973, fu rimandata di due anni, nel corso dei quali Bernhard fu dedito a un'estenuante e minuziosa correzione delle bozze¹⁵⁵ che sembra riprodurre l'ossessivo *modus operandi* del protagonista

Tagebuch, Residenz, Salzburg und Wien, 2000, p.213; trad. it. *Un anno con Thomas Bernhard. Il diario segreto*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2011).

¹⁵⁵ In una lettera a Unseld scrive Bernhard: "In aller Ruhe: die Korrektur wird seit Monaten einer nochmaligen Korrektur unterzogen [...] Es ist die inzwischen gemachte Erfahrung, die mich gezwungen hat, den schon einmal, wie ich glaubte, perfekten Körper des Manuskripts, ein zweitesmal zu zerlegen. [...] Nocheins: die Korrektur ist eine mathematische Aufgabe und wird dann erst, wenn sie perfekt gelöst ist, zur Schönen Literatur. (Thomas Bernhard an Sigfried Unseld, 25.3.1974). Il tomo W4/I consiste di un dattiloscritto di 95 fogli che contiene dei riferimenti ad altri lavori che hanno tutti a che fare con *Korrektur*, ma anche con altri lavori. Al centro del frammento più consistente si parla di Altensam e del progetto della costruzione del cono. Dall'inizio in poi la morte della sorella e di Roithamer sono evidenziati come gli snodi cruciali del romanzo. Anche il motivo dei viaggi tra Cambridge e Altensam dovrebbe aver giocato fin da subito un ruolo fondamentale. La focalizzazione della narrazione inizialmente è diversa: a volte parla Roithamer, qualche volta la narrazione è in terza persona. Si osserva anche il tentativo di localizzare il cono. Non ci è dato conoscere la localizzazione del punto esatto del centro della foresta di Kobernauberwald, ma sappiamo che il cono è pensato distante "42 chilometri del centro di Mattighofen". Si sa che il cono è internamente ed esternamente dipinto di bianco. Anche in *Korrektur* il frammento è motivo portante: l'inizio di ogni nuova correzione significa un'ulteriore riduzione e segna l'inizio di un nuovo lavoro. Le frequenti citazioni della *Tate Gallery* e del ruolo dell'osservatore indicano quella che sarà una linea tematica sviluppata in futuro in *Alte Meister* (1985), mentre la cena nella Gentsgasse, così come il riferimento al nome di Gerhard (Gerhard Lampesberg) lascia pensare a *Holzfällen* (1984). L'ultimo passaggio lungo in questo dattiloscritto è tratto da un manoscritto che porta il titolo di *Korrektur* e presenta il personaggio dell'imbalsamatore Höller. Significativo è il finale, a cui, senza un'apparente relazione con la sepoltura immediatamente precedente della sorella, viene aggiunta la seguente parte:"7. Juni. Lichtung. Ende" (W 4/I, Bl. 93). Il nome di Wittgenstein non si riscontra in questi appunti, anche se appare chiaro che lo scrittore dovesse aver pensato il personaggio di Roithamer come un suo *alter ego*. È chiaro anche come Bernhard in questi testi abbia avvicinato la figura di Roithamer a diversi modelli identificativi. Il dattiloscritto W 4/2 è la bella copia del romanzo e si distingue dall'altro dattiloscritto solo per successivi ampliamenti e piccole correzioni di determinati punti del romanzo: all'inizio l'io-narrante abbandona non il Welser ma l'ospizio Vöcklabruker (W 4/2, Bl. 3); "bei den für Roith. Wichtigsten Büchern steh statt Wittgenstein nur desse Initiale (W 4/2, Bl. 34); e infine il protagonista non si impicca ma si spara (W 4/2, Bl. 51).

Roithamer (o viceversa?)¹⁵⁶. La storia dello studioso austriaco con residenza a Cambridge – verosimile *alter ego* di Ludwig Wittgenstein¹⁵⁷ – è raccontata da un

¹⁵⁶ Si ripropone anche in questo romanzo il tipico gioco letterario con cui Bernhard confonde i piani dell'invenzione letteraria e della finzione biografica. Le corrispondenze tra scrittore e personaggio in *Korrektur* non mancano, a partire dalle numerose, aspre invettive contro l'Austria (“[...] er hier in seinem österreichischen Lande immer dem gemeinen Mißverständnis und der gemeinen Verleumdung ausgesetzt und also zum Niedergang und also zum Tode, und also der Vernichtung seiner Existenz ausgesetzt ist”, T. Bernhard, *Korrektur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988, p. 28; trad. it. *Correzione*, Einaudi, Torino, 2013, p. 24. D’ora in avanti in sigla Ko, con riferimenti di pagina delle edizioni tedesca e italiana). Il complesso dell’origine che ossessionò Bernhard per tutta la vita si traduce nella desolante descrizione dei genitori di Roithamer, colpevoli di aver ottenebrato l’infanzia dei figli nel tentativo di renderli copie perfette “nel corpo e nella mente” di loro stessi (“[...] denn die Eltern selbst waren mir immer wie mich Bewachende und Bestrafende”, Ivi, p. 68; 63), e naturalmente nell’onnipresente *topos* letterario dell’“eredità forzata” (“[...] indem ich Altensam nach meinem Tode auf meinen mittleren Sohn übertrage, mag der Alte gedacht haben, vernichte ich nicht nur meinen mittleren Sohn, dessen Vernichtung ich zeitlebens im Sinn gehabt habe, sondern vernichte gleichzeitig auch Altensam, das zu vernichten ich ja die Absicht habe, und ich zerstöre außerdem das Leben meiner anderen Kinder, denn nichts paßte besser in das Konzept dieses Mannes, als seine Nachkommen und gleichzeitig seine Herkunft zu vernichten, nämlich mit dem Nachkommen auch Altensam, dafür war die Verfügung, Altensam an den mittleren Sohn zu vermachen“, Ivi, p. 39; 35). Altri motivi autobiografici si trovano sparsi qua e là nel testo: l’amore incondizionato per il nonno, a cui il giovane Bernhard fu profondamente legato (“[...] und nichts war mir in meinem Leben lieber und wichtiger und, wie ich heute weiß, entscheidender gewesen, als diese Spaziergänge mit meinem Großvater nach Altensam”, Ivi, p. 69; 64), la malattia ai polmoni in giovane età (“[...] plötzlich und zu meinem größten Entsetzen gerade mitten in einer gerade noch nicht fertiggestellten Arbeit eine, wie sich bald herausstellte, gefährliche, ja lebensgefährliche und –bedrohende Krankheit ausgebrochen ist, eine sogenannte Todeskrankheit, denn auch heute noch ist die schwere Lungentzündung eine Todeskrankheit, mit hohem Fieber plötzlich in der Nacht aufwachend und so mehrere Tage fortgesetzt in Bewußlosigkeit allein, das könnte leicht zu einem raschen Tod führen“, Ivi, p. 79; 74) e la ricorrente frequentazione di ospedali (“Ich hatte mich, noch im Spital, zuerst zaghaft, dann doch, aus gesteigerter Neugier und unaufhaltsamem Interesse heraus, nur oberflächlich mit dieser Schrift und mit der Korrektur dieser Schrift beschäftigt“, Ivi, p. 140; 136).

¹⁵⁷ Roithamer appare a tutti gli effetti come doppio finzionale di Ludwig Wittgenstein, la cui figura verrà evocata in maniera esplicita in *Wittgensteins Nefte* (1982) e in *Goethe “schtirbt”* (1982). Come Roithamer Wittgenstein insegnò a Cambridge e si dedicò per quasi tre anni al progetto di un’abitazione per la sorella Margaret nel centro di Vienna. La citazione di Wittgenstein nel passo che si riporta allude esplicitamente al filosofo austriaco come *Wortvater*: “Die ihm wichtigsten Bücher sind

narratore anonimo, che, come spesso accade nel gioco finzionale bernhardiano, riporta le parole dell'amico defunto attraverso il discorso indiretto e la citazione. Il narratore anonimo è amico ed esecutore testamentario di Roithamer, morto suicida in una radura nella foresta di Kobernaußerwald. Il suo compito è ordinare e revisionare gli scartafacci dell'amico scomparso.

Il romanzo è diviso in due sezioni: nella prima, intitolata *Die höllersche Dachkammer* ("La soffitta di Höller"), il narratore spiega le motivazioni che l'hanno spinto a occuparsi del lascito di Roithamer, ricostruendone la vicenda biografica, dall'infanzia trascorsa ad Altensam fino alla morte. Nella seconda sezione, dal titolo *Sichten und ordnen* ("Esaminare e riordinare"), si riporta in terza persona lo scritto di Roithamer, dalla prima, corposa stesura alle ultime parole pronunciate prima della morte. Il trattato *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels* ("A proposito di Altensam e di tutto ciò che è connesso a Altensam, con particolare riferimento al cono") raccoglie gli appunti relativi all'edificazione del cono, progettato e pensato come abitazione ideale per la sorella e frammenti della storia personale del suo autore, dalla scelta di studiare a Cambridge, fino ai periodi di reclusione forzata nella soffitta dell'amico Höller. La morte di Roithamer è il perno attorno cui ruota l'intera trama: l'annuncio della scomparsa dà inizio alla narrazione ("Die Atmosphäre im Höllerhaus war noch ganz unter dem Eindruck vor allem der Umstände des Selbstmordes Roithamers gestanden"¹⁵⁸) e

rasch aufgezählt und ich kannte sie durch immer wiederkehrende Bemerkungen Roithamers, in welchen er einen Zusammenhang zu diesen Büchern hergestellt hatte, im Grunde waren es die immer gleichen Montaigne, Novalis, Hegel, Schopenhauer, Ernst Bloch und weil er in ihnen sich selbst zu erkennen glaubte, die Schriften von Wittgenstein, welcher aus der gleichen Landschaft wie Roithamer gekommen und immer ein aufmerksamer Beobachter der roithamerschen Landschaft gewesen war" (Ivi, p. 57). I parallelismi tra la biografia di Roithamer e quella di Wittgenstein sono più che espliciti. In particolare il lavoro di correzione che assorbe Roithamer nell'ultima parte della sua vita sembra riproporre il lavoro di revisione del suo *Tractatus* che impegnò Wittgenstein per lunghi anni. Roithamer si dedica alla scienza come Wittgenstein allo scopo di circoscrivere l'indicibile attraverso il dicibile. Il dicibile in Bernhard consiste sempre nelle stesse parole e concetti (Natura, Arte, Bugia, Verità), che attraverso la variazione nelle figure testuali (su tutte pleonaso e chiasmo) diventano trasparenti circa la loro ambivalenza, circa la molteplicità di significati, o circa la loro l'imperscrutabilità.

¹⁵⁸ Ivi, p. 7, 3.

sull'atto del suicidio termina il romanzo. Il lavoro di presa in esame e messa in ordine richiede al narratore le stesse acribia e dedizione impiegate da Roithamer per correggere il manoscritto su Altensam fino alla sintesi estrema, la "correzione definitiva". A dispetto del rigore scientifico adottato da Roithamer nelle fasi di progettazione e realizzazione del cono, gli appunti appaiono privi di un ordine scrupoloso, come fossero distrattamente affastellati. Il rovesciamento dello zaino contenente il lascito e il conseguente spargimento dei fogli del manoscritto simboleggia la sospensione di ogni *ordo* teleologico, e spiega, almeno in parte, la discrepanza tra la struttura narrativa annunciata (razionalmente suddivisa in due sezioni) e l'incedere rapsodico e discontinuo della narrazione.

Il racconto appare simile a una congerie di appunti, materiali e ricordi più che a un intreccio coerentemente strutturato. In particolare la seconda parte del romanzo, *Sichten und Ordnen*, procede per salti improvvisi e accostamenti sorprendenti, riproducendo un flusso di pensieri e annotazioni, che trova nella correzione e nel riepilogo i suoi unici principi ordinatori. La "Correzione" che dà il titolo al romanzo fa riferimento all'estenuante lavoro di revisione e sintesi con cui Roithamer interviene sul suo testo fino alla morte. Di questo vengono elaborate ben tre versioni: la prima conta ottocento pagine, la seconda, sintesi della prima, consiste di trecento pagine, mentre la terza riduce la mole cartacea a sole ottanta pagine. Le tre stesure derivano l'una dall'altra e formano un insieme di oltre mille pagine "in welchemales die gleiche Bedeutung hat undaus welchem man nicht das geringste herausnehmen darf, weil sonst alles nichts mehr ist"¹⁵⁹. "Fortwährend korrigieren wir und korrigieren uns selbst mit der größten Rücksichtslosigkeit, weil wir in jedem Augenblick erkennen, daß wir alles falsch gemacht (geschrieben, gedacht, getan) haben, falsch gehandelt haben, wie wir falsch gehandelt haben, daß alles bis zu diesem Zeitpunkt eine Fälschung ist"¹⁶⁰, scrive Roithamer. Il processo di correzione non consiste in un banale perfezionamento della forma e dei contenuti del manoscritto su Altensam, attraverso l'eliminazione delle parti superflue; esso interviene sulla scrittura intesa come sistema di segni – segni che

¹⁵⁹ Ivi, p. 157; 154.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 285-286; 285.

diradandosi “addensano” il proprio significato, sino a concentrare la massima pregnanza semantica in un’unica, enigmatica parola: “*Lichtung*”.

Ci si imbatte qui in uno dei nodi più spinosi e densi di significati contrastanti che la filosofia heideggeriana abbia elaborato: la *Lichtung*, luogo metaforico per la luminosità e l’oscurità, ma anche per l’eco e per il suo spegnersi, per ogni suono e per il suo svanire¹⁶¹.

Una riflessione è doverosa: l’omissione del nome di Heidegger in *Korrektur* appare come un’assenza enfatica che desta sospetti legittimi a causa della presenza di rimandi espliciti alla terminologia heideggeriana e ad alcune puntuali riflessioni sul tema dell’abitare e del costruire. Questi sono chiari indizi di una familiarità assai probabile con le elaborazioni teoriche del filosofo tedesco.¹⁶² Altrettanto curioso è il confronto con *Alte Meister*, romanzo di dieci anni successivo a *Korrektur*, in cui la “presenza” di Heidegger appare allo stesso tempo superflua e tendenziosa. Si è precedentemente evidenziato come a fronte di un lungo e caustico ritratto personale, risultino pressoché assenti dei riferimenti al pensatore Heidegger e alla sua filosofia. Al contrario in *Korrektur* l’assenza del nome apre la via a riferimenti molteplici e reiterati, che culminano nell’enigmatica apparizione della *Lichtung*, sulla cui immagine la narrazione si arresta.¹⁶³ Il dialogo silente tra Thomas Bernhard e Martin Heidegger trova proprio in

¹⁶¹ “Indes ist die *Lichtung*, das Offene, nicht nur frei für Helle und Dunkel, sondern auch für den Hall und das Verhalten, für das Tönen und das Verklingen.“ (in M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Niemeyer, Tübingen, 1976, p. 46; tr. it. *Tempo e Essere*, a cura di E. Mazzarella in Heidegger, *Tempo ed essere*, Guida, Napoli, 1980. p. 173.)

¹⁶² Questo elemento è stato messo in luce dalla critica a partire dagli anni Ottanta. Cfr. G. Mauch, *Thomas Bernhards Roman «Korrektur»*, op. cit.; R. Steingröver, *Einerseits und Andererseits. Essay zur Prosa Thomas Bernhards*, op. cit.; H. Gamper, *Über dem ‘Wissenschaftsabgrund’*, op. cit.; Bormann, A., *Die Unheimlichkeit des Daseins. Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers*. op. cit.; Judex, B., *‘Tausende von Umwegen’: Thomas Bernhards Roman ‘Korrektur’ im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass*; Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft, 2004; 35 (2): 269-85.

¹⁶³ L’ipotesi avanzata da Judex (cfr. *‘Tausende von Umwegen’: Thomas Bernhards Roman ‘Korrektur’ im Lichte der Philosophie Martin Heideggers*, op. cit.) è che Bernhard abbia consapevolmente contrapposto due personalità eminenti della *Geistesgeschichte* novecentesca:

questo romanzo il terreno per un confronto fecondissimo. In questo capitolo verranno dapprima messi in luce gli evidenti riferimenti ai saggi *Bauen, Wohnen, Denken*, »*Was heißt Denken?*« e »...*dichterisch wohnt der Mensch...*«, approfondendo con particolare attenzione le tematiche dell'abitare e del pensare, in relazione agli spazi fisici e metaforici dell'identità e della scrittura. In seguito l'analisi si concentrerà sull'enigma della *Lichtung*, la radura boschiva, teatro di un accadere che si dà nella continua alternanza tra luce e ombra.

Abitare gli spazi

Dopo essersi dedicato per anni interi alla progettazione di uno strambo edificio destinato all'amata sorella, tra notti insonni, studi febbrili e progetti continuamente perfezionati, Roithamer giunge alla realizzazione della sua utopia architettonica: il cono, simbolo di perfezione geometrica e luogo ideale per il raggiungimento del "colmo della felicità". L'ergersi del bizzarro edificio al centro della foresta di Kobernaußerwald realizza un progetto ideale più che uno studio architettonico. La costruzione si mostra subito come un oggetto paradossale, sia per la forma stravagante che per l'inusuale collocazione, "una sorta di allegoria della metafisica"¹⁶⁴. Secondo il progetto di Roithamer, la casa viene costruita esattamente "in der Mitte des Kobernaußerwaldes", nel perfetto centro geometrico, ossia oltre i limiti del rappresentabile e del realizzabile. Si presenta nella forma peculiare e bizzarra del cono, che la distingue da tutti gli altri edifici costruiti a scopo abitativo. Si regge su una pianta circolare, simbolo di perfezione geometrica, che si sviluppa in altezza e culmina nella punta che ricongiunge la dimensione terrena con quella celeste. Si erge in una radura al centro della foresta,

Wittgenstein, menzionato in maniera esplicita attraverso ripetuti riferimenti nella figura di Roithamer (Cambridge, la costruzione di una dimora per la sorella, ecc.), e Heidegger, la cui figura incombe come un'ombra sullo sfondo del testo („Man ist versucht, »Korrektur« als Oszillation zwischen zwei philosophischen Polen zu lesen: hier Heideggers (onto)logischer Anspruch, nicht nur das sprachlich Wirklich-Mögliche, sondern auch das Transzendente, das Sein als solches, auf den Begriff zu bringen; da Wittgensteins sich demütig vor dem Unaussprechlichen verneigende Einsicht, dass nicht alles sprachlich mitteilbar ist [...] und "unsere Lebensprobleme" durch die Beantwortung wissenschaftlicher Fragen nicht berührt werden", Ivi, p. 282)

¹⁶⁴ M. Latini, *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito in Thomas Bernhard*, «Almanacchi Nuovi», II, 1998-1999, pp. 129-143.

luogo di luce e ombra in cui i sentieri si incontrano e dipartono seguendo diverse direzioni. È espressione dell'apoteosi della logica razionalistica della matematica, e, tendendo al vertice che coincide con il punto di convergenza tra le linee di forza della struttura, si configura come il centro geometrico dell'esistenza e del pensiero. È insieme un rifugio, un mausoleo, una casa, una prigione. Ed è un oggetto emblematico e misterioso, nel quale le istanze opposte di vita e morte, ideale e reale, completamento e annientamento giungono a incontrarsi e a coincidere per un breve, fugace istante. “Queste indicazioni già smascherano il compito roithameriano in quanto tentativo di cogliere la verità assoluta della realtà oltrepassando il contingente”¹⁶⁵ – sottolinea Latini – ovvero di istituire, attraverso l'arte della progettazione e della costruzione, un sistema di valori, significati e verità alternativo a quello della realtà. L'architettura si manifesta qui come possibile declinazione di quell'attività poetica incarnata dalla scrittura, e dall'arte in generale. Nel caso specifico di *Korrektur* il discorso sull'arte si intreccia con l'ampia tematica dell'abitare, che da un lato apre un varco sul tema dell'identità (individuale e letteraria) in rapporto allo spazio, dall'altro mette in dialogo la scrittura di Thomas Bernhard con la speculazione filosofica di Martin Heidegger, che a lungo si è interrogato sul reciproco originarsi dell'abitare e del poetare.

Ma andiamo con ordine.

La pratica dell'abitare, nelle sue molteplici accezioni e poliedriche forme, è un fenomeno così intimamente ed essenzialmente connesso all'esperienza di vita, da risultare difficile da spiegare fino in fondo. Nel suo configurarsi prassi propriamente umana, costante e fondativa dello statuto della specie, l'abitare chiama in causa da un lato la fisicità concreta del corpo e degli oggetti, dall'altro un ordine simbolico-culturale attraverso cui plasmare ed occupare lo spazio. L'abitare si colloca all'incrocio tra due universi compresenti e interagenti tra loro: la “biosfera”, intesa come “involucro di superficie del nostro pianeta”, e la “noosfera”, ovvero la sfera del pensiero, dei modelli culturali¹⁶⁶. Emerge dunque come punto di incontro tra mondo fisico e sistema simbolico, “come *effectus* della natura” organizzato storicamente come “*opus*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Per un approfondimento dei concetti di “noosfera” e “biosfera” si rimanda a V. Vernadskij, *La biosfera e la noosfera*, Sellerio, Palermo, 1999.

dell'intelligenza e della progettualità¹⁶⁷ umani. L'abitare è il radicamento della vita nella realtà quotidiana, espressione autentica, e insieme banale del nostro *modus vivendi*. Darne una definizione esaustiva è tutt'altro che semplice, perciò è necessario coglierne le manifestazioni, là dove più distintamente si rivelano. Nelle sue tracce verbali, *in primis*: il latino *habito-as* ha il significato di "avere, possedere" e suggerisce un'idea di proprietà e insieme di appartenenza. Ma anche il lemma "abitudine" (dal latino *habitus, -udinis*) indica gli effetti di un abitare attivo, che si concretizzano in una serie di azioni ritualizzate che definiscono modelli di comportamento e giudizio. Nell'abitudine si compie la congiunzione tra il dato puramente spaziale dell'abitazione, definito dall'organizzazione architettonica dello spazio, e l'esperienza vitale dell'abitante, determinata dalla storia che si è impressa nella sua fisicità e nella sua coscienza. Nel saggio *Bauen wohnen denken* Heidegger indaga l'essenza dell'abitare a partire dal linguaggio, il primo e supremo appello di tutti gli appelli che si rivolgono a noi, e che *anche* noi uomini possiamo contribuire a far parlare¹⁶⁸

Doch worin besteht das Wesen des Wohnens? Hören wir noch einmal auf den Zuspruch der Sprache: Das altsächsische «wunon», das gotische «wunian» bedeuten ebenso wie das alte Wort bauen das Bleiben, das Sich-Aufhalten. Aber das gotische «wunian» sagt deutlicher, wie dieses Bleiben erfahren wird. Wunian heißt: zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben. Das Wort Friede meint das Freie, das Freye, und fry bedeutet: bewahrt von Schaden und Bedrohung, bewahrt – vor ... d.h. geschont. Freien bedeutet eigentlich schonen. Das Schonen selbst besteht nicht nur darin, daß wir dem Geschonten nichts antun. Das eigentliche Schonen ist etwas *Positives* und geschieht dann, wenn wir etwas zum voraus in seinem Wesen belassen, wenn wir etwas eigens in sein Wesen zurückbergen, es entsprechend dem Wort freien: einfrieden. Wohnen, zum Frieden gebracht sein, heißt: eingefriedet bleiben in das Frye, d.h. in das *Wohnens ist dieses Schonen*. Er durchzieht das Wohnen in seiner ganzen Weite. Sie zeigt sich uns, sobald wir daran denken, daß im Wohnen das Menschsein beruht und zwar im Sinne des Aufenthalt der Sterblichen auf der Erde.¹⁶⁹

¹⁶⁷ M. Vitta, *Dell'abitare*, Einaudi, Torino, 2008, p. 9.

¹⁶⁸ „Unter alle Zusprüchen, die wir Menschen von uns her *mit* zum Sprechen bringen können, ist die Sprache der höchste und der überall erste“ (M. Heidegger, *Bauen wohnen denken* in *Vorträge und Aufsätze*, cit., 142 p. 97).

¹⁶⁹ Ivi, p. 143; 98-99.

A partire da indizi squisitamente verbali Heidegger giunge ad individuare nella prassi dell'abitare uno dei modi d'essere propri del *Dasein*. Nell'abitare risiede l'essere dell'uomo e per questa ragione è necessario interrogare i luoghi abitati dall'uomo per coglierne l'essenza più intima e autenticamente umana: "wir bauen und haben gebaut, insofern wir wohnen, d. h. *als die Wohnenden sind*"¹⁷⁰. L'abitare delimita dei confini identitari incarnando la coscienza in strutture, edificazioni, oggetti materiali. Si procederà quindi alla presa in esame dei luoghi eletti a dimore nel romanzo *Korrektur: Altensam*, la soffitta di Höller e il cono.¹⁷¹

Altensam

Nella pratica dell'abitare Roithamer individua la fondazione di uno spazio identitario che si sottrae all'abborrita eredità morale e materiale, che comprende il retaggio familiare, il retroterra culturale, un ingombrante patrimonio di beni e denaro e infine l'appartenenza sociale ed etnica. In questa prospettiva vanno letti gli spostamenti da un luogo geografico all'altro, la reclusione forzata in "luoghi di pensiero" che sembrano molto simili a delle prigioni. Roithamer fugge lontano da Altensam e dall'*infelix Austria*, scegliendo di studiare e lavorare a Cambridge. Decide di mantenere le distanze dal luogo d'origine, ovvero la casa di famiglia, anche negli sporadici rientri ad Altensam, rintanandosi nella *Dachkammer* messa a disposizione dall'amico Höller. Lavora infine a un grandioso e folle progetto architettonico, che culmina nella costruzione di un edificio a forma di cono nel bel mezzo della foresta. Ciascuno di questi luoghi si presenta intriso di significati che trascendono la mera spazialità. "La personalità del romanzo", scrive Betz, "si rivela nei luoghi"¹⁷², poiché proprio dall'interazione tra i diversi spazi abitati emergono la trama e la struttura testuale.

¹⁷⁰ Ivi, p. 143; 98.

¹⁷¹ In un interessante saggio critico, intitolato *Das Gasthaus Koeniger* analizza il concetto di spazio nell'opera di Thomas Bernhard. In particolare si sofferma sullo spazio della casa (*Heim*) e alle sue connotazioni *unheimlich*: l'isolamento, il freddo, l'atmosfera inquietante. "Das Heim, welches Frieden, Zuflucht bieten sollte, hat selten das bescheidene Maß der Heimlichkeit, der Geborgenheit. Im Gegenteil, man könnte sagen, daß das Bernardische Haus oft dem Ausmaß der Ängste entspricht: unbegrenzt, kosmisch." (A. Eckert-Koenig, *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*, Bibliothek der Provinz, Wien-Linz, p. 16).

¹⁷² Cfr. Betz, U., *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*, op. cit.

Cominciamo da Altensam, luogo d'origine di Roithamer e della sorella Virginia. Il paese natio è descritto come un carcere, accostato ad espressioni come “strengste Verbote”, “höchster Bedrängnis”, “äußerster Gewissensnot”. Ad esso sono legate le idee di patria, famiglia, origine, provenienza, ovvero vincoli che determinano l'identità radicandola in un luogo ben preciso.

[...] schon als Kind hatte ich immer diese Vorstellung, daß Altensam nichts anderes als ein Kerker sei, aus diesem Kerker müsse ich eines Tages hinaus, habe ich immer gedacht, geistesauch wenn ich zu lebenslänglicher Haft in dem Kerker von Altensam verurteilt bin, ich muß hinaus, weg von Altensam, denn die Eltern selbst waren mir immer wie mich Bewachende und Bestrafende [...]¹⁷³

Altensam [...] das ihm nicht mehr als eine grausame und unverständliche elterliche Erziehungsfestung gewesen war¹⁷⁴

Nel discorso di Roithamer le radici identitarie e territoriali sono vincoli di appartenenza imposti alla nascita, lacci da recidere nel processo di emancipazione dell'individuo. Tormentato dall'ossessione per l'origine, Roithamer trascorre l'intera vita con il pensiero pressante “von Altensam zu lösen” (“staccarsi da Altensam”), perché solo un distacco radicale può liberare il pensiero, rendendolo autonomo, creativo, indipendente. Ma lo strappo non basta. Il vincolo che lega il pensiero è anche il suo più essenziale presupposto, come l'aria che sostiene il volo della colomba kantiana. Altensam è d'ostacolo al lavoro della mente, perché mai Roithamer sarebbe stato in grado di svolgere un lavoro intellettuale né di formulare il minimo pensiero se fosse rimasto attaccato ad Altensam, se fosse *diventato* Altensam (“nur nicht Altensam werden”). Tuttavia Altensam è eletta oggetto di dissertazione nel saggio *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammengehängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*. Le ragioni di una scelta all'apparenza paradossale sono subito chiarite: Altensam e la provenienza da Altensam e il rapporto costante della personalità di Roithamer e del suo sapere con Altensam erano necessari per pensare come aveva pensato e come aveva lavorato al di là di Altensam e senza più ritorno ad Altensam.

er hatte das ganze Leben und die ganze schwierige Existenz entlang nichts anderes Vordringlicheres in seinem Kopfe gehabt, als sich von

¹⁷³Ko, p. 68;63.

¹⁷⁴Ivi, p. 67; 62.

Altensam zu lösen, denn von Altensam lösen und zwar bei vollem Bewußtsein und radikal von Altensam lösen, bedeutete, denken zu können ohne Altensam, was sein Denken war, denn es war schließlich ein Denken ohne Altensam, wenn es auch ohne Altensam nicht möglich gewesen wäre, denn tatsächlich war Altensam und die Herkunft aus Altensam und der immerwährende Zusammenhang seiner Person und Persönlichkeit und Geisteswissenschaft mit Altensam notwendig, um so zu denken, wie er gedacht hatte und gearbeitet hatte, von Altensam weg, über Altensam hinaus und nicht mehr nach Altensam zurück.¹⁷⁵

Nel passo appena citato è resa esplicita la doppia valenza del luogo d'origine, come genesi e ostacolo del pensiero. In senso lato si può affermare che il luogo d'origine fonda e insieme vincola l'identità dell'individuo, facendosi espressione tangibile di quella *Zusammenhang* tra persona e personalità, tra sapere e fisicità, tra pensiero immateriale e corpo fisico. Il territorio – e nel caso specifico Altensam – si scopre essere una ricca e complessa elaborazione identitaria, che incarna la forma antropologica dell'abitare, nella quale la definizione del singolo incontra la struttura sociale. In esso la forma degli spazi si istituisce come linguaggio, facendosi da un lato espressione del sé dell'abitante, dall'altro via di comunicazione con gli altri. E attraverso il linguaggio prende forma il pensiero.

La tematica dell'origine si presenta strettamente intrecciata con la morte. Accettare l'origine significa annullare la propria individualità: lo scrive Roithamer a proposito dei fratelli che esistono ancora soltanto perché hanno rinunciato a se stessi consegnandosi ai genitori. La più grande libertà dell'uomo risiede nella “Glück, immerfort und durch nichts irritiert, ständig denken zu können, sich in jedem Augenblicke umbringen zu können”¹⁷⁶. Il pensiero del suicidio “ist das Gleichgewicht in unserem Volke hergestellt”¹⁷⁷: la morte diventa così una via di fuga, il trionfo dell'*hybris* dell'individuo. Abbracciare il destino assegnato dall'appartenenza familiare non significa tuttavia sopravvivere. La natura unisce le persone, le porta a scontrarsi con violenza con ogni mezzo, affinché queste si distruggano, si annientino, si uccidano, si mandino in rovina, si eliminino. Nella casa di Roithamer nessuno sfugge all'ombra

¹⁷⁵ Ivi, pp. 30-31; 26.

¹⁷⁶ Ivi, p. 131; 128.

¹⁷⁷ *Ibid.*

della morte: Virginia muore alla vista del cono progettato per la sua felicità, Roithamer la segue nella tomba. La prima moglie del padre di Roithamer partorisce un figlio morto e la seconda moglie, madre di Roithamer, minaccia il suicidio ogni qual volta uno dei suoi desideri non viene realizzato. Il cugino e lo zio di Roithamer si gettano da un crepaccio, altri zii si sparano, o si impiccano, oppure si gettano sotto un treno. Che si tratti di scelta votata all'emancipazione o tendenza all'autodistruzione, la conclusione è la stessa: l'annientamento.

La soffitta di Höller

Il secondo spazio significativo che prenderemo qui in esame è la *Dachkammer* di Höller, nella quale Roithamer si rintana per sedici anni ogni volta che da Cambridge fa ritorno in Austria. Tra le mura della soffitta prende corpo lo scritto su Altensam, e sempre in soffitta il narratore esamina e ordina il materiale lasciategli in custodia dall'amico scomparso. La crucialità di questo luogo di pensiero e reclusione si palesa nel titolo della prima sezione del romanzo, intitolata, per l'appunto, *Die höllersche Dachkammer* ("La soffitta di Höller"). Anche il titolo della seconda parte, *Sichten und ordnen* ("Esaminare e riordinare"), richiama il lavoro svolto nella soffitta dal narratore anonimo, esaltando quindi la centralità del *locus* in rapporto al lavoro di studio e scrittura. Le caratteristiche fisiche della *Dachkammer* sono precisamente delineate: la stanza ha la dimensione esatta di quattro metri per cinque, la misura ideale sia per gli scopi di Roithamer, che per il lavoro di revisione intrapreso dal narratore anonimo. La soffitta è stata costruita caparbiamente da Höller contro tutte le regole della ragione e dell'architettura proprio nella gola dell'Aurach, quasi che la costruzione rappresenti una sfida ai limiti fisici imposti dalla Natura.

[...] dazu war mir der Umstand, daß ich ohne Vorbehalte des Höller gleich in die höllersche Dachkammer einziehen habe können, günstig gewesen, ich sollte, obwohl sich im Höllerhaus noch andere Räumlichkeiten für meinen Zweck angeboten hatten, ganz bewußt in jene genau viermalfünf Meter große, von Roithamer immer geliebte und vor allem in seiner letzten Lebenszeit ihm für seine Zwecke ideale höllersche Dachkammer einziehen, auf wielange, sei dem Höller gleich, in jene Dachkammer in dem von dem eigenwilligen Höller gegen alle Regeln der Vernunft und der Baukunst gerade an der

Aurachengestelle gebauten Hause, die von Höller wie für Roithamers Zwecke konstruiert und gebaut worden war.¹⁷⁸

La soffitta di Höller è piena di scaffali di legno dolce totalmente stipati di libri e di scritti sulle tecniche di costruzione. Alle pareti libere si alternano pareti completamente ricoperte da centinaia e migliaia di progetti tutti riguardanti la costruzione del cono, milioni di linee e di numeri e di cifre. Ancora più minuziosamente vengono descritti i significati simbolici che riempiono lo spazio della stanza definendone le funzioni e le connotazioni metaforiche. La soffitta, riempita di *Geistesmaterial*, è il luogo in cui Roithamer può pensare e scrivere quello che non era riuscito a pensare e scrivere né in Inghilterra né ad Altensam, dove le idee fondamentali, le idee di importanza vitale trovano una forma giungendo a compiersi. Soprattutto la soffitta di Höller è la stanza in cui Roithamer idea e progetta il cono: lì erano nate tutte le idee, erano stati concepiti tutti i progetti ed erano state prese tutte le decisioni necessarie per costruire il cono, da lì Roithamer aveva diretto i lavori.

Die höllersche Dachkammer war das Ideen-und Konstruktionszimmer für den Bau des Kegels gewesen, hier waren alle Ideen *zuerst* aufgekommen und alle Pläne entworfen und alle für den Bau des Kegels notwendigen Entscheidungen getroffen worden, von hier aus hatte Roithamer die Bauleitung geführt.¹⁷⁹

[...] und Roithamer hatte die höllersche Dachkammer sehr oft beschrieben, als Keimzelle seiner Wissenschaft, als Ursprung seines letztes Lebensdrittels [...]¹⁸⁰

L'ingresso del narratore nella *Dachkammer* è decisamente spaesante. Le linee, i numeri e le cifre che rivestono come una pellicola invisibile le pareti della stanza raccontano la storia di Roithamer, che è in definitiva una storia tragica che termina con il suicidio. "Zuerst glaubte ich, verrückt oder wenigstens krank zu werden"¹⁸¹, confessa il narratore, accostando lo spazio fisico della stanza alla mente del suo precedente abitante. La corrispondenza appare piuttosto evidente: la soffitta occupa la parte più alta della casa, così come la testa è la sommità del corpo. Sia la mente che la *Dachkammer* di Höller sono sede di pensieri e idee. Entrare nella soffitta di Höller significa

¹⁷⁸ Ivi, p. 8; 4.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 14-15; 11.

¹⁸⁰ Ivi, p. 44; 40.

¹⁸¹ Ivi, p. 20; 16.

dimenticare se stessi e i propri pensieri per aderire completamente a quelli di Roithamer. Accostamento che si fa esplicito quando la *Dachkammer* diventa *Denkkammer*¹⁸², ovvero camera del pensiero, spazio in cui tutto si presenta unicamente in funzione del pensiero.

[...]hatte ich sofort den Eindruck, mich in einer *Denkkammer* zu befinden [...]¹⁸³

La soffitta è la cellula germinativa del sapere, ma anche la condizione di esistenza dello stesso soggetto pensante (Roithamer), perché senza la soffitta di Höller e senza la possibilità di abitare, di utilizzare in qualsiasi momento la soffitta di Höller, anzi di sfruttarla, non sarebbe più riuscito a sopravvivere.

Er hatte einmal zu mir gesagt, daß er ohne die höllersche Dachkammer und die jederzeitige Möglichkeit, die höllersche Dachkammer bewohnen, benutzen, ja ausnützen zu können, gar nicht mehr weitergelebt hätte von einem bestimmt Zeitpunkt an [...]¹⁸⁴

Le *gästlichen Häuser* rappresentano nella produzione bernhardiana quasi un *topos* letterario. In *Korrektur* questo tipo di abitazione è rappresentata dalla casa dell'imbalsamatore Höller, un luogo di passaggio presso cui soffermarsi solo per un certo periodo, non prevedibile ma calcolato con precisione. Un altro tipo di spazi frequentemente rappresentati sono i luoghi di reclusione finalizzati alla meditazione e allo studio, tra i quali si annovera a pieno titolo la soffitta di Höller. L'oscurità che dovrebbe favorire il raccoglimento e la riflessione ha sempre due accezioni: quella *furchtbar* della torre di *Amras* all'interno della quale i due fratelli avvertono “*die Weisheit der Fäulnis*” come principio costitutivo del mondo, e quella *gemütlich* della torre del racconto *Montaigne*, che diventa rifugio protettivo nel quale isolarsi. Per crearsi le condizioni più favorevoli alla realizzazione dei loro progetti, i personaggi di Bernhard scelgono di prendere le distanze dalla realtà rinchiudendosi in spazi reconditi, che si tramutano di fatto in luoghi di segregazione¹⁸⁵. Al tema della realizzazione di un

¹⁸² Il gioco di parole, difficilmente traducibile in italiano, viene messo in risalto dalla scrittura attraverso l'uso del corsivo, cosicché la *Dachkammer* diventa *Denkkammer*.

¹⁸³ Ko, p. 21; 17.

¹⁸⁴ Ivi, p. 44; 40.

¹⁸⁵ Si pensi alla già citata torre in *Amras*, alla fornace di Konrad in *Das Kalkwerk*, al castello del principe Saurau in *Verstörung*.

compito (per lo più “sfide” intellettuali) è sempre connessa una volontà di isolamento, che spesso confina con la follia: coloro che credono di poter istituire il senso del mondo, traendosi all'esterno del linguaggio, condannano la loro intelligenza all'atrofizzazione.

L'abitazione di Höller è insieme una *Denkkammer* e un luogo permeato dallo spettro della morte. Essa reca l'impronta del suicidio di Roithamer: sulla parete della camera da pranzo gli Höller hanno attaccato gli annunci di morte di Roithamer e della sorella a sinistra e a destra della porta. Anche se è passato tanto tempo dalla morte di Roithamer in casa di Höller tutti si comportano come se Roithamer fosse ancora tra loro e il senso di mancanza è accentuato dalla presenza di segni identitari disseminati qua e là nello spazio abitativo, testimonianze tangibili dall'aver “riempito di vita” lo spazio domestico. Höller è un imbalsamatore e la sua stanza di lavoro è naturalmente piena di animali morti. La scena dell'imbalsamazione dell'uccello nero racconta il fascino perturbante del trapasso: il narratore non riesce a distogliere lo sguardo da Höller impegnato a riempire di cellulosa un enorme uccello nero, pur trovando la scena dell'imbalsamazione raccapricciante e disgustosa.

[...] schließlich stopfte der Höller mit der größten und allergrößten Geschwindigkeit Zellstoff in den Vogel hinein, verursachte mir Übelkeit, aber ich war gezwungen zum Fenster hinauszuschauen und in die Werkstatt hinauszuschauen. Ich konnte mich auch nicht mehr umdrehen und mußte mich dieser Prozedur des Vollstopfens des Vogels mit Zellstoff durch Höller vollkommen ausliefern, zum Erbrechen ist mir gewesen da hatte der Höller mit dieser fürchterlichen Tätigkeit augehört und hatte den Vogel, der riesige Krallen an langen dicken Beinen hatte, auf seinen Arbeitstisch gestellt.¹⁸⁶

La casa di Höller, come si specificherà in seguito, presenta delle analogie con il cono di Roithamer, che proprio tra le sue pareti prende forma e corpo. Una di queste è la collocazione “scomoda”, nella gola dell'Aurach, esposta alle intemperie e al fragore perpetuo, con cui l'ingegno umano affronta con caparbia audacia gli ostacoli e le asperità della Natura. In questo senso la casa, come il cono, è un emblematico anello di congiunzione tra Natura e intelletto e svolge una funzione di mediazione tra due *Hoheitsbereichen*. In essa il narratore vede una realtà angusta ma al contempo liberatrice (“Daß ich plötzlich mit dem Betreten der höllerschen Dachkammer aus der

¹⁸⁶ Ko, p. 150; 146-147.

langjährigen Gefangenschaft, wenn nicht Kerkerhaft des roithamerschen Gedankengefängnisses oder roithamerschen Gedankenkerkers herausgetreten bin.”¹⁸⁷), nella quale l’individuo può dialogare continuamente con la vita (quella dei familiari e dei numerosi bambini che abitano la casa) e con la morte (delle bestie imbalsamate).

Il cono

L’abitare si intreccia indissolubilmente con il problema della costruzione identitaria, nella quale convergono la coscienza dell’Io e la struttura organica del corpo. Questa tensione dialettica rinsalda la corrispondenza coscienza-corpo e anima i rapporti di reciproca determinazione tra interiorità ed exteriorità, tra struttura e materia, tra la sostanza corporea e le forme dell’intelletto. In *Korrektur* la costruzione del cono è l’espressione più lampante di queste cruciali connessioni. Prima ancora di trovare una realizzazione concreta, il cono rappresenta un’idea connessa allo spazio e all’identità. Prendiamo in analisi lo spazio. La soffitta di Höller è l’origine e il modello dell’arte costruttiva di Roithamer. Roithamer e Höller seguono lo stesso procedimento (ideativo e costruttivo), perché entrambi credono di realizzare se stessi costruendo degli edifici inconsueti.

Hatte Roithamer noch lange nicht einmal die Idee zum Bau des Kegels gehabt, so war er doch schon von dem Bau des höllerschen Hauses und von der Art und Weise, wie Höller selbst sein Haus entworfen und verwirklicht hatte, fasziniert gewesen, während es ihm selbst noch gar nicht bewußt gewesen war, hatte er in sich selbst bereits die Idee zum Bau des Kegels für seine Schwester geboren gehabt [...]¹⁸⁸

Einerseits la volontà contro ogni ragionevolezza e flessibilità, di edificare nella gola dell’Aurach, *andererseits* l’idea della costruzione del cono al centro del Kobernaußewald, con mezzi diversi, ma seguendo la stessa motivazione.

Il progetto del cono prende forma nella soffitta di Höller, della quale assume, per così dire, alcune caratteristiche. Osservare e studiare la casa di Höller e contemporaneamente la persona di Höller, era la prima cosa da farsi per poter cominciare a realizzare il progetto dell’edificazione del cono, scrive Roithamer,

¹⁸⁷ Ivi, p. 34; 30.

¹⁸⁸ Ivi, p.97; 92.

spiegando un *modus operandi* che non lascia nulla al caso. Come la soffitta il cono è destinato all'abitare, sorge in un luogo isolato e impervio, difficilmente accessibile. È pensato per accogliere una sola persona e per questo presenta delle dimensioni piuttosto anguste. Ha, come la soffitta di Höller, le pareti dipinte con calce bianca. È un luogo di reclusione a tratti simile a una vera e propria prigione. Come la casa di Höller, è concepito come costruzione identitaria, e deve rappresentare in tutto e per tutto la personalità dell'abitante che vi dimora.

Vor allem hatte ich sofort die Vergleichsmöglichkeit, indem ich den Höller studierte und sein Haus studierte und das Charakteristische des Höller war auch das Charakteristische des Höllerhauses, wie das Innere des Höller das Innere des Höllerhauses, dadurch, daß ich das Höllerhaus, das eine war gleichzeitig die Erklärung auch des andern.¹⁸⁹

Il pensare (“Denken“) che origina il progetto del cono si fonda in maniera evidente sull'abitare (“hausen”, “einquartieren”).

Ich bitte den Höller darum, mich in der höllerschen Dachkammer eine Zeitlang hausen zu lassen [...]¹⁹⁰

L'abitazione deve farsi espressione di un'identità individuale: il cono vuole essere il più possibile aderente alla personalità della sorella Virginia, a affinché ciò si realizzi Roithamer adotta una vera e propria “scienza dell'osservazione”, tramite cui annota tutto quello che è in relazione con la sorella, soprattutto le sue abitudini, le sue possibilità, le sue impossibilità, quello che è innato in lei e quello che le è stato inculcato e quello che dà a vedere. Dapprima Roithamer concentra tutto se stesso su Virginia, per poi proiettare le proprie osservazioni sulla costruzione del cono, infine applicandole, come conoscenze, alla costruzione del cono, che riunisce in sé i concetti di “ideale” e “reale”. Cosicché l'interno del cono coincida con l'interiorità di Virginia, e la sua superficie esterna con la sua pelle, il suo corpo.

Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels*, aber Inneres und Äußeres meiner Schwester.¹⁹¹

¹⁸⁹ Ivi, p. 250; 249.

¹⁹⁰ Ivi, p. 249; 248.

¹⁹¹ Ivi, p. 190; 188.

Gli spazi del cono sono creati in modo da corrispondere perfettamente all'essere di Virginia, da adattarsi di volta in volta al suo stato mentale.

Die Räume, keine Zimmer, die Räume sind so, daß sie dem Wesen meiner Schwester vollkommen entsprechen, sie sind so, daß sie sich dem jeweiligen Geisteszustand anpassen, in welchem sich meine Schwester befindet, wenn sie in die Räume eintritt, und sofort.¹⁹²

L'edificio – inteso come frutto del *bauen* – si fa calco fedele del corpo che accoglie, ne assume le caratteristiche fisiche. Diventa una costruzione permeata dall'identità dell'abitante, coincidente con la sua fisicità, che “non soltanto individua una posizione, un *essere-qui* ma descrive anche una situazione, un modo d'*essere-per* il resto del mondo”¹⁹³. Accanto ai luoghi di reclusione già menzionati (la fornace, la torre, il castello), destinati al pensiero e allo studio, troviamo qui una costruzione che si sviluppa su un solo piano, e che ha l'esplicito obiettivo di fungere da abitazione nel quale trascorrere quotidianamente la vita. Il cono è un “ideales Bauwerk”, che dovrebbe incarnare un modello abitativo alternativo ad Altensam, plasmato unicamente sull'individualità dell'abitante. Per questa ragione, in fase di progettazione, Roithamer tiene conto di ogni elemento funzionale al completamento della struttura abitativa. Ogni dettaglio inerente alla collocazione, alla definizione degli spazi, al colore e all'arredamento, è minuziosamente definito:

Die Räume sind sämtliche weiß gekalkt, Die Ausblicke sind keine Fenster, es sind Ausblicke geöffnet oder geschlossen werden müssen, immer naturgemäß. Sonnenenergie als Heizung. Steine, Ziegel, Glas, Eisen, sonst nicht. Wie innen, ist der Kegel außen weiß gekalkt. Die Höhe des Kegels ist die Kegel des Waldes, so daß es unmöglich ist, den Kegel zu sehen, außer man steht unmittelbar davor, die Straße, die zum Kegel führt, führt nicht gerade durch den Kobernauberwald auf den Kegel zu, sondern ist sechsmal in nordöstliche und sechsmal nordwestliche Richtung in Windungen an den Kegel herangeführt, damit der Kegel erst dann gesehen werden kann, wenn der Ankommende unmittelbar vor dem Kegel steht. Achttausend Fuhren Grobschotter, zweitausend Fuhren Nulldrei, so Roithamer.¹⁹⁴

La realizzazione viene affidata a formule astratte, al linguaggio preciso ma convenzionale della matematica.. Le figure della pianta, della sezione anticipano

¹⁹² Ivi, p. 189; 187.

¹⁹³ M. Vitta, *Dell'abitare*, cit., p. 24.

¹⁹⁴ Ko, p. 195; 193-4.

graficamente l'opera da realizzare, mantenendosi però distanti dall'esperienza abitativa vera e propria. L'*intentio* di Roithamer è quella di costruire un edificio che si offra come interiorità spazializzata, estensione interna. Il “testo architettonico” con cui sono tappezzate le pareti della soffitta di Höller ha il pregio di rendere visibile uno spazio interno e interiore. Tuttavia il progetto fallisce miseramente il proprio obiettivo: pianificato per la “massima felicità” di Virginia, il cono diventa la causa della sua morte. L'abitazione riflette l'eccentricità, l'audacia e la follia dell'ideatore e non la personalità della futura abitante.

Verrücktes, wahnsinniges, exzentrisches, blasphemisches, irrsinniges
Bauwerk¹⁹⁵

Inizialmente la sorella di Roithamer mostra timore e scetticismo riguardo al cono, poiché in lei si era rafforzato il sospetto che la costruzione del cono potesse far ammalare il fratello e infine anche ucciderlo. Poi viene colpita da una malattia mortale, che, sviluppandosi sempre più gravemente e velocemente, non le lascia scampo. Non vi sono dubbi che il cono sia la causa della morte di Virginia.

Denn darüber bestehe kein Zweifel, daß die Schwester Roithamers
an der Verwirklichung und Vollendung des kegels für sie zugrunde
gegangen sei¹⁹⁶

Paradossalmente il completamento del progetto – e quindi l'assolvimento del compito di Roithamer – coincide con il suo completo fallimento. Affinché il cono possa diventare una dimora, esso deve diventare spazio dell'abitare. Uno spazio intriso di vita, di storie, di desideri e progetti che fanno della casa la cavità protettrice della propria identità. Il rifiuto di Virginia, tramutatosi in malattia terminale, nega al cono lo *status* di dimora e così facendo annuncia il tracollo del pensiero e dei suoi frutti. Roithamer uccide la sorella con la sua idea e con la realizzazione della sua idea e muore ucciso e distrutto dalla propria idea.

¹⁹⁵ Ivi, p. 185; 183.

¹⁹⁶ Ivi, p. 106;102.

Costruire, abitare, pensare

Bauen

Dalle indicazioni appena esposte si evince come l'abitare si proponga come una presenza del corpo dell'abitante definita dalla sua posizione nello spazio. "Abitare è in qualche modo un *fare* coincidente con un *farsi*"¹⁹⁷, è darsi una forma dando forma alle cose. In altre parole dispiega il rapporto di reciproca determinazione tra individuo e spazio, poiché abitare è modellare la forma delle cose e degli spazi accettando di essere plasmati da quegli spazi e da quelle cose.

La tematica dello spazio è cara a Heidegger, che in *Sein und Zeit* individua nel *Raum* una delle determinazioni fondamentali del *Dasein*. Nell'opera del 1927 Heidegger riconduce la spazialità alla temporalità dell'esistenza:

Räumlich wird das Dasein nur sein können als Sorge im Sinne des faktisch verfallenden Existierens. Negativ besagt das: Dasein ist nie, auch zunächst nie, im Raum vorhanden. Es füllt nicht wie ein reales Ding oder Zeug ein Raumstück aus, so daß seine Grenze gegen den es umgebenden Raum selbst nur eine räumliche Bestimmung des Raumes ist.¹⁹⁸

Pur dipendendo dal carattere deiettivo del *Dasein*, e quindi dalla sua dimensione temporale, la spazialità si rivela un fenomeno di autointerpretazione dell'Esserci e insieme patrimonio semantico del linguaggio, poiché entrambi sono intessuti di rappresentazioni spaziali. Nei *Vorträge und Aufsätze* del 1951 Heidegger riconosce allo spazio lo status di *Urphänomen* e sede del manifestarsi della verità, indebolendo la portata del privilegio accordato al tempo in *Sein und Zeit*¹⁹⁹. La tematica spaziale - approfondita in particolar modo nei saggi *Bauen Wohnen Denken, Was heisst denken?* e «...*dichterisch wohnt der Mensch...*» - assume una centralità cruciale, che prelude alla svolta significativa degli scritti tardi²⁰⁰ (su tutti *Die Kunst und der Raum*). Lo spazio non è concepito come un'entità distinta e separata dall'uomo, quanto piuttosto come un

¹⁹⁷ M. Vitta, *Dell'abitare*, cit., p. 12.

¹⁹⁸ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit., pp. 367-368; 434-435.

¹⁹⁹ Si rimanda a E. Mazzarella, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli, Guida, 1981.

²⁰⁰ Mi riferisco in particolar modo al concetto di verità, il cui accadere viene concepito come un "fare spazio", e al primato accordato alla poesia, messo in discussione dalla centralità assunta dallo spazio negli scritti tardi di Heidegger.

esistenziale, ovvero una determinazione ontologica dell'Esserci, riconducibile all'orizzonte dell'esistenza autentica. Percorrendo degli spazi l'uomo li abbraccia, li misura e in qualche modo li ri-fonda attraverso la prassi abitativa (*wohnen*). Questa si regge sul costruire (*bauen*), che si materializza in architetture, oggetti e rappresentazioni nei quali l'identità individuale incontra e struttura simbolicamente il mondo.

La prassi abitativa si regge sul costruire, che si incarna in architetture, oggetti, rappresentazioni nei quali l'identità individuale incontra e struttura simbolicamente il mondo. La connessione abitare-costruire rappresenta il nodo argomentativo fondamentale del saggio *Bauen wohnen denken* nel quale Heidegger individua nelle azioni del costruire, dell'abitare e del pensare, i cardini della riflessione ontologica sull'essere. Il *modus argumentandi* procede dall'analisi etimologica della parola *bauen* per approdare alle sue implicazioni esistenziali e ontologiche.

Was heißt nun Bauen? Das althochdeutsch Wort für bauen, «buan», bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten. Die eigentliche Bedeutung des Zeitwortes bauen, nämlich wohnen, ist uns verlorengegangen. Eine verdeckte Spur hat sich noch im Wort «Nachbar» erhalten. Der Nachbar ist der «Nachgebür» der «Nachbar» erhalten. Der Nachbar ist der «Nachgebür», der «Nachgebauer», derjenige, der in der Nähe wohnt. Die Zeitwörter buri, büren, beuren, beuron, bedeuten alle das Wohnen die Wohnstätte. Nun sagt uns freilich das alte Wort buen nicht nur, bauen sei eigentlich wohnen, sondern es gibt uns zugleich einen Wink, wie wir das von ihm genannte Wohnen denken müssen. [...] Bauen heißt ursprünglich wohnen. Wo das Wort bauen noch ursprünglich spricht, sagt es zugleich, *wie weit* das Wesen des Wohnens reicht. Bauen, buan, bhu, beo ist nämlich unser Wort «bin» gehört, antwortet «ich bin», «du bist» besagt: ich wohne, du wohnst. Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde *sind*, ist das Buan, das Wohnen.²⁰¹

Nel passo appena citato appare chiaro come i concetti di *bauen* e *wohnen* risultino profondamente collegati, quasi sinonimici. Per spiegare questa identità di significato si ricorre nuovamente all'etimologia: il *Bauen*, inteso nel senso di abitare, rimane l'esperienza quotidiana dell'uomo, ciò che il linguaggio indica con l'"abituale" (*das «Gewohnte»*). Per questo passa in secondo piano rispetto ai molteplici modi in cui

²⁰¹ M. Heidegger., *Bauen wohnen denken*, cit., p.140-141; 97.

l'abitare si dispiega, ovvero rispetto alle attività di edificare e coltivare²⁰². All'abitare giungiamo attraverso il costruire, poiché ogni costruzione, anche non abitativa, è determinata a partire dal suo essere al servizio dell'abitare dell'uomo. Occorre però specificare che costruire non è soltanto il mezzo dell'abitare, ma è già in se stesso un modo di abitare. L'autentico significato di *bauen* è caduto nell'oblio, offuscato dall'uso comune, a testimonianza dell'originarietà della sua *Bedeutung* "denn bei den wesentlichen Worten der Sprache fällt ihr eigentlich Gesagtes zugunsten des vordergründig Gemeinten leicht in die Vergessenheit"²⁰³. Ma ascoltando attentamente ciò che il linguaggio ci dice nella parola *bauen* apprendiamo tre cose:

1. Bauen ist eigentlich Wohnen.
2. Das Wohnen ist die Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind.
3. Das Bauen als Wohnen entfaltet sich zum Bauen, das pflegt, nämlich das Wachstum, - und zum Bauen, das Bauten errichtet.²⁰⁴

Il costruire, come l'abitare, è espressione essenziale dell'essere dell'uomo. L'abitare è reso possibile dal costruire e il costruire è già in sé un abitare.

In *Korrektur* questa corrispondenza non sempre si realizza, anzi sembra vacillare. La soffitta di Höller è una compiuta manifestazione del corpo e della personalità dei suoi abitanti: modellata su un'idea di Höller essa muta il proprio *status* a partire dall'insediamento di Roithamer, che "trasforma" la soffitta da *Dachkammer* in *Denkkammer*. Essa assorbe, per effetto dell'abitare, parte della personalità dell'occupante. La stanza sancisce la convergenza in un unico spazio delle prassi dell'abitare e del costruire, convergenza resa possibile dal *wohnen* effettivo dell'abitante (Roithamer). Nel caso del cono questa connessione non trova compimento. Dalla morte di Virginia l'edificio diventa mera costruzione materiale, perdendo ogni connotazione abitativa. Il cono realizza un progetto architettonico, ma fallisce il suo scopo, diventando uno spazio inutilizzato e inutilizzabile, una costruzione, per così dire,

²⁰² "Beide Weisen des Bauens – bauen als pflegen, lateinisch colere, cultura, und bauen als errichten von Bauten, aedificare – sind in das eigentliche Bauen, das Wohnen, einbehalten" (Ivi, p. 141; 98).

²⁰³ Ivi, p. 142; 98.

²⁰⁴ Ivi, p. 142; 98.

sterile. La reciproca implicazione abitare-costruire non si realizza poiché la morte dell'abitante rende impossibile l'insediamento.

Prendendo in esame la definizione di “edificio” (*Baute*), Heidegger mette in luce nuovamente la connessione cruciale tra spazio abitativo e azione del “prender dimora”.

Dinge, die als Orte eine Stätte verstaten, nennen wir jetzt vorgreifend Bauten. Sie heißen so, weil sie durch das errichtende Bauen hervorgebracht sind. [...] Diese Dinge sind Orte, die dem Geviert eine Stätte verstaten, welche Stätte jeweils einen Raum einräumt. Im Wesen dieser Dinge als Orte liegt der Bezug von Ort und Raum, liegt aber auch die Beziehung des Ortes zum Menschen, der sich bei ihm aufhält.²⁰⁵

Il cono non sembra rientrare nella categoria dei luoghi. La realtà del vissuto introduce una profonda differenza tra lo spazio abitato (*locus*) e lo spazio da abitare (*extensio*). Lo specifica Heidegger in un altro interessante passaggio di *Bauen wohnen denken*

Der Raum als *extensio* läßt sich aber noch einmal abziehen, nämlich auf analytisch-algebraische Relationen. Was diese einräumen, ist die Möglichkeit der rein mathematischen Konstruktion von Mannigfaltigkeiten mit beliebig vielen Dimensionen. Man kann dieses mathematisch Eingeräumte «den» Raum nennen. Aber «den» Raum in diesem Sinne enthält keine Räume und Plätze. Wir finden in ihm niemals Orte, d. h. Dinge von der Art der Brücke. Wohl dagegen liegt umgekehrt in den Räumen, die durch Orte eingeräumt sind, jederzeit der Raum als Zwischenraum und in diesem wieder der Raum als reine Ausdehnung.²⁰⁶

Nello spazio architettonico l'abitare si annuncia come semplice occupazione di uno spazio, che solo l'intreccio di esperienze e memorie dell'abitante potrà riempire di significato identitario. È esattamente ciò che non accade all'interno del cono. Il dimorare trasforma la spazialità geometrica del luogo architettonico in quella intrisa di vita del *locus*, una figurazione puramente ideale che deve la sua logica non al progetto tecnico dell'abitazione, bensì a quello esistenziale dell'abitante. Progetto che nel romanzo di Bernhard resta inattuato.

Lo spazio, inteso come *extensio*, si lascia ridurre attraverso relazioni analitico-matematiche, mentre lo spazio inteso come *spatium* si dà in relazione a un luogo e, soprattutto, all'uomo. Questi concetti riecheggiano nel pensiero di Roithamer, avverso ai tecnicismi privi di idee degli architetti e dei periti, incapaci di cogliere

²⁰⁵ Ivi, p. 149; 103.

²⁰⁶ Ivi, p. 150; 104.

l'incommensurabile grandezza di un progetto folle, ma profondamente legato alle istanze dell'essere. I cosiddetti esperti si presentano per uccidere quell'opera d'arte che è il cono, lo distruggono entrandovi, esaminandolo, e lo riducono a semplice costruzione basata su fredde leggi logico-matematiche.

Dann glauben wir, uns an die Fachleute (des Geistes, der Seele, der Gegenstände) wenden zu müssen, weil wir fortwährend auf Hilfesuche sind, aber wir sind immer wider *zutiefst* enttäuscht, zutiefst unterstrichen, wir treffen nur auf Enttäuschungen. Wir haben etwas vor, wie wir wissen, in jedem Fall etwas Ungeheurliches, auch das Unbedeutendste, Unscheinbarste ist immer das Ungeheurlichste, und wir glauben, darüber sprechen, fragen zu müssen und werden enttäuscht, entweder wir werden nicht verstanden, so klar und eindringlich wir auch sind, oder wir wollen nicht verstanden werden.²⁰⁷

Il linguaggio della matematica, nelle parole di Roithamer, non ha nulla a che fare con l'esistenza e la vita, è vuota "parola statica".

[...] vor allem alles das gegen das immer wieder in der Nacht auftauchende Wort Statik, das es mir unmöglich macht, auch nur an Einschlafen zu denken, schlafe ich ein, ist das Wort in meinem Kopf und ich schlafe tatsächlich nicht ein, so Jahre.²⁰⁸

Ma in effetti il progetto del cono resta relegato alla dimensione puramente ideale, e lo stesso Roithamer non può che consegnare, sconfitto, la propria pianificazione alla "parola statica" della matematica e della logica.

Altri riferimenti al saggio heideggeriano appaiono evidenti.

All'inizio della prima sezione del romanzo compare una breve digressione che sembra evocare la strategia argomentativa di Heidegger, imperniata sullo studio etimologico di parole significative ai fini di coglierne il significato autentico.

Wie er immer von Zeit zu Zeit ein Wort, das ihm plötzlich zu solcher Bedeutung geworden war, aus allen anderen Wörtern herausgenommen und erklärt hat, gleich welchem, meistens waren aber wir, die wir uns zu einem Abend im höllerschen Hause sehr oft und immer regelmäßig an den Wochenenden getroffen haben, wenn Roithamer aus England zurückgekommen war, die Zuhörer gewesen.

²⁰⁷ Ko, pp. 193-194; 191-192.

²⁰⁸ Ivi, p. 185; 183.

Ich erinnere mich, daß er uns einmal die ganze Nacht das Wort
Umstand erklärt hat, das Wort *Zustand* und das Wort *folgerichtig*.²⁰⁹

Il discorso procede con quella che sembra una citazione diretta del saggio heideggeriano
Bauen wohnen denken

[...] hatte uns Roithamer die Schönheit des Wortes Bau und die
Schönheit des Wortes Bauen und die Schönheit des Wortes
Baukunstwerk erklärt²¹⁰

Per Heidegger l'uomo e lo spazio non esistono separatamente: lo spazio non è un oggetto esterno né un'esperienza interiore, "dann nenne ich mit dem Namen «ein Mensch» bereits den Aufenthalt im Geviert bei den Dingen"²¹¹. Dire che i mortali *sono* significa affermare che essi abitando abbracciano degli spazi e si mantengono in essi (*wohnend durchstehen sie Räume*).

In *Korrektur* l'abitare, il costruire, il luogo e lo spazio dovrebbero trovare la propria "Quadratura" nell'edificio ideale del cono, nel quale le coppie opposte dentro/fuori, idea/realizzazione, fisica/metafisica dovrebbero sposarsi in un armonioso accordo all'interno dello spazio modellato attorno a un'identità. La Quadratura però non si compie. Il progetto di ri-fondazione di una vita autentica non asservita alla tecnica, ma basata sull'abitare *eigentlich*, naufraga miseramente.

(dichterisch) Wohnen

Per i romantici l'abitare era il compimento di un processo di intima adesione a quella "pienezza" del mondo nella quale la filosofia doveva nuovamente immergersi per rinunciare alla fredda obiettività della ragione e dissolversi nella poesia. L'esistenza umana appariva nuovamente radicata in uno spazio ancestrale, nei cui caratteri immutabili l'individuo potesse rispecchiarsi come immagine unitaria. Da questa riflessione il Romanticismo maturò l'interesse per le fiabe, le tradizioni popolari, il folklore, come segni di quelle origini radicate in un luogo di appartenenza che diventava il segno più profondo dell'identità individuale e di un popolo. L'abitare *dichterisch* di Hölderlin, su cui a lungo si soffermò Heidegger, illumina una dimensione della vita

²⁰⁹ Ivi, p. 14;10.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ M. Heidegger, *Bauen wohnen denken*, cit., 151; 104.

umana non relegata alle contingenze terrene, ma aperta all'assoluto del cielo e del divino. La poesia ha l'energia progettuale e produttiva della *poiesis* aristotelica, e in questo senso Heidegger la elegge a fondamento del dimorare affermando che “der Dichten erbaut das Wesen des Wohnens”²¹². Ma procediamo con ordine. La tesi heideggeriana è approfondita del saggio «...*dichterisch wohnt der Mensch...*» (1951) nel quale il filosofo vuole dimostrare il reciproco fondarsi dell'abitare e del poetare a partire dal celebre verso di Hölderlin.

«Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt
Der Mensch auf dieser Erde»²¹³

L'argomentazione muove da una duplice esigenza: da un lato concepire l'esistenza dell'uomo a partire dall'essenza dell'abitare, dall'altra pensare il poetare come “far abitare” e costruire. Poetare significa prendere le misure (ce lo dice Hölderlin: “Dieses/Glaub'ich eher. Des Menschen Maass ist's”²¹⁴) nel senso più rigoroso del termine: l'uomo riceve la misura per l'estensione (*Weite*) della sua essenza e la sua essenza è essere mortale. “Nur der Mensch stirbt – und zwar fortwährend, solange er auf dieser Erde weilt, solange er wohnt. Sein Wohnen aber beruht im Dichterischen”²¹⁵. La misura del misurare umano è l'apparire divino, che si dà come svelamento continuo.

Weil der Mensch *ist*, insofern er die Dimension aussteht, muß sein Wesen jeweils vermessen werden. Dazu bedarf es eines Maßes, das in einem zumal die ganze Dimension betrifft. Dieses Maß erblicken, es als das Maß er-messen und es als das Maß nehmen, heißt für den Dichter: dichten. Das Dichten ist diese Maß-Nahme und zwar für das Wohnen des Menschen.²¹⁶

Nell'interpretazione heideggeriana di Hölderlin l'essenza del poetico risiede nella “presa di misura” mediante la quale si compie la misurazione-disposizione dell'essenza umana. Il poeta infatti fa poesia solo quando prende le misure, cioè quando dice gli aspetti del cielo in modo da adattarsi alla sua apparenza, alle sue immagini (*Bilder*). La

²¹² Id., «...*Dichterisch wohnt der Mensch...*» in *Vorträge und Aufsätze*, cit., 196; 136.

²¹³ Citato da Heidegger in Ivi., p. 185;127.

²¹⁴ Citato da Heidegger in Ivi., p. 188; 130, presente in F. Hölderlin, *In lieblicher Bläue* in *Sämtliche Werke*, Band 2, Cotta, Stuttgart, 1953, p.153.

²¹⁵ M. Heidegger, «...*Dichterisch wohnt der Mensch...*», p. 190; 132.

²¹⁶ Ivi., p. 192;133.

conclusione a cui approda Heidegger è che il poetare edifica l'essenza dell'abitare, poiché "Dichten und Wohnen schließen sich nicht nur nicht aus. Dichten und Wohnen gehören vielmehr, wechselweise einander fordend, zusammen"²¹⁷. La poesia, dal punto di vista di Heidegger, non conosce l'unica forma di esistenza della letteratura, bensì è manifestazione di quell'essenza autenticamente umana che trova espressione, come si è già sottolineato, nell'abitare e nel costruire.

Nei romanzi di Thomas Bernhard l'interesse per l'attività poetica, e per le sue molteplici e multiformi espressioni, occupa un ruolo di primissimo piano, tanto da avvicinare gli scritti in prosa a dei veri e propri testi saggistici che si interrogano sulla natura, gli strumenti e gli oggetti di rappresentazione della scrittura. Nel primo capitolo si è preso in esame uno dei romanzi che più di ogni altro rende esplicito questo interesse, attraverso l'ambientazione, i personaggi e il *plot*. L'indagine dell'opera – nel caso di *Alte Meister* pittorica, ma di riflesso anche poetica – si scontra con le aporie di un'essenza ambivalente che si nutre di contrasti e antinomie e vive nella tensione costante tra istanze opposte e correlate.

Korrektur mette a tema le condizioni intellettuali e discorsive che rendono possibile l'attività poetica, il cui frutto coincide con il romanzo. Mostrando le connessioni che intercorrono tra letteratura, confinamento e arte del costruire, il testo associa esplicitamente l'edificazione del cono con la scrittura. Nel romanzo l'interesse per la scrittura è reso ancora più esplicito dal gioco letterario con cui il narratore e il protagonista invertono i ruoli di autore e *Sprachrohr*, quasi "scambiandosi" la penna. L'*ars scribendi* si misura con la specificazione dell'identità dell'artista/scrittore in rapporto all'arte del progettare e del costruire: poetare ed abitare entrano così in tangenza nell'attività di scrittura di Roithamer. Egli è protagonista *in absentia*: nel romanzo il narratore non si limita a ricostruirne la vicenda biografica tratteggiandone un ritratto identitario estremamente dettagliato, ma intesse un dialogo vero e proprio con il pensiero dell'amico che rivive nel suo lascito. Esso comprende l'opera architettonica di Roithamer – il cono e i disegni che tappezzano la soffitta di Höller – e il trattato su Altensam, a cui si dedica intensamente negli ultimi anni della sua vita. Il trattato descrive la terra natia da un lato come origine di tutto ciò che Roithamer è stato – cioè

²¹⁷ Ivi, p. 196;136,

un carattere eccezionale concentrato sul suo sapere – dall'altro come origine di ciò che l'ha portato al suicidio. Le parole del narratore suggeriscono un'identificazione totale tra persona e sapere: l'identità di Roithamer ci giunge sotto forma di cifre, calcoli, parole scritte, come se la sua persona coincidesse con la sua attività di scrittore. L'identificazione tra il personaggio e i suoi scritti è ribadita a più riprese nel romanzo:

[...] denn diese Schrift Roithamers und ihre Korrektur, die, wie ich schon angedeutet habe, zusammen Roithamers Vermächtnis sind, ist die Darstellung der Geistesexistenz Roithamers und die Vernichtung der Darstellung der Geistesexistenz Roithamers und also alles zusammen als das Wesen Roithamers.²¹⁸

Wir lesen in Buch, wir lesen uns selbst, verabscheuen also dadurch Lektüre, so Roithamer, gehen gar nicht mehr an Lektüre heran, wir gestatten uns nicht mehr, zu lesen.²¹⁹

Il trattato, oltre a rappresentarne l'eredità, incarna l'esistenza intellettuale di Roithamer e quindi la sua essenza. Lo stesso narratore ammette che occuparsi del lascito dell'amico significa intraprendere un'impresa di audacia mortale, poiché esaminarne e riordinarne gli scritti significa *diventare* Roithamer. Queste parole lasciano intuire un'identificazione confusiva e totale, devastante per lo stato mentale del narratore, che rispecchiandosi in tutto e per tutto nell'amico giunge a sfiorarne il destino tragico. Ma torniamo alla scrittura. Blanchot afferma che “lo scrittore scrive un libro, ma il libro non è ancora l'opera, l'opera non è tale se non quando in essa, nella violenza di un cominciamento che le è proprio, si pronuncia la parola “essere”: evento che si compie quando l'opera è l'intimità di qualcuno che la scrive e qualcuno che la legge”²²⁰. Per questa ragione lo scrittore non legge mai la sua opera (ed è il caso di Roithamer, che non fa che riscrivere e correggere i propri testi, in un vero e proprio furore scrittorio), perché egli ne è separato. Osserva Vitta come questa separazione sia la stessa che distingue il progetto architettonico dalla prassi dell'abitare, e che “condanna” l'architetto a contemplare la propria opera da una certa distanza. Analogamente a uno scrittore con la sua opera, è costretto a restarne fuori, a non “contaminarlo”, per così dire, con la propria identità. Roithamer sembra essere consapevole di questa necessaria distanza, motivo per cui si dà a un febbrile lavoro di correzione, che sembra mirare

²¹⁸ Ko, p.139; 136.

²¹⁹ Ivi, p. 317; 318.

²²⁰ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino.

all'eliminazione di qualsivoglia segno autoriale. E ancora, sceglie di non dare alcuna impronta caratterizzante agli spazi interni al cono.

Das Erdgeschoß hat fünf Räume, die alle ohne eigentliche Bezeichnung sind. Diese Räume haben ohne eigentliche Bezeichnung, außer dem Meditationsraum.²²¹

Ma mantenere la distanza non è affatto semplice. L'identificazione con l'opera progettata è per Roithamer completa, totalizzante, infine distruttiva. Lo stesso accade con gli scritti: egli confessa di rifugiarsi nel sapere per uscire dalla natura insopportabile, giungendo a esistere soltanto nei libri:

Wir brechen an bestimmten Punkten unserer Existenz die Natur unserer Existenz ab und existieren wir nur noch in Büchern, in Geschriebenem, bis wir wieder in Möglichkeit haben, sehr oft als ein Anderer, *immer als ein Anderer*, immer als ein Anderer unterstrichen, in der Natur zu existieren und existieren in der Natur weiter.²²²

Nel primo capitolo si è evidenziato come, nel pensiero di Heidegger, l'opera d'arte assuma una funzione inaugurale di apertura di un mondo storico. Ma questa funzione fondamentale si realizza in modo privilegiato nell'arte della parola, ovvero nella poesia. L'interpretazione heideggeriana del verso di Hölderlin che dà il titolo al saggio del 1951, "*dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*" legge l'abitare storico dell'uomo come essere collocato ("gettato") in un ambiente, che è vissuto anzitutto come appartenenza ad un linguaggio che è parola. Il secondo verso commentato da Heidegger, molto simile al primo – "*voll Verdienst doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*" – introduce un'ulteriore cruciale indicazione, utile a capire quale sia il significato più profondo dell'avverbio "*dichterisch*". L'indicazione è contenuta nella particella avversativa "*doch*", che oppone significativamente l'abitare "pieno di merito", che è l'abitare dell'uomo costruttore, architetto, produttore di strade, vie di comunicazione, eccetera, all'abitare "poeticamente", proprio dell'uomo che si trova "gettato" nel mondo disponendo di un linguaggio e di un insieme di vie di accesso agli enti, che sono alla base del nostro costruire. Ecco che l'avverbio "*dichterisch*" diventa il fulcro centrale del verso hölderliniano, poiché poetico è quanto ci sia di più

²²¹ Ko, p. 195;193.

²²² Ivi, p. 188; 185-186.

vicino all'autentico, e l'autentico (*eigentlich*) coincide per Heidegger con la scelta di attuare le possibilità più proprie dell'essere.

In *Korrektur* l'abitare *dischterisch* del protagonista si materializza nella costruzione del cono e negli scritti sul cono e su Altensam. Opere perfette e letali, destinate a condurre alla morte Roithamer, perché solo nel momento della morte si viene a capo di un mondo che ci è dato e che non è preparato per noi. Accettare la morte, *correre* verso di essa, significa accettare la propria *Geworfenheit*, abbandonando il carcere in cui è stato concepito e generato solo nel momento della sua morte (“er verläßt den Kerker, in den er hineingezeugt und hineingeboren worden ist”²²³).

Schon in den ersten Verstandensanzeichen haben wir aufmerksam die Möglichkeiten, die Welt, die wir angezogen bekommen haben wie einen abgetragenen schäbigen, uns viel zu kleinen oder viel zu großen aber auf jeden Fall schäbigen und an allen Ecken und Enden zerrissenen und zerschlissenen und stinckenden Anzug, der uns sozusagen von der Weltstange herunter verpaßt worden ist, zu erforschen, diese ganze Ober- dann auch Unterfläche und schließlich immer tiefer und tiefer hinunter und hinein zu sondieren, damit wir auf die Möglichkeiten, die Welt, die nicht die unsrige ist, zu der unsrigern zu machen, kommen, unsere ganze Existenz sei keine andere als eine solche auf diese Möglichkeiten konzentrierte, wie also, auf welche Weise wir die Welt, die nicht die unsrige ist, ändern werden, schließlich ändern, so Roithamer.²²⁴

Il processo di incessante auto-correzione e auto-perfezionamento di sé si riverbera sulle creazioni del matematico, così il progetto del cono subisce continue revisioni e limature. Allo stesso modo il trattato su Altensam viene sottoposto a una correzione infinita e ossessiva, che riduce il materiale iniziale di oltre ottocento pagine a un'esile versione di venti pagine. La correzione del testo rispecchia nientemeno che la correzione dell'uomo, attraverso cui Roithamer interviene sulle proprie azioni, i propri progetti e pensieri con la massima durezza, partendo dalla constatazione che “alles bis zu diesem Zeitpunkt eine Fälschung ist”. Le opere di Roithamer sono in tutto e per tutto incarnazioni identitarie, espressioni di un “abitare poeticamente” la terra.

Tatsächlich bin ich erschrocken über alles, das ich jetzt geschrieben habe, daß alles ganz anders gewesen ist, denke ich, aber ich korrigiere, was ich geschrieben habe, *jetzt* nicht, ich korrigiere dann, wenn der

²²³ Ivi, p. 208;206.

²²⁴ Ivi, p. 209; 207.

Zeitpunkt für eine solche Korrektur ist, dann korrigiere ich und dann korrigiere ich das Korrigierte und das Korrigierte korrigiere ich dann wieder und sofort, so Roithamer. Fortwährend korrigieren wir und korrigieren uns selbst mit der größten Rücksichtslosigkeit, weil wir in jedem Augenblick erkennen, daß wir alles falsch gemacht (geschrieben, gedacht, getan) haben, falsch gehandelt haben, wie wir falsch gehandelt haben, daß alles bis zu diesem Zeitpunkt eine Fälschung ist, deshalb korrigieren wir diese Fälschung und die Korrektur dieser Fälschung korrigieren wir wieder und das Ergebnis dieser Korrektur der Korrektur korrigieren wir undsofort, so Roithamer.²²⁵

Si crea così un rimando circolare tra identità, scrittura ed opera architettonica, che realizza un cortocircuito da cui è difficile scampare, se non con la vera correzione fondamentale: il suicidio. L'estinzione dello scritto e della vita sono le uniche garanzie dell'autenticità del testo, perché la compiutezza dell'opera, come il senso dell'esistenza, balugina solo nell'istante che precede l'estinzione.

[...] die [Schrift], durch die totale Korrektur dieser Schrift, gleichzeitig die Vernichtung seiner Schrift und durch die Vernichtung dieser seiner Schrift gerade zu der winzigen authentischen geworden war, nachprüfen können.²²⁶

Nel momento in cui Roithamer cessa di vivere, la sua esistenza viene affidata definitivamente e irreversibilmente alla scrittura. L'istante della morte segna il salto ultimo nella dimensione *dichterisch* dell'esistenza: la vita di Roithamer, i suoi scritti e i suoi progetti architettonici si consegnano allo scritto del narratore, che altro non è che il romanzo *Korrektur*. L'anelito di Roithamer di esistere soltanto nei libri si realizza nella morte.

Denken

L'attività del *denken* completa la costellazione di modi eminenti dell'essere del *Dasein* heideggeriano. Il pensare si pone in tangenza con l'attività del costruire e con la prassi dell'abitare, rappresentandone in qualche modo il fondamento. L'uomo è infatti *Lebewesen* – animale razionale – in virtù della sua ragione che si dispiega nel pensare. “Doch vielleicht”, scrive Heidegger, “will der Mensch denken und kann es doch

²²⁵ Ivi, p. 286;286.

²²⁶ Ivi, p. 140; 136.

nicht²²⁷. L'impossibilità di svolgere il pensiero non dipende dal fatto che l'uomo non si concentra a sufficienza su ciò che di per sé vorrebbe essere considerato. Deriva piuttosto dal distogliersi di ciò che è da-pensare (*dieses zu-Denkende*) dall'uomo.

Wir denken in diesem Sinne noch nicht eigentlich. Aber dies gerade sagt: wir denken bereits, wir sind jedoch trotz aller Logik noch nicht eigens mit dem Element vertraut, worin das Denken eigentlich denkt.²²⁸

Sulla base di questa asserzione Heidegger fa una precisazione fondamentale: finché ci rappresentiamo il pensiero sulla base delle informazioni che su di esso ci fornisce la logica, senza capire che ogni logica è ancorata a un tipo particolare di pensiero, l'autentico pensare si sottrarrà a noi. Il pensiero non appartiene al dominio della scienza, bensì a quello della filosofia che si occupa del considerevole (*das Bedenkliche*). Vero è che ciò che si nega alla comprensione, ovvero ciò che si distoglie, ci è sempre (già stato) presentato. Il luogo in cui si manifesta, o si è manifestato il da-pensare è la memoria, ovvero la rimemorazione (*Andenken*) volta verso il da-pensare. E proprio dalla memoria sgorga la poesia, la cui essenza risiede nel pensiero. Il detto del poeta e il detto del pensatore non sono certo la stessa cosa, ma l'uno e l'altro possono dire, in modi diversi, la stessa cosa. Questo può accadere "so oft das Dichten ein hohes und das Denken ein tiefes ist."²²⁹ Poetare e pensare ci dicono l'essere in modo autentico. Ma la conclusione cui approda Heidegger non svela l'essenza dell'autentico pensare, si interroga piuttosto su quali dovrebbero essere gli oggetti del *denken*.

Insoweit wir das Seiende in seinem Sein vernehmen [...] denken wir bereits. Auf solche Weise denken wir schon lange. Aber wir denken gleichwohl noch nicht eigentlich, solange unbedacht bleibt, worin das Sein des Seienden beruht, wenn es als Anwesenheit erscheint. [...] Wir denken noch nicht eigentlich. Darum *fragen* wir: was heißt Denken?²³⁰

L'accento sull'autentico mette in connessione la questione poetica – e quindi la riflessione sul *denken* – con la differenza ontologica sulla quale Heidegger costruisce il suo imponente sistema di pensiero. Il termine più frequentemente utilizzato in

²²⁷ M. Heidegger, *Was heisst denken?* in *Vorträge und Aufsätze*, cit, 123; 85.

²²⁸ Ivi, p. 134; 93.

²²⁹ Ivi, pp. 132; 91-92.

²³⁰ Ivi, p. 95.

riferimento al pensiero è *An-denken*. *An- denken* significa soprattutto ricordo, memoria, rimemorazione, ed è il pensiero che, ricordando la differenza, ricorda l'essere. La condizione di gettatezza che caratterizza il *Dasein*, e la conseguente presa di coscienza dei limiti costitutivi del proprio essere, si riverbera necessariamente sul metodo con cui viene a costruirsi la speculazione ontologica. L'*An-denken* deve rammemorare l'essere e la differenza, deve dischiudere al *Dasein* il suo *Da-* attraverso il pensiero. Per questo motivo Heidegger elegge il poetare a attività fondativa dell'autentico pensare, perché poetare significa “ricordare”, vivificare la differenza ontologica²³¹ Costruire, abitare, pensare si configurano allora come espressioni del vivere autentico. I tre *Auflagepunkte* su cui si erge la geometria dell'Esserci.

Korrektur reca in epigrafe una chiosa di Roithamer:

Zur stabile Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer.²³²

Nuovamente tre *Auflagepunkte* su cui si erge la geometria dell'essere.

Le figure bernhardiane sono notoriamente personaggi dall'indole maniacale confinati nella dimensione speculativa e intellettuale dell'esistenza, impegnati in imprese straordinarie e fallimentari. L'atto del *denken* si manifesta in tutta la sua potenza vitale e autodistruttiva: vitale, perché pensare significa sopravvivere a quel mondo che ci siamo trovati addosso come un abito logoro e consunto, significa resistergli contrapponendogli un sistema di significati diverso, frutto della libera e indipendente attività dell'intelletto. Autodistruttiva perché il pensare è sempre eccessivo, spropositato, mortalmente rischioso. Il *denken* di Roithamer è furore logico-analitico che sfocia in un'attività di studio febbrile quantificabile con il peso dei volumi scritti, misurabile con l'estensione spaziale delle pagine riempite di calcoli, appunti e disegni. Il pensiero non ha però il carattere algido e distaccato della speculazione matematica. Esso si nutre della passione amorosa (incestuosa?) per la sorella Virginia, dell'identificazione intellettuale con Höller, dello sconfinato amore per il sapere. E si traduce in un lavoro monomaniacale finalizzato alla realizzazione del cono e del trattato su Altensam, condotto con un'ostinazione che non frena nemmeno di fronte al dubbio e all'errore.

²³¹ Cfr. G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano, 1985.

²³² Ko, p. 6;1.

Ich mußte, wie alle, die eine Idee und also verrückte Idee verfolgen, diese verrückte Idee verfolgen, und ich durfte mich von nichts von dieser verrückten Idee abbringen lassen, vor allem von mir selbst nicht, denn ich hatte die größten Zweifel, je größer meiner Zweifel, desto hartnäckiger aber war die Verfolgung meiner Idee gewesen, und es hatte mich schließlich auch nichts von meiner Idee abbringen können, ich hätte mich von nichts abbringen lassen, irritieren hatte ich mich die ganze Zeit lassen, aber nicht von meiner Idee abbringen, durch die fortwährende Irritierung meiner Idee hatte ich aber schließlich die größte Gewißheit, daß ich meine Idee bis zu einem Ziele verfolgen und verwirklichen und den Kegel vollenden werde, so Roithamer.²³³

Il pensiero diventa così conoscenza spinta all'eccesso che si avvicina pericolosamente al "centro del dolore". E arresta il suo cammino mortale solo di fronte all'esaurirsi di "tutti i possibili". Mettendo a tema l'eterna correzione di Roithamer, *Korrektur* ne ricalca, nella sua struttura, il *furor scribendi*: in un monologo martellante fitto di rielaborazioni ripetitive, il narratore anonimo riporta la registrazione dei pensieri ("e non degli eventi"²³⁴) che hanno accompagnato fino alla morte "il fallimento di un delirante *Lebenswerk*, di un esercizio spirituale di concentrazione estrema"²³⁵. Il tentativo di portare a compimento le opere del pensiero si realizza innanzitutto nello sforzo di creare delle condizione ideali per poter pensare. Per Roithamer i presupposti del ragionamento sono ancor più essenziali dei suoi contenuti: il controllo delle finestre, la porta chiusa, la disposizione degli oggetti sul tavolo di lavoro, e perfino l'abbigliamento e la postura fisica diventano condizioni imprescindibili per il dispiegarsi del pensiero.

Er sparre sich in seinem Zimmer ein und versuche, mit der Arbeit über die Allopolyploide anzufangen, unumgänglich, schon ehr weit vorangetrieben, so Roithamer, könne er aus dieser Arbeit in seinem Kopf nicht mehr heraus, aber nachdem er alle Vorbereitungen auf diese Arbeit getroffen habe, die Fensterkontrolle, die Türkontrolle, so Roithamer, die Kontrolle seines Sessels wie die Türkontrolle, alle Wichtigkeiten, den anzugehenden Arbeitsvorgang betreffend, überprüft habe, wozu auch die Überprüfung der einer genauen Geometrie unterworfenen, von ihm eigenhändig auf seinem Tisch und im Umkreisseines Tisches, Arbeitstisches sich befindlichen

²³³ Ivi, p. 307;307-308.

²³⁴ Cfr. C. Mele, *Verbali di estinzione. A proposito di Thomas Bernhard e di tutto ciò che è connesso a Thomas Bernhard con particolare riferimento al pensare spietato di Thomas Bernhard in «Nuova corrente»* numero 127, anno 2001.

²³⁵ Ivi, p. 190.

Gegenstände gehörte, alles hatte seinen Platz und die geringste Veränderung hätte es ihm unmöglich gemacht, mit der Arbeit anzufangen, so Roithamer.²³⁶

La scelta di ritirarsi per brevi periodi nel carcere-soffitta di Höller, di vivere viaggiando tra Cambridge e Altensam, e ancora la cura minuziosa e maniacale dei dettagli, vanno lette, oltre che come *conditio sine qua non* del pensare, come modi dell'essere. Come modalità del *denken*. Queste stesse ossessioni tormentano, come per osmosi, il narratore anonimo, che sceglie la stessa camera di isolamento, la stessa sofferenza autoinflitta. Entrare nella soffitta e riordinare il lascito di Roithamer significa pensare come Roithamer, *essere* Roithamer. Il pensiero coincide con l'identità e quindi con l'essere.

Gli "spazi del pensiero" – che sempre coincidono con luoghi di reclusione - sono descritti minuziosamente. Si tratta in effetti degli unici luoghi definiti da caratteristiche spaziali e funzionali ben precise. Il primo "luogo del pensiero" esplicitamente descritto come *Denkkammer*, è la già citata soffitta di Höller. Nella stanza tutto è progettato unicamente in funzione del *denken*: chi vi entra è costretto a pensare perché il presupposto per entrare in quel luogo è l'attività intellettuale. Se interrompe questo pensiero impazzisce o muore sull'istante.

[...] wer in die höllersche Dachkammer eintritt, muß in das Denken und zwar in das auf die höllersche Dachkammer bezogene Denken eintreten, gleichzeitig in das Denken Roithamers eintreten und er muß dieses Denken denken, solange er sich in der Dachkammer aufhält, bricht er dieses Denken ab, ist er im Augenblick verrückt oder tot, denke ich. Der hier Eingetretene ist gezwungen, alles, was er vorher, bis zu dem Augenblick seines Eintretens in die höllersche Dachkammer gedacht hat, aufzugeben, aufzubrechen, um von diesem Augenblick an nurmehr das in der höllerschen Dachkammer zulässige Denken zu denken, denn denken allein genügt nicht, um in der höllerschen Dachkammer auch nur die kürzeste Zeit überleben zu können, es mußte *das Denken der höllerschen Dachkammer* sein, das Denken, welches sich ausschließlich auf alles mit der höllerschen Dachkammer und mit Roithamer und mit dem Kegel Zusammenhängende bezieht.²³⁷

Il secondo luogo specificamente adibito all'esercizio del pensiero è il *Meditationsraum* ricavato all'interno del cono. Lo spazio della meditazione è l'unico che presenti delle connotazioni chiare. Gli spazi del cono devono essere privi di una definizione

²³⁶ Ko, p. 297; 297-298.

²³⁷ Ivi, pp. 21-22; 17-18.

particolare, perché solo l'abitante può decidere quale carattere imprimere ai luoghi, quale funzione assegnare a un determinato spazio. Tuttavia è naturale che lo spazio creato come spazio della meditazione sia definito spazio della meditazione, perché il pensiero – in sintonia con Heidegger – è quanto di più autentico appartenga all'Esserci.

Der Meditationsraum so konstruiert, daß es ihm möglich ist, mehrere Tage zu meditieren und für nichts anderes als zur Meditation ist der Meditationsraum, völlig ohne Gegenstände, nicht ein einziger Gegenstand hat im Meditationsraum zu sein, auch kein Licht hat im Meditationsraum zu sein. Mit einem roten Punkt in der Mitte des Meditationsraums ist die tatsächliche Mitte des Meditationsraums bezeichnet, die auch die tatsächliche Mitte des Kegels ist. Von dieser Mitte aus jeweils in jede Richtung vierzehn Meter. Quellwasseranschluß im Meditationsraum. Unter dem Meditationsraum die Zerstreungsräume. Über dem Meditationsraum der Raum unter der Kegelspitze, von welchem man in alle Richtungen hinausblicken kann, aber in jeder Richtung nichts als Wald erblicken kann, den Kobernaußewald, unter dem Raum in der Kegelspitze der Meditationsraum, unter dem Meditationsraum die Zerstreungsräume die von mir sogenannten Vorräume, in welche der, der den Kegel betritt, sich auf den Kegel vorbereitende, eintritt, im Erdgeschoß also.²³⁸

Fin da bambino Roithamer ha allenato la mente con esercizi di pensiero, che altro non sono che *Abwehrdenken* contro Altensam. La linea sottile che separa Roithamer da Altensam e da “*tutto ciò che è connesso a Altensam*” coincide proprio con il pensiero. Roithamer appare addirittura asservito al pensiero, condannato a esistere nell’“affatto Diverso” rispetto a ciò che lo circonda. Egli è un *Fremdkörper* all'interno della famiglia: a differenza dei fratelli non è dedito alla caccia e ama uscire fuori di casa dopo cena per andare nei villaggi sottostanti, abitudine bizzarra e malvista ad Altensam. (“[...] tatsächlich war Roithamer mehr unter den Leuten in den um Altensam herumliegenden Dörfern gewesen in seiner Kindheit, weniger in Altensam²³⁹”). Ad Altensam per lui tutto era sempre stato di una difficoltà estrema, quindi già molto presto si è trasferito a Cambridge, avvertendo un acuto senso di estraneità a ogni rientro in patria.

Die ihm angeborene Tendenz, zu studieren, das heißt, alles zu studieren, habe ihm aber schon sehr früh ermöglicht, durch dieses Studieren von Altensam zu durchschauen und dadurch sich selbst zu

²³⁸ Ivi, pp. 194-195; 192-193.

²³⁹ Ivi, pp. 66-67; 62-63.

durchschauen und zu erkennen und zu handeln und er habe aus diesem ständigen und fortwährenden und lebenslänglichen Studiergrunde immer so handeln müssen, wie er schließlich handelte, sein ganzes Leben, für welches er am liebsten die Bezeichnung Existenz verwendete, noch lieber Absterbenexistenz, habe er aus keinem anderen Grunde gehandelt, alle seine Handlungen seien immer Wirkung dieser Studierursache unterworfen gewesen war, sein ganzes Wesen, sein Organismus, sein Denken immer und dadurch sein Handeln immer und in jedem Falle dieser Studierursache.²⁴⁰

Roithamer esperisce ciò che Heidegger chiama *Heimatlosigkeit*, “sradicatezza”, e reagisce a questa mancanza progettando ed edificando un luogo adatto ad accoglierlo. I compaesani che si avvicinano a lui con curiosità, ma anche scetticismo²⁴¹, lo percepiscono come un personaggio *exzentrisch*, ovvero lontano dal centro del loro pensiero e del loro essere. In quest’ottica si può leggere l’ossessione roithameriana di erigere il cono in corrispondenza di una *Mitte* personalmente scelta: “in der Mitte der Kobernaußwaldes”, “in den genaueen geometrischen Mittelpunkt”. La ricerca di un nuovo *Mittelpunkt*, risponde alla necessità di trovare il centro dell’individuo, a partire da un doloroso sradicamento che fa smarrire la ”objektive Mitte der Welt”.

Leggiamo Heidegger in *Bauen wohnen denken*

Sobald der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit *bedankt*, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch der die Sterblichen in das Wohnen *ruft*.²⁴²

Come il cono, la soffitta di Höller materializza la volontà di reazione allo sradicamento. La stanza viene adibita a spazio abitativo e la sua collocazione spaziale (sottotetto, *Dach-kammer*) passa in secondo piano rispetto alla sua nuova funzione (*Denk-kammer*). Il *Meditationsraum* all’interno del cono persegue invece un’utopia metafisica, ovvero far coincidere la funzione della stanza – la meditazione, per definizione immateriale –

²⁴⁰ Ivi, pp. 170-171; 168.

²⁴¹ (“[...] alle diese Fragen die an uns gestellt worden waren, beantwortet, beispielweise, ob wir jetzt Engländer seien, keine Österreicher mehr, ob wir in London lebten oder wo sonst, ob wir Wissenschaftler geworden seien, Kapazitäten, ob wir daran dächten, wieder in die Heimat zurückzukommen und vor allem immer wieder in die Heimat zurückzukommen und vor allem immer wieder was wir verdienten [...] daß es i England immerfort regne und daß dort immerfort alles in Nebel versunen sei, ob wir die englische Königin schon einmal gesehen” (Ivi, pp. 62-63; 58).

²⁴² M. Heidegger, *Bauen wohnen denken*, cit. p.156; 108.

con la concretezza del *Bauwerk*. “L’essenza della meditazione risiede nella sua liberazione dalla spazialità e nella sospensione dei confini tra dentro e fuori”²⁴³. La soffitta di Höller è pensata per vivere in vita (“*zum Wohnen im Leben*”), mentre il cono per abitare la morte (“*zum Wohnen im Tode*”²⁴⁴).

Essere per la morte

“Abitare la morte” potrebbe ragionevolmente essere un sottotitolo adatto a *Korrektur*, romanzo in cui la scrittura inizia là dove la vita cessa, ovvero nel momento in cui Roithamer raggiunge la radura (*Lichtung*) dove si toglierà la vita. Il racconto si fa spazio tra due margini – l’annuncio e l’avvenimento della morte – e combina le memorie del narratore con gli appunti di Roithamer. Le due prospettive, che si annunciano inizialmente distinte, vengono accostate e alternate con una tale frequenza, da risultare talvolta confuse e non chiaramente riconoscibili. Tra gli episodi riportati non esiste soluzione di continuità: la *consecutio* temporale e causale è sospesa e la trama si sviluppa avvolgendosi a spirale attorno a un unico tragico evento: il suicidio del protagonista. Il racconto della vita di Roithamer, minuziosamente ricostruito dal narratore, si presenta in tutto e per tutto come una “tanatografia”: nel mondo raffigurato tutto ha a che fare con la morte, ogni metodo è un *Todesmethode* e la vita è anamnesi della morte. Nel romanzo esistono due *Todeswege*: la prima, più scontata, è il suicidio, scelto da Roithamer come proprio destino. La seconda, decisamente più inaspettata, è il tentativo di raggiungere il “colmo della felicità” attraverso l’edificazione del cono.

Nei paragrafi precedenti si è già messo in luce in che modo e in quali momenti la morte (annunciata, ricordata, invocata, inflitta) si manifesti nel romanzo *Korrektur*, rappresentandone a tutti gli effetti il centro plasmante. La vita come *Sein zum Tode* descrive l’essenza delle figure bernhardiane²⁴⁵, colte nel loro inarrestabile, inesorabile avvicinarsi al precipizio, oltre al quale esiste soltanto l’indicibile. Roithamer è in questo senso una figura-chiave: la sua vita comincia all’ombra della morte (la famiglia è funestata da numerosi lutti), il suo *Lebenswerk*, ovvero il cono progettato per la sorella,

²⁴³ G. Mauch, *Thomas Bernhards Roman «Korrektur»*, cit., p.95.

²⁴⁴ Ivi, p. 96.

²⁴⁵ Si rimanda a A. Bormann, *Die Unheimlichkeit des Daseins. Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards*, cit., pp. 140-147.

si conclude con la morte di Virginia, infine la sua stessa esistenza trova una fine funesta. La scrittura sembra seguire la corsa verso il tragico punto di non ritorno e incede per improvvise accelerazioni, addensamenti, sino allo slancio finale che termina con la parola *Lichtung*.

L'espressione heideggeriana "*Sein zum Tode*" appare qui decisamente appropriata. Con *Sein zum Tode* («essere-per-la-morte») Heidegger fa riferimento a un esistenziale, ovvero una delle determinazioni concettuali proprie dell'Esserci.²⁴⁶ La vita può essere determinata ontologicamente solo in virtù dell'orientamento negativo dell'Esserci, bisogna chiedersi dunque in che modo l'essenza ontologica della morte determini quella della vita. L'interpretazione di un fenomeno così radicato nell'essenza dell'essere rischia di risultare snaturata dall'interpolazione di enti con un modo d'essere diverso da quello dell'Esserci. Perché ciò non accada è necessario interpretare la morte come un fenomeno della vita, che è prerogativa dell'Essere-nel-mondo. La morte non coincide semplicemente con la cessazione della vita, perché se così fosse l'Esserci (*Dasein*) si trasformerebbe immediatamente in semplice presenza e la sua esistenza verrebbe ricondotta all'orizzonte biologico e ontologico. L'interpretazione heideggeriana assume invece una prospettiva esistenziale; per questo motivo la morte in senso ontologico (*Tod*) è distinta dal semplice decesso (*Ableben*). L'*Ableben* è la cessazione della vita, il *Tod* è invece il modo d'essere in cui l'Esserci è per-la-sua-morte, è una possibilità eminente dell'Esserci. Nel fenomeno della morte si rivelano infatti l'esistenza, l'effettività e la deiezione del *Dasein*. La morte non è una semplice-presenza non ancora attuata, non è *Ableben*, ma è innanzitutto "*ein Bevorstand*".

²⁴⁶ Si riporta qui la definizione tratta dal glossario di *Essere e tempo*, curata da Franco Volpi: "*Sein zum Tode*: «essere-per-la-morte» La morte che l'Esserci può prefigurare quale sua possibilità estrema - indeterminata nel suo «quando» ma certa nel suo incombere - apre la prospettiva per considerare l'esistenza nella sua totalità e nella sua finitudine: la morte determina il poter essere finito dell'Esserci, che, dunque, è detto un «essere-per-la-morte». Mediante l'«anticipazione» (*Verlaufen*) della propria morte, l'Esserci assume la retta atitudine per rapportarsi in modo autentico al suo poter essere più proprio in quanto «Cura» e «temporalità originaria». Da notare che Chiodi scrive l'espressione con i trattini - che Heidegger invece non usa - per evidenziare che si tratta di un «esistenziale» (Heidegger, M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 605).

Der Tod ist eine Seinsmöglichkeit, die je das Dasein selbst zu übernehmen hat. Mit dem Tod steht sich das Dasein selbst in seinem *eigensten* Seinkönnen bevor.²⁴⁷

Naturalmente l'incombere che si proietta minaccioso sull'Esserci è la possibilità di non essere più, e solo in questa possibilità l'Esserci viene completamente, totalmente rimandato al suo poter-essere più proprio.

So enthüllt sich der *Tod* als die *eigenste, unbezügliche, unüberholbare* Möglichkeit. Als solche ist er ein *ausgezeichneter* Bevorstand. Dessen existenziale Möglichkeit gründet darin, daß das Dasein ihm selbst wesenhaft erschlossen ist und zwar in der Weise des Sich-vorweg. Dieses Strukturmoment der Sorge hat im Sein zum Tode seine ursprünglichste Konkretion.²⁴⁸

Per Heidegger l'essere deve rapportarsi alla morte in modo che questa si sveli come possibilità: a questo modo d'essere si dà il nome di "anticipazione della possibilità". E questa possibilità esiste come impossibilità dell'esistenza in generale. L'anticiparsi è dunque la possibilità dell'esistenza autentica: l'Esserci è autenticamente se stesso solo se si progetta nel suo poter-essere più proprio.

Der Tod ist *eigenste* Möglichkeit des Daseins. Das Sein zu ihr erschließt dem Dasein sein *eigenstes* Seinkönnen, darin es um das Sein des Daseins schlechthin geht. Darin kann dem Dasein offenbar werden, daß es in der ausgezeichneten Möglichkeit seiner selbst dem Man entrissen bleibt, das heißt vorlaufend sich je schon ihm entreißen kann. Das Verstehen dieses »Könnens« enthüllt aber erst die faktische Verlorenheit in die Alltäglichkeit des Man-selbst.²⁴⁹

Sebbene la morte ne rappresenti la possibilità più autenticamente propria, l'Esserci non ha alcuna conoscenza esplicita di questa possibilità. Il *Tod* si rivela soltanto nella situazione emotiva dell'angoscia (*Angst*) nella quale la morte viene esperita come Essere-per-la-morte. L'angoscia non coincide con paura di morire (che per Heidegger sarebbe "*Furcht vor dem Ableben*"), ma piuttosto con la dolorosa consapevolezza della propria "gettatezza" ("*Geworfenheit in den Tod*"²⁵⁰). L'angoscia non incarna il

²⁴⁷ Id. *Sein und Zeit*, cit., p. 250; 300.

²⁴⁸ Ivi, pp. 250-251; 301.

²⁴⁹ Ivi, p. 263; 314.

²⁵⁰ *Geworfenheit*: «esser-gettato», «gettatezza». È lo stato in cui l'Esserci, nella sua fatticità, si trova a essere, e in cui è all'oscuro circa la sua provenienza e la sua destinazione. Tale stato gli si rende manifesto nella *Befindlichkeit*. (trattato dal glossario di Id., *Essere e tempo*, cit., p. 596.)

memento mori, poiché non è legata ad alcuna contingenza terrena, né all'esperienza del singolo: in quanto situazione emotiva fondamentale dell'Esserci, essa costituisce l'apertura dell'Esserci al suo esistere come esser-gettato per la propria fine.

Nello scritto *Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur* Bernhard parla della morte in termini di origine e meta, e in generale come unica determinazione autenticamente umana dell'esistenza.

Wir sind einer Konsequenz auf der Spur, Umständen, Voraussetzungen des Todes, Körperzuständen, Geisteszuständen des Todes...²⁵¹

Der Tod erklärt sich mir als Naturgeschichte, als Verstandesermöglichung. Wenn wir ein Ziel haben, so scheint es mir, ist es der Tod, wovon wir sprechen, es ist der Tod.²⁵²

Il tema della “gettatezza”, intesa come situazione di sradicamento e collocazione nel mondo priva di coordinate e di senso, coinvolge tutti i personaggi bernhardiani. La *Geworfenheit* è esperita in termini di lotta per la sopravvivenza ed emancipazione dell'individuo in rapporto al vincolo dell'origine. Questo legame è la condizione che ci è toccata in sorte nascendo, senza che potessimo scegliere altrimenti, è la *Befindlichkeit* che esprime il carattere “situato” della vita, il suo momento passivo in cui ogni teleologia è sospesa²⁵³. Come

²⁵¹ T. Bernhard, *Die Wahrheit und der Tod auf der Spur*, in *Die Wahrheit auf der Spur*, Suhrkamp, Berlin, 2012, p. 72.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Il tema del collocare (*stellen*) si collega anche al saggio heideggeriano *Die Frage nach der Technik*. Il disvelamento che governa la tecnica moderna ha il carattere dello *Stellen*, del richiedere, parola che non solo rimanda ai termini imposizione (*Gestell*) e provocazione, ma conserva la risonanza di un altro “porre” da cui derivano le parole *Herstellen* (produrre), *Darstellen* (presentare) e *Bestellen* (impiego provocante). Questi significati sono fundamentalmente diversi ma affini nella loro essenza. La parola *stellen* compare a più riprese nel romanzo di Bernhard, come evidenzia G. Weiß in un interessante saggio intitolato *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*: „Die Technik, formuliert Heidegger, „entbirgt solches, was sich nicht selber her-vor-bringt und noch nicht vorliegt, was deshalb bald so, bald anders aussehen und ausfallen kann. [...] Das Entbergen des Kegels aus seinem Noch-Nicht meint jedoch nicht nur ein Her-vor-bringen, vielmehr hat es wie die Technik insgesamt auch „den Charakter des Stellens im Sinne der Herausforderung.“ Roithamer nun hat seinen Kegels in die Natur „hineingestellt“ (Kor. 22). Doch nicht bloß der Bau des Kegels ist ein Stellen, sondern auch die unterschiedlichsten Tätigkeiten des alltäglichen Lebens werden als solches ausgewiesen: Es werden Fragen gestellt (Kor. 71, 129, 195, 325, 333), „Beobachter

sottolinea Emilio Garroni in un bel saggio intitolato *Una interpretazione testuale: Korrektur di Thomas Bernhard*, non mettere in questione la propria origine significa inibire il pensiero ostacolandone il libero sviluppo²⁵⁴. L'effetto di questo soffocamento è devastante: perdendo il centro del proprio *denken* – e quindi della propria identità – l'individuo perde se stesso, accettando passivamente la condizione della propria esistenza. L'origine, come specifica ancora Garroni, non va identificata con un luogo geografico – sia esso la casa, la città o la nazione – ma si riferisce piuttosto a una situazione emotiva, a una condizione intellettuale ed emotiva. Di fronte alla *Befindlichkeit* e alle sue implicazioni distruttive esistono due tipi di reazione: l'accettazione passiva della propria situazionalità, che non prevede domande e interrogazioni, e la scelta dolorosa e distruttiva di recidere il vincolo di appartenenza aprendo uno strappo tra sé e la propria *Herkunft*. La dialettica che si propone tra queste due scelte richiama le diverse modalità con cui l'Esserci può attuare il suo “poter essere”, orientando la propria esistenza in senso *eigentlich* o *uneigentlich*. L'affinità con Heidegger è senz'altro pertinente: Bernhard delinea due tipologie di personaggio: coloro che accettano il legame di appartenenza senza interrogarsene (i fratelli di Roithamer, gli abitanti di Altensam) e coloro che se ne liberano accettando le conseguenze tragica di un gesto radicale (Roithamer). L'individuo, come il *Dasein* heideggeriano, deve decidere che cosa ha da essere e assumere su di sé il peso di tale decisione. Si innesca una duplice dinamica: *einerseits* si tende a sgravarsi dall'incombenza della scelta e della domanda, decidendo secondo soluzioni già disponibili, provenienti dal mondo dato. È questa la tendenza che Heidegger chiama *Uneigentlichkeit*, e che caratterizza l'adesione

aufgestellt“ (Kor. 225), „Wagen abgestellt“ (kor. 254), „Fallen gestellt“(Kor. 299, 323): etwas wird „hergestellt“ (Kor. 149): man wird „zur Rede gestellt“ (Kor. 253, 299) ist in irgendeiner Weise für oder gegen oder auf etwas „eingestellt“ (Kor. 265, 270, 284, 297): man muß „sich gegen die Ärzte stellen“ (Kor. 90). In Abrede stellen (Kor. 115), sich als etwas herausstellen (Kor. 89, 261, 342), fertigstellen (Kor. 89, 228), bewerkstelligen (Kor. 100), wiederherstellen (Kor. 157, 322) vorstellen (287) – auch diese Verrichtungen sind ein Stellen. Zudem hat man Vorstellungen (Kor. 112, 292), Einstellungen (Kor. 236, 297) verharrt in „anwartender Stellung“ (Kor. 119), leistet „Hilfestellung“ (Kor. 207) trifft Feststellungen (Kor. 261), hängt einer „Fragestellung“ nach (Kor. 105) und tritt „an die Stelle“ anderer (Kor. 115). (G. Weiß, *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Königshausen&Neumann, pp. 85-86)

²⁵⁴ Cfr. E. Garroni, *L'arte e l'altro dell'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Bari, 2003.

acritica al mondo. *Andererseits* si può scegliere secondo le possibilità che scaturiscono dall'individuo stesso, abbracciando un'esistenza che accetta il dolore, ma che raggiunge l'*Eigentlichkeit* che le è propria. In *Korrektur* Roithamer sceglie la strada della resistenza allo *status quo* in nome di un'esistenza autentica, ma così facendo annienta se stesso consegnandosi alla morte. D'altronde la sorella Virginia e gran parte della famiglia di Roithamer, pur percorrendo la strada dell'accettazione passiva della *Geworfenheit*, non trovano un destino migliore e anzi si condannano a un'esistenza annientata dall'origine. La principale differenza con Heidegger, a livello teorico, è proprio questa: la riappropriazione di sé e la scelta di vivere autenticamente non porta a nessuna redenzione. La ribellione, così come l'adesione inautentica al mondo vanno incontro all'estinzione della vita. In entrambi i casi ad averla vinta è l'azione devastatrice dell'esistenza, pur in una diversa accezione.; "il divario tra le due categorie sta nel fatto che da un lato si resta irretiti nel medesimo, e ci si condanna a una non-vita nell'apparente mantenimento della vita stessa, mentre dall'altro ci si logora in un'affannosa e ostinata decisione di vivere, e così si va incontro alla morte, e la si produce vivendo."²⁵⁵ Per Roithamer l'annientamento è inevitabile, poiché l'esercizio del *Gegendenken* è esso stesso un esercizio di messa in discussione e demolizione. "*Denken heisst scheitern*": ecco perché la liberazione definitiva dal vincolo d'appartenenza non può che coincidere con l'estinzione dell'esistenza.

Un altro importante punto di divergenza è il tema del suicidio. Per Heidegger esso non rappresenta la possibilità di assumere l'Essere-per-la-morte; al contrario si configura come una scelta che vede nella morte un possibile utilizzabile o una semplice presenza. Con il suicidio l'Esserci sottrarrebbe a se stesso proprio la possibilità di assumere, esistendo, l'essere per la morte. Per Bernhard, al contrario, l'uomo è l'essere più predisposto al suicidio e la decisione di togliersi la vita corona "l'andare contro" nella forma più assoluta e radicale: l'annientamento della propria vita in nome della libertà dell'individuo ("aber dieser gedanke, sich umzubringen, wegzuschaffen auf aller kürzestem Wege, auszulöschen auf die entsprechende Weise, sein in jedem und

²⁵⁵ M. Latini, *Il vincolo dell'origine nella letteratura austriaca del secondo Novecento. Il caso Thomas Bernhard*, in *Vincoli-Sensibilia*, 29 Febbraio 2008, p.280.

gleich was ein jeder immer denkt, es sei in Wahrheit nichts anderes als dieser Gedanke²⁵⁶)

[...] eine Grundeigenschaft aller dieser Menschen der ununterbrochene Selbstmordgedanke, ja das Glück, immerfort und durch nichts irritiert, ständig denken zu können, sich in jedem Augenblicke umbringen zu können.²⁵⁷

L'interesse di Heidegger ha a che a fare con la morte, intesa non come fine della vita, ma come apertura dell'essere, modo di articolazione della vita. Attraverso l'anticipazione (*Vorlaufen*) che prefigura la *Unheimlichkeit des Nichts* l'Esserci si affaccia sulla paura della morte. Ma l'anticipazione della morte è una delle più autentiche possibilità dell'essere, e consente anche con la pienezza del *Dasein*. Morte e angoscia si fondono nella *Grundbefindlichkeit* del *Dasein*.

La connessione tra essere e morte è ben presente in tutti gli scritti bernhardiani come *leitmotiv* ossessivo e reiterato. L'unica certezza concessa all'uomo è la consapevolezza della fine che incombe. La morte è quel punto che annulla tutti i contrari, è la meta a cui tutti, pur da punti di partenza diversi, approdano.

Von verschiedenen Ausgangspunkten, Positionen aus auf einen einzigen, auf den einzigen zu akzeptierenden Punkt zu, auf den Tod zu.²⁵⁸

Significativamente la corrispondenza tra sorte e morte giunge a compiersi nell'atto del suicidio, commesso nel riparo boschivo della *Lichtung*.

Lichtung

La speculazione attorno al problema dell'essere assume negli ultimi scritti heideggeriani un leggero cambio di prospettiva. L'orizzonte di riferimento resta la riflessione di *Sein und Zeit*, imperniata sulla differenza tra Esserci e ente e sul primato ontologico del primo sul secondo. Il carattere dell'essere non si riassume in un elenco di proprietà o caratteristiche come succede per gli enti, “ma è piuttosto la luce entro cui gli enti possono apparire e darsi alla nostra esperienza, una luce che non ha il carattere della stabilità-eternità propria degli oggetti ideali della matematica e delle scienze

²⁵⁶ Ko, pp. 130-131; 127.

²⁵⁷ Ivi, p. 131; 128.

²⁵⁸ Ivi, p. 147; 144.

sperimentali, ma quello dell'evento.”²⁵⁹ Ciò che contraddistingue il *Dasein* è la capacità di sollevare la questione ontologica in termini di prospettiva sull'essere. L'essere ontologico, a differenza dell'ente, è in grado di interrogare i propri modi eminenti. Lo sguardo adottato da Heidegger predilige dunque il *modus* (prospettiva modale), a scapito delle caratteristiche proprietarie (concezione proprietaria-fattuale).²⁶⁰ L'immagine scelta per descrivere questa luce/prospettiva sull'essere ha una ricchissima pregnanza semantica: la *Lichtung*, traducibile con la parola italiana “radura”²⁶¹. Nella lingua tedesca *Lichtung* è sinonimo di *Waldblöße* (radura boschiva) e rimanda all'aggettivo *licht*, rado. “*Ein Holz lichten*” significa diradare un bosco, cioè abbattere alberi per aprire una *Lichtung*²⁶².

Sebbene la parola non derivi direttamente da *Licht*²⁶³ ma dal verbo *lichten* (“diradare”, “rendere rado”, “rendere leggero, lieve”) esiste una connessione semantica oggettiva tra i due lemmi: la luce filtrante rivela la radura; la radura è teatro del gioco di alternanza tra chiarore ed ombra che si palesa negli effetti del chiaroscuro. L'ambivalenza costitutiva della *Lichtung* è la stessa racchiusa dall'etimologia tradizionale del termine latino *lucus*, utilizzato talvolta con il significato di “boschetto”, talvolta come derivato

²⁵⁹ G. Vattimo, introduzione a *L'arte e lo spazio*, Il melangolo, Genova, 2008, p. 8.

²⁶⁰ Per un approfondimento si rimanda a G. Bottioli, *La ragione flessibile*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 15-19.

²⁶¹ Anche nell'edizione italiana Einaudi di *Korrektur* si è scelto di tradurre *Lichtung* con “radura”.

²⁶² [...] corrisponde all'antico uso alto-tedesco *loh*, “bosco (sacro)”, che esiste ancora oggi nell'uso dialettale e come elemento morfologico di nomi geografici come Waterloo e Oslo. Nel periodo medio alto-tedesco è attestato l'uso del verbo *liehen* (antico alto-tedesco: *liohtan* o *liuhtan*) [...] Il *lichten* attuale è un neologismo del secolo XVIII, in parte dal sostantivo del secolo XVIII, in parte dal sostantivo *Licht* (“luce”) e in parte dall'aggettivo *licht* (“luminoso”). Da *licht*, *lichten* deriva poi, nel secolo XIX il sostantivo *Lichtung*. [...]. Si tratta al tempo stesso, di un calco francese *clarière* (oggi *clarière*) derivato evidente dal latino *clarus*. Anche in questa parola francese quindi, la radura del bosco viene pensata in rapporto alla luminosità. Si può infine ricordare anche l'inglese *clearing*, che equivale al tedesco *Lichtung*, sia nel senso di “radura”, sia in quello di “azione del diradare, dello sgombrare, dell'illuminare, ecc.” (L. Amoroso, “*La Lichtung di Heidegger come lucus a (non) lucendo*” in G. Vattimo, P. Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, 1983, Milano, p. 140.)

²⁶³ Lo sottolinea Heidegger stesso, in particolare nella conferenza *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* (1964).

dal verbo *lucere*, illuminare. Le parole *Lichtung* e *lichten* appartengono tuttavia anche alla sfera semantica della silvicoltura. Il riferimento è essenziale: *lucus* è definito in contrapposizione alla *silva* che lo circonda, allo stesso modo *Lichtung* si dà in rapporto al *Wald*, immagine dell'orizzonte oscuro dell'esistenza umana, ovvero la *Geworfenheit* dell'Esserci. Il bosco richiama anche i sentieri erranti che conducono al cuore della foresta, gli *Holzwege* che danno il titolo a un'importante raccolta di scritti, che include anche *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Proprio l'espressione *lucus a non lucendo* evidenzia l'essenza paradossale della radura. L'aprire un varco alla luce fa emergere accanto alla luminosità la sua caratteristica opposta e complementare, l'oscurità, e con essa il nascondimento. Nel concetto di *lucus a non lucendo* la luce dell'Esserci non appare come il chiarore della luce abbagliante, bensì come "luce scura" in rapporto essenziale con la tenebra. La luce scura "non nega la chiarezza, ma piuttosto l'eccesso di chiarore, perché questo, quanto più è chiaro, tanto più decisamente impedisce la vista".²⁶⁴ L'eccesso di luminosità acceca lo sguardo ammantando ogni oggetto, e paradossalmente mette in pericolo ogni rappresentazione "perché esso, nel suo apparire radioso, porta con sé l'apparenza di garantire, da solo, la vista".²⁶⁵ La *Licht* come metafora dell'essere è presa a bersaglio da Heidegger nella sua nota polemica contro la metafisica della luce. La filosofia occidentale ha eletto la luce a simbolo di verità, di divinità e di ragione: si pensi al mito platonico della caverna²⁶⁶, alla dottrina agostiniana dell'illuminazione divina e del *lumen veritatis*²⁶⁷, alla dogmatica cristiana e all'uso di espressioni come *Cristo lumen gentium*²⁶⁸. Così facendo ha dimenticato l'essere a

²⁶⁴ L. Amoroso, *La Lichtung di Heidegger...*, cit., pp.119-120.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Mito di cui Heidegger si occupa nello scritto del 1940 "*Platons Lehre der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus“*".

²⁶⁷ "Conamini cogitare, fratres, lumen veritatis ... Conamini cogitare, lumen iustitiae: praesens est enim omni cogitanti", cfr. *Sermo* 4,7.

²⁶⁸ "Nelle due occorrenze del termine in *Sein und Zeit*, per spiegarne il senso Heidegger ricorre al concetto metafisico di *lumen naturale* – come già aveva fatto nel semestre estivo 1925, senza però usare il termine *Lichtung*. Egli intende tuttavia *lumen* in un senso particolare, come risulta da quanto afferma in proposito nel semestre estivo 1925, traducendo un passo delle *Confessioni* di Agostino: *lumen* ha «un senso d'attuazione esistenziale interamente determinato nell'esperire effettivo relativo al mondo del sé e non deve essere inteso in senso cosale-metafisico». Heidegger vuole distinguere in tal modo *lumen* da *lux* (entrambi resi in tedesco con *Licht*): mentre *lux* ha un significato obiettivo, giacché indica la luce vista,

favore dell'ente, ne ha trascurato l'orizzonte scuro, la sua collocazione "gettata" nel mondo.

Das metaphysische Vorstellen verdankt diese Sicht dem Licht des Seins. Das Licht, d. h. dasjenige, was solches Denken als Licht erfährt, kommt selbst nicht mehr in die Sicht dieses Denkens; denn es stellt das Seiende stets und nur in der Hinsicht auf das Seiende vor. Aus dieser Hinsicht fragt das metaphysische Denken allerdings nach der seienden Quelle und nach einem Urheber des Lichtes. Dieses selbst gilt dadurch als erhellt genug, daß es jeder Hinsicht auf das Seiende die Durchsicht gewährt.²⁶⁹

Heidegger intende arricchire di nuovi significati la metafora tradizionale della luce sostituendo alla *Licht* la figura più complessa e ambigua della *Lichtung*. L'immagine ossimorica della radura è "il luogo della coappartenenza di essere ed esserci: la storicità epocale del primo e l'apertura estatica del secondo non solo si corrispondono ma sono lo stesso".²⁷⁰ È emblematica del senso dell'apertura, della verità, ed infine

intesa a partire dalla fonte di luce, nella prospettiva metafisica, dal rango di questa fonte nella gerarchia degli enti, fino a identificarla con l'ente sommo, la parola *lumen* indica invece la luce stessa nella sua luminosità (*Helligkeit*) ed è sempre riferita all'anima. È questo il senso che Heidegger intende valorizzare e sfruttare per l'analisi dell'esistenza. L'ambiguità del termine *Licht* ritorna nell'interpretazione del "mito della caverna" di Platone nel semestre invernale 1931-32, integrata però con il riferimento a *Lichtung* e a *Helle*. Circa la difficoltà di intendere correttamente *Licht*, nelle lezioni del semestre invernali 1934/35 Heidegger afferma invece che il nostro concetto di *conoscere* è orientato al *vedere* e alla *luce*. Il conoscere teoretico, cioè la teoria, è il guardare, l'apprendere (*Vernehmen*) nel senso più ampio. Non è usuale che successivamente, nella speculazione cristiana (già Agostino), *Dio* sia concepito come il *lumen*. Di fronte a Lui sta la luce *naturale* della *ragione* [Vernunft] (*lumen naturale*). Questa interpretazione "peggiorativa" del concetto di *lumen* consente di capire perché negli anni successivi a *SuZ* – come testimoniano anche le glosse a margine, in cui il termine ricorre più volte – Heidegger assumerà un atteggiamento sempre più critico nei confronti della metafisica tradizionale orientata al vedere teoretico e cercherà quindi di evitare ogni associazione tra la propria dottrina della *Lichtung* e quella che Clemens Baeumker definì «metafisica della luce» (*Lichtmetaphysik*): non parlerà più infatti di «*Lichtung des Daseins*» ma di «*Lichtung des Seyns*». Intesa come apertura (*Offenheit*). Dell'essere stesso nel suo darsi, il quale «fa spazio» all'accadere della storia e dell'uomo, senza però manifestarsi completamente bensì sottraendosi e occultandosi.» (cfr. Glossario di *Essere e tempo* a cura di F. Volpi, cit., pp. 599-600).

²⁶⁹ M. Heidegger, *Einleitung zu: »Was ist Metaphysik«* in *GA Abteilung I, Band 9 Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt a.m, 1967, p. 365; trad. it. a cura di F. Volpi, *Che cos'è la metafisica?*, Adelphi, Milano, 2001, pp. 89-90.

²⁷⁰ L. Amoroso, *La Lichtung di Heidegger...*, cit., p. 145.

anche dell'essere stesso. Si collega quindi alla differenza ontologica, poiché descrive la udimensione sacra del "dar presenza" che si compie nel disvelamento attraverso il ritrarsi.²⁷¹

La *Lichtung* spiega la verità come ἀλήθεια, ovvero in termini di svelatezza riferita al velato, al nascosto. Congiunge inoltre l'apertura inaugurale dell'essere con l'abitare poetico dell'uomo. Per descrivere l'apertura del *Dasein* in *Sein und Zeit* Heidegger utilizza le parole *Gelichtetheit* e *Lichtung*. La *Gelichtetheit*²⁷² dell'esserci è la visione ontologica dell'uomo in quanto esistente che si articola come temporalità, mentre la *Lichtung*²⁷³, l'essere illuminato dell'essere, è il –ci (*da*) dell'esserci. Si è detto che la

²⁷¹ "Das Höchste »über dem Lichte« ist die strahlende Lichtung selbst. Wir nennen nach einem älteren Wort unserer Muttersprache das reine Lichtende, das jedem »Raum« und jedem »Zeitraum« erst das Offene »einräumt« und d. h. hier gewährt, »die Heitere«. Sie ist in einem zumal die Klarheit (claritas), in deren Helle alles Klare ruht, und die Hoheit (serenitas), in deren Strenge alles Hohe steht, und die Frohheit (hilaritas), in deren Spiel alles Freigelöste schwingt. Die Heitere behält und hat alles im Unverstörten und Heilen. Die Heitere heilt ursprünglich. Sie ist das Heilige. (cfr. M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1944, p. 18; trad. it., *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988, p 22).

²⁷² Dal glossario si *SuZ*: "*Gelichtetheit*: l'«essere aperto nella radura». È la connotazione della *Erschlossenheit* del «Ci» dell'«Esserci», ossia il suo peculiare schiudersi ed estendersi in uno «spazio di tempo» generato dal suo «poter essere» e dalla sua temporalità originaria (*Zeitlichkeit*). Il termine ricorre diverse volte in *SuZ*, ma a differenza di *Lichtung* è impiegato già nella prima delucidazione di questo fenomeno offerta nelle lezioni del semestre estivo 1925." (Glossario di *Essere e tempo*, cit., 595)

²⁷³ Dal glossario di *Essere e tempo*: "*Lichtung*: «radura», «apertura nella radura». La parola, che Heidegger riprende dal linguaggio comune ed eleva a termine filosofico, in *SuZ* indica l'«apertura» (*Erschlossenheit*) costitutiva dell'Esserci in quanto essere-nel-mondo, nel senso che l'Esserci è aperto e rischiarato (*gelichtet*) di per se stesso e non per mezzo di altro. Soltanto perché l'Esserci è caratterizzato da questo «essere aperto nella radura» (*Gelichtetheit*), cioè solo perché è una tale «radura aperta», gli è possibile la «visione» (*Sicht*) dell'ente intramondano. [...] Per questo nella conferenza *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* (1964) egli tiene a sottolineare che la parola *Lichtung* non deriva da *Licht*, «luce», bensì dal verbo *lichten*, «diradare», «rendere rado», ma anche «rendere leggero, lieve». Afferma testualmente: «Dal punto di vista storico-linguistico, *Lichtung* è un prestito dal francese *clarière*. Essa è formata al modo dei vocaboli arcaici *Waldung* (bosco) e *Feldung* (campo). La radura del bosco (*Waldlichtung*) è esperita in contrasto con il bosco fitto, chiamato nella lingua arcaica *Dickung*. Il sostantivo *Lichtung* (radura) deriva dal verbo *lichten* (diradare).L'aggettivo *licht* nel significato di «chiaro». Ciò va tenuto presente per la diversità tra *Lichtung* (radura) e *Licht* (luce). Nondimeno sussiste

radura ha a che fare con un punto di vista più che con un oggetto fisico dotato di proprietà atomiche. Lo sguardo sull'ente che combina l'azione rischiarante della luce a quella occultante del bosco richiama il doppio movimento svelamento/nascondimento in cui si dà la verità. Essa non è la conformità dell'informazione al dato (*adaequatio intellectus et rei*), ma l'orizzonte entro cui un dato si manifesta; è un ambito aperto nel quale le cose si lasciano conoscere. La verità assume in se stessa il carattere dell'evento, che non ha la stabilità e l'immutabilità propria delle presenze-oggetto: suoi caratteri salienti sono l'*Entdecktheit* (essere-scoperto) e l'*Erschlossenheit* (essere-aperto). In parallelo le peculiarità eminenti dell'Esserci sono l'*Offenständigkeit* e l'*Ofernbarkeit*, ovvero l'essere aperto e l'essere manifesto, due momenti cooriginari e reciproci con un elemento comune: l'apertura (*das Offene*) della *Lichtung*. La verità può essere detta come *Lichtung* tenendo presente che *Lichtung* è la dimensione di un accadere, non è un luogo già dato bensì un dischiudersi, un aprirsi di un aperto. La luce appare così legata a un'irriducibile oscurità che circonda e nasconde.

L'esistenza dell'uomo coincide con il suo abitare poetico, che è per Heidegger un "misurare" la dimensione a lui assegnata, cioè il frammezzo di terra e cielo.

Das Erscheinen des Gottes durch den Himmel besteht in einem Enthüllen, das jenes sehen läßt, was sich verbirgt, aber sehen läßt nicht dadurch, daß es das Verborgene aus seiner Verborgene herauszureißen sucht, sondern allein dadurch, daß es das Verborgene in seinem Sichverbergen hütet.²⁷⁴

Questo nascondersi disvelandosi costituisce la misura dell'abitare poetico dell'uomo, un metro che rimanda al gioco continuo tra luce e oscurità in cui l'essenza dell'uomo come dimorare nella *Lichtung* è necessariamente coinvolta. L'abitare poetico chiarisce dei

la possibilità di una connessione oggettiva tra due termini. La luce può cadere infatti nella radura, nel suo spazio aperto, e farvi avvenire il gioco di chiaro e scuro. Ma non è mai la luce a creare per prima la radura, bensì quella, la luce, presuppone questa, la radura. Tuttavia la radura, l'aperto, è libera non solo per il chiaro e lo scuro, per l'eco e il suo perdersi, per il risonare e il suo smorzarsi. La radura l'aperto per tutto ciò che viene alla presenza e che ne esce» (in *Zur Sache des Denkens*). Questi pensieri sono ribaditi anche in *Das Ende des Denkens in der Gestalt der Philosophie* (1965), in cui Heidegger, ricordando tra l'altro la locuzione *den Anker lichten* («levare l'ancora»), si soffermerà brevemente sull'impiego del termine in *SuZ*. Queste precisazioni di Heidegger impediscono di mantenere la traduzione di *Lichtung* con illuminazione, usata da Chiodi." (Ivi, pp. 599-600)

²⁷⁴ M. Heidegger, «...dichterisch wohnt der Mensch...» cit., p.191; 132.

tratti essenziali della *Lichtung*: la “dimensione” “aperta illuminata”, in quanto luogo del frammezzo e della differenza, e la “misura”, parole chiave nel saggio “*dichterisch wohnet der Mensch...*”.

L’immagine della radura serba un ulteriore, importante significato. La contrada della *Lichtung* è una nuova descrizione di quello che Heidegger chiama “*hermeneutischer Zirkel*”, il cui carattere fondamentale risiede nella linguisticità. Il linguaggio è la dimensione interpretativo-comunicativa che esprime il carattere fondamentale dell’esperienza ermeneutica. “Il circolo ermeneutico è circoscritto dal linguaggio”²⁷⁵ e attraverso il linguaggio esperiamo il coinvolgimento ontologico su cui si fonda il circolo ermeneutico. Il poetare misurante non è un rischiaramento inteso come rimozione dell’oscurità, quanto piuttosto il raccogliere il chiarore e il risuonare dei fenomeni celesti insieme con l’oscurità e il silenzio dell’estraneo. L’interpretazione, in quanto *Erörterung*, colloca il detto nel non-detto. Così facendo non oscura il detto, ma invece lo illumina ponendolo nella sua possibilità. Il luogo di questa interpretazione è la *Lichtung*²⁷⁶.

L’immagine della *Lichtung* assume nel romanzo *Korrektur* una primaria importanza. Essa è lo spazio simbolico in cui l’opera architettonica dialoga con l’ambiente circostante, è perciò emblema dell’unione armoniosa tra *künstlich* e *natürlich*. È il luogo in cui il potenziale analitico del pensiero di Roithamer trova la sua più alta e concreta espressione nella forma del cono. È il teatro dell’incontro tra Roithamer e il narratore, ma è anche la cornice del suicidio del protagonista. Nelle sue molteplici accezioni la radura serba un carattere iniziatico e tiene conto di tutta la problematica complessità della *Lichtung* heideggeriana. L’ambivalenza intrinseca di

²⁷⁵ L. Amoroso, *La Lichtung di Heidegger...*, cit., p. 162.

²⁷⁶ “L’ermeneutica alla quale Heidegger si ispira è quella capace di interpretare la parola senza consumarla, rispettandola nella sua natura di permanente riserva. Il suo rifiuto dell’esplicitazione totale, e il conseguente sforzo di costruire quella che è stata chiamata un’“ermeneutica dell’ascolto”, sono soprattutto tesi a salvaguardare l’alterità e a custodire l’oscura e ombrosa verità che vi è racchiusa, ben sapendo che la luce accecante e smascherante delle verità razionali tende a livellare e ad omologare ogni cosa. Nell’eccesso di luce proiettata dalla ragione il soggetto non incontra più altri che se stesso, ogni alterità dilegua come un miraggio.” (C. F. Muscatello, P. Scudellari, *Per un’etica dell’ascolto. Da Heidegger a Bion*, in “Comprendere”, n.10, 2000, pp. 101-108).

questa immagine sembra riverberarsi sul testo articolando una serie di polarità duali: la luce e il buio, la Natura e l'architettura, la vita e la morte. Come spesso accade nei romanzi di Bernhard, la narrazione trova nel movimento pendolare tra luoghi (Cambridge-Altensam, Casa di Höller-Cono), personaggi (Höller-Roithamer, narratore-Roithamer, famiglia-Roithamer) e concetti correlati (vita-morte, buio-luce, parola-silenzio) il suo spazio d'espressione prediletto. L'aspetto duale della *Lichtung* riassume in questo senso la poetica bernhardiana esemplificandone i rapporti tensivi che la elettrizzano.

Si prenderanno ora in esame le occorrenze del termine "*Lichtung*" all'interno del romanzo.

La radura è dapprima evocata con una perifrasi che evidenzia il carattere inusuale del luogo prescelto per l'edificazione del cono: non un luogo che ognuno avrebbe potuto considerare normale, intendeva progettare e costruire e terminare il cono al centro di Kobernauserwald:

[...] Diese Idee war die allerunverständlichste, den Kegel nicht an einem für jeden als normal ersichtlichen Platze zu errichten, sondern den Kegel in der Mitte des Kobernauserwald zu planen und auch zu vollenden [...]²⁷⁷

L'insistenza sulla *Mitte* e sul *Mittelpunkt* come centro nevralgico del pensiero e dell'azione appare evidente in un passo immediatamente successivo:

[...] er ließ aufeinmal in Wirklicherwahlheit die Straße durch den Kobernauserwald anlegen, genau von einem von ihm in monatelanger Nacharbeit berechneten Winkel sollte diese Straße genau in den Mittelpunkt des Kobernauserwaldes führen, denn genau auf den Mittelpunkt des Kobernauserwaldes gedachte er den Kegel zu bauen und er baute ihn auch genau in den Mittelpunkt des Kobernauserwaldes [...]²⁷⁸

La parola "*Lichtung*" compare esplicitamente nel racconto dell'incontro di Roithamer con il narratore. Il luogo è descritto come un crocevia di strade e itinerari, snodo in cui i percorsi si intrecciano prima di proseguire il loro corso verso mete distanti.

Und es war oft vorgekommen, daß sich unser Weg, der seine herunter nach Stocket, der meinige hinauf nach Altensam, kreuzten, an

²⁷⁷ Ko, p. 17; 13.

²⁷⁸ *Ibid.*

derselben Stelle kreuzten, wo die Mitte dieses Weges ist, in der Waldlichtung.²⁷⁹

Roithamer riconosce a questo luogo un'importanza e un valore del tutto particolari, al punto da farne argomento di dissertazione nel suo breve articolo intitolato “*Die Lichtung*”. Sulla radura il protagonista elabora uno scritto nel quale si era occupato di Stifter e in particolare del Calcare, e di questi solo in relazione alla radura.

Über diese Waldlichtung, in welcher wir uns oft getroffen und gleich immer über den Zufall, darüber hamer einmal einen kleineren Aufsatz geschrieben, den er denn auch in einer Linzer Zeitschrift veröffentlichte, die Beschäftigung mit Stifter und insbesondere mit dem Kalkstein hatte ihn dazu angeregt und zu diesen nur auf die Lichtung bezogen, die vielbedeutend in unserem Leben gewesen war und auch heute noch vielbedeutend in meinem Leben ist, war dieses Prosastück ei gutes Beispiel für die folgerichtige Denkweise Roithamers gewesen, alles, was er später gewesen war, was dieses Prosastück gewesen, das, ein ruhiger, klar, gegliederter Denkvorgang, die Beschreibung eines bis in die kleinsten Einzelheiten uns beiden vertrauten Naturausschnittes gewesen ist. Gern hätte ich dieses Prosastück, das mit dem Titel *Die Lichtung* überschrieben gewesen war, verlorengegangen ist, es müstesich aber leicht feststellen lassen, in welcher Nummer der Linzer Zeitschrift das Prosastück erschienen ist, es wäre jetzt, nach dem Selbstmord Roithamers in der *Lichtung*, von größter Wichtigkeit.²⁸⁰

Le parole del narratore non lasciano spazio al dubbio: l'immagine della radura diventa specchio del “pensiero coerente” dell'amico Roithamer, riflesso di tutto ciò che lui era stato in seguito, che era diventato in seguito. La radura messa a tema dal saggio incarna un destino, diventa un presagio mortifero confermato da lì a poco dalle parole del narratore. Nella radura tra Stocket e Altensam, nel preciso *Mittelpunkt* della strada che collega le città natali di Roithamer e del narratore, Roithamer viene trovato morto impiccato a un albero dall'amico Höller.

Und darauf, daß der Höller selbst den Roithamer *auf einem Baum in der Lichtung entdeckt* hatte, wollte ich noch nicht eingehen, der Zeitpunkt, die Rede darauf zu bringen, schien mich noch nicht gekommen, auch hatte ich nicht die Absicht, damit anzufangen, bevor nicht von seiten Höllers dieses heikle und tatsächlich furchtbare Thema zur Sprache gekommen war.²⁸¹

²⁷⁹ Ivi, p. 74; 69.

²⁸⁰ Ivi, p. 74; 69.

²⁸¹ Ivi, p. 111; 107.

“*Lichtung*” diventa scena della presenza di un’assenza, ed è per questo una parola necessaria (“notwendig”) e al contempo indicibile:

[...] ich hatte auch schon bei meiner Ankunft am späten Nachmittag mehrere Male vermieden, das Wort »*Lichtung*« anzusprechen, obwohl das Wort *Lichtung* mehrere Male notwendig gewesen wäre, um mich in einer Sache, die ich erwähnt hatte, verständlich zu machen.²⁸²

Una sola immagine si carica di tutte le ambivalenze che caratterizzano la vita di Roithamer: i viaggi da Cambridge e Altensam, dal centro alla periferia, l’esistenza divisa tra vita attiva e studio, l’oscillazione tra fusione panica con la Natura e affermazione del primato dell’artificio dell’opera umana. Questi dualismi emergono con forza in uno stile che “addensa” la scrittura articolandola in una serie di accostamenti di termini antifrastici (Kopf/Körper, Peripherie/Zentrum; England/Kobernaußerwald):

In England sein, im Kobernaußerwald den Kegel entstehen lassen, aber für alle Zukunft in England sein. Was wir heimlich machen, gelingt, so Roithamer. Was wir veröffentlichen, ist im Augenblick der Veröffentlichung vernichtet. Wenn wir sagen, was wir tun, ist es vernichtet. Die Anstrengung geht so weit, daß sie die Vernichtung (des Kopfes) sein muß (des Körpers). Der Natur des Kopfes und des Körpers, so Roithamer. Wir arbeiten an der Peripherie (England) im Zentrum (Kobernaußerwald). In Gesellschaft schweigsam, dann plötzlich aus dieser Schweigsamkeit heraus, reden, immer wieder reden, überzeugen, verzweifeln, reden und immer wieder Angst haben und machen, ein fortwährender Aufklärungsprozeß, der alles betrifft, das fürchten sie wie wir selbst, so Roithamer. Bis das Aufnahmevermögen erschöpft ist. Wer sich mit Statik beschäftigt, begreift mehr und mehr die Natur, so Roithamer.²⁸³

Interessante è notare come le connotazioni della radura di Kobernaußerwald avvicinino questo *locus* alla *Lichtung* heideggeriana. *In primis* attraverso l’isotopia della luce che si manifesta nella ricorrenza di termini quali “klar”, “unklar”, “erklaren”, “klaren”, “klarmachen”, ma anche “*Verheimlichung*”, “*verheimlichen*”.

[...] im Grunde überhaupt nicht wie einen von ihnen, denn einen solchen hätten sie, wie sie meinten, *klar* gesehen.²⁸⁴

²⁸² Ivi, p. 112; 108.

²⁸³ Ivi, p. 302-303; 303.

²⁸⁴ Ivi, p. 38; 34.

[...] kenne ihre tieferen und tiefsten Ursachen, verlangt wird, daß ich ihnen erkläre, was sie nicht wissen, nicht wissen *können* [...] daß ich jetzt und zwar hier, in der höllerschen Stube am Tisch sitzend, was ihnen im Augenblicke noch unklar sei, klarmachte, auch wenn sie selbst sich gar nicht im klaren darüber waren, was ihnen unklar war, daß ich eines oder verschiedene, Roithamer betreffende, ihnen unlösbare Rätsel löste [...]²⁸⁵

Die Frage ist nicht nur gewesen, wie baue ich den Kegel, sondern ist auch gewesen, wie verheimliche ich den Kegel, den Bau des Kegels, so Roithamer. Die Kräfte waren zur Hälfte auf den Bau des Kegels, zur Hälfte auf die Verheimlichung des Kegels konzentriert gewesen, so Roithamer.²⁸⁶

L'apertura e la chiusura, caratteristiche naturali della foresta, trovano nella radura e nel cono degli spazi di manifestazione simultanea. Il progetto di Roithamer mira infatti a far fluire nell'opera umana le caratteristiche naturali della *Lichtung*. L'architettura del cono riflette la dialettica chiuso/aperto della radura: le sue porte sono aperte verso l'esterno e allo stesso tempo fungono da barriere pronte a chiudersi per proteggere e preservare la vita dell'abitante.

Die Türen des Kegels gehen alle nach *innen* auf, so Roithamer, innen unterstrichen²⁸⁷

In secundis, la radura di Bernhard, come quella heideggeriana, non esclude la dimensione originariamente conflittuale della *Lichtung*, anzi la esalta. Nel cuore del bosco nasce un'amicizia, e sempre lì, nella radura, pochi anni più tardi si spezza la vita di uno dei due amici. Analogamente il cono incarna un'utopia architettonica che si compie nell'istante della morte dell'abitante (Virginia). Entrambi sono "luoghi del paradosso" in cui le premesse non conducono mai ai risultati aspettati, in cui al contrario, spesso, l'effetto di un'azione è sempre opposto alle intenzioni iniziali.

Daß mir alle Voraussetzungen für die Verwirklichung, geschweige denn Vollendung meines Vorhabens fehlten, war mir von allen Seiten gesagt worden, aber jetzt darf ich sagen, daß ich *genau alle diese Voraussetzungen gehabt habe*, denn der Kegel ist vollendet. Wenn auch die Wirkung der Vollendung des Kegels eine andere ist, als die erwartete, so Roithamer, aber die Wirkung der Vollendung ist immer

²⁸⁵ Ivi, p. 110; 106.

²⁸⁶ Ivi, p. 303; 304.

²⁸⁷ *Ibid.*

eine andere und immere entgegengesetzte und sehr oft tödliche, so
Roithamer.²⁸⁸

A testimonianza della pregnanza semantica del termine e della rilevanza dell'immagine della radura, il romanzo si chiude proprio sulla parola "*Lichtung*". Con essa il discorso si interrompe, l'eco della vita cessa di risuonare e la fine si compie. Non come evento, ma come assenza di eventi.

Das Ende ist kein Vorgang. *Lichtung*.²⁸⁹

Ma se l'assenza è il reagente che fa brillare la presenza, e il calare del buio non è che il preludio del sorgere della luce, allora la fine della vita coincide con il completamento, come nel caso del cono. La *Vollendung* celebrata dall'ultima, fatale parola si riferisce al compito di Roithamer, la correzione finale, e allo stesso tempo alla missione del narratore, la stesura del romanzo intitolato "*Korrektur*".

La vita autenticamente umana appare in Bernhard un oggetto tragicamente fragile, esposto alla casualità, alle svolte improvvise, ai rovesciamenti e agli sviluppi inaspettati.

La vita autentica è per Heidegger prerogativa del *Sein-zum-Tode*, l'"Essere-per-la-morte", che si colloca nel contesto della verità e assume una funzione simile a quella assegnata all'opera d'arte. Questa emerge dal conflitto tra Terra e Mondo, tra *Verschlossene* e *Offenes* e si fa luogo in cui è reso possibile l'accadere dell'*aletheia* (ἀλήθεια). Il cono di Roithamer, in quanto emblema della coesistenza disarmonica tra istanze opposte, somiglia all'opera d'arte heideggeriana, di cui serba il carattere essenzialmente conflittuale. L'opera architettonica diventa così teatro dell'accadere della verità, che, come "mezzo illuminante" (*lichtende Mitte*) e "radura" (*Lichtung*), nasconde e contemporaneamente svela.

²⁸⁸ Ivi, p. 308-309; 309.

²⁸⁹ Ivi, p. 318;319.

CAPITOLO 3 – Bernhard e Heidegger: l'incontro e lo scontro

« [...]si è produttivi solo a prezzo di essere ricchi di contrasti; si rimane giovani solo a condizione che l'anima non si distenda, non desideri la pace... Nulla ci è diventato più estraneo del desiderio di una volta, quello della "pace dell'anima", il desiderio cristiano... Si rinuncia alla grande vita se si rinuncia alla guerra»

(Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*)

Poetiche del conflitto a confronto

Polemica è la forma di una relazione che lega due concetti in apparente disaccordo tra loro. Nella mitologia Pòlemos è il demone della guerra, padre di Alalà (personificazione del grido di battaglia), ma anche uno tra i tanti epiteti attribuiti al dio Ares. La radice greca della parola "polemica" (Πόλεμος) pone l'accento su un'accezione guerresca, battagliera, e quindi agonistica, che chiama in causa due o più termini di confronto. In filosofia *pòlemos* collega dei soggetti che cercano la verità attraverso il dialogo. Esso si presenta sempre intriso di dissonanze, contrasti e dissidi, e per questa ragione è il terreno più fertile per l'insorgere di un dibattito.

Per Heidegger la verità non coincide con uno svelamento cui segue l'appropriazione di un giudizio esatto, bensì si dà nella reciproca connessione tra velamento e svelamento, che si avvicendano in un'alternanza pressoché infinita. Per Bernhard la verità della scrittura è sempre *Wahrheit der Lüge*, "prodotto" di una

finzione, e quindi esposta in ogni momento alla propria negazione. In un movimento oscillatorio tra prospettive contrastanti, la “verità della menzogna” acquisisce coerenza solo entro i labili confini della letteratura, o nella parziale prospettiva della soggettività.

Ma il contrasto si dice in modi diversi, come insegna la tradizione logica da Aristotele in poi²⁹⁰. Proprio Aristotele individuò e teorizzò quattro tipi di relazioni oppositive: la contraddittorietà, la contrarietà, la privazione/possesso e la correlazione. I contraddittori (αντίφασις) sono quei termini che intrattengono tra loro una relazione di incompatibilità pressoché assoluta: una proposizione è la negazione dell'altra. La relazione tra contrari (ταναντία) è più debole e tra le polarità opposte è ammessa l'esistenza di casi intermedi. Privazione/possesso (στέρησις και ἔξις) sta a indicare l'avere o l'esser privi di un'abilità, una caratteristica o una possibilità. Più problematico appare il legame di correlazione, espunto nell'elaborazione medioevale del quadrato aristotelico²⁹¹, forse proprio a causa di una complessità che ne rende difficile una teorizzazione sistematica.²⁹² Correlativi (τα πρὸς τι) sono due termini distinti e antagonisti, che si presentano interdipendenti e reciprocamente determinanti, ma tra cui non può esistere mediazione o pacificazione. Aristotele porta a esempio i rapporti tra metà e intero, tra servo e padrone, ovvero concetti che nella loro stessa essenza richiamano il proprio

²⁹⁰ Cfr E. Berti, *La contraddizione*, Città Nuova, Roma, 1977.

²⁹¹ L'elaborazione medioevale del quadrato aristotelico rappresenta i legami oppositivi prendendo in esame esclusivamente diversi tipi di proposizioni assertorie: le universali affermative, le universali negative, le particolari affermative e le particolari negative. I legami che si instaurano tra di esse riprendono parzialmente le relazioni oppositive aristoteliche (contraddittorietà e contrarietà), a cui si aggiungono delle relazioni di sub-contrarietà (proposizioni sub-contrarie) e di solidarietà tra proposizioni universali e particolari corrispondenti (legame che, rovesciato, dà luogo alla relazione di subalternità).

²⁹² Circa questa questione si rimanda all'ipotesi di Bottirolì: “Perché i [...] sono stati eliminati dall'interesse dei logici? O meglio: quale tipo di logica è quella che elimina o ignora i correlativi? Potremmo [...] parlare di *razionalità separativa* (o di stile di pensiero separativo) per indicare un tipo di razionalità, o di logica, che retrocede di fronte alle relazioni in cui teme di trovare *nessi congiuntivi*: cioè interdipendenze diverse da quelle serenamente accettabili da una razionalità separativa o disgiuntiva, che non fa nessuna fatica, evidentemente, ad ammettere che A implichi B, e che nello stesso tempo B implichi A, purché si tratti di termini la cui identità è anteriore – e comunque autonoma – rispetto alla relazione che li lega.” (G. Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, p. 159).

opposto. La relazione di correlazione, a differenza della contraddittorietà e la contrarietà, ha un carattere evidentemente paradossale: la lotta da un lato determina una scissione insanabile, dall'altro congiunge i termini in conflitto in una reciproca implicazione. Questo essere incatenati e insieme contrapposti si dice co-appartenenza.

Il concetto di co-appartenenza (*Zusammengehörigkeit*) riveste un'importanza fondamentale nella riflessione heideggeriana, come testimonia l'occorrenza del termine in *Identität und Differenz*:

Wir legen die Selbigkeit als Zusammengehörigkeit aus. Es liegt nahe, diese Zusammengehörigkeit im Sinne der später gedachten und allgemein bekannten Identität vorzustellen.²⁹³

Zusammengehörigkeit si riferisce qui all'identità tra essere e pensare – tema su cui Heidegger si era soffermato nel già citato scritto del 1951 *Was heisst denken?* – ma non si tratta di semplice connessione o “coordinamento” (*Zusammenordnung*) tra termini che aspira alla sintesi. Il reciproco appartenersi va inteso alla luce di quelle determinazioni tradizionali della loro essenza, responsabili della non-corrispondenza tra i due elementi dell'identità. Identità e differenza, ovvero congiunzione nell'opposizione: questa sembra essere la natura paradossale della *Zusammengehörigkeit*, del tutto simile a quella dei correlativi aristotelici. Con l'obiettivo di indagare la portata teorica e il funzionamento logico della *Zusammengehörigkeit*, ci si soffermerà su alcuni snodi cruciali dello Heidegger degli anni Trenta: *Kampf, pólemos, Streit, Auseinandersetzung*.

La poetica di Thomas Bernhard, imperniata sul contrasto, presenta delle importanti affinità teoriche con il *modus philosophandi* di Martin Heidegger.

...warum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen, warum schreibe ich Bücher? *Aus Opposition gegen mich selbst plötzlich*, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände, wie ich schon einmal gesagt habe, *alles* bedeuten... Ich wollte eben diesen ungeheuren Widerstand, und dadurch schreibe ich Prosa...²⁹⁴

L'opera in prosa dello scrittore austriaco può essere letta come reinterpretazione letteraria del principio della *Zusammengehörigkeit*. Lo stile narrativo di Bernhard risulta

²⁹³ M. Heidegger, *Identität und Differenz*, cit., p. 14.

²⁹⁴ T. Bernhard, *Drei Tage in Ein Lesebuch*, Suhrkamp, Frankfurt A. M., 1993, p. 14-15; trad. it. *Tre giorni in «Aut aut»* 325, Gennaio 2005, p. 12.

in questo senso emblematico. Il *Gegensatzpaar* è il caposaldo retorico assoluto che regola figure basate sull'opposizione (l'antifrase, l'ironia, l'ossimoro, l'antitesi), strutture sintattiche (chiasmo, parallelismo), o motivi basati sull'ambivalenza (il paradosso, *vox media*, parole polisemiche e bisenso). In questi casi l'efficacia figurale dipende dall'accostamento di concetti o significati opposti. Lo stilema "*einerseits... andererseits*" diventa motto di una scrittura che trova la propria espressione nello spazio dialogico tra polarità distanti ma correlate. Moltiplicando i piani oppositivi, Bernhard sembra inoltre suggerire che un testo letterario non possa mai essere compreso in maniera definitiva, ma che si presti a una continua reinterpretazione, dettata dall'incontro/scontro polemico tra prospettive diverse. Seguendo la direzione del *gegen*, l'esercizio della scrittura si fa procedimento critico volto a smascherare il proprio dispositivo *fictional*.

Nel capitolo che segue si tenterà di mettere a fuoco in quale modo la *Zusammengehörigkeit* heideggeriana entri in tangenza con la poetica bernhardiana dell'*einerseits/andererseits*.

«Pòlemos und Lògos sind dasselbe»

Die Sammlung ist nie ein bloßes Zusammentreiben und Anhäufen. Sie behält das Auseinander- und Gegenstrebige in eine Zusammengehörigkeit ein. Sie läßt es nicht in die bloße Zerstreung und das nur Hingeschüttete zerfallen. Als Einbehalten hat der λόγος den Charakter des Durchwaltens, der φύσις. Sie löst das Durchwaltete nicht in eine leere Gegensatzlosigkeit auf, sondern erhält aus der Einigung des Gegenstrebigen dieses in der höchsten Scharfe seiner Spannung.²⁹⁵

Con l'obiettivo di andare oltre la metafisica, l'ontologia heideggeriana vuole disfarsi delle formule viete solitamente impiegate per dire l'essere. L'essere e la sua comprensione costituiscono la cosa più degna d'indagine (*das Fragwürdigste*) e l'unico ente in grado di porsi la domanda ontologica è il *Dasein*, poiché nel suo essere ne va dell'essere stesso. La metafisica tende a interpretare l'essere come essere dell'ente, ovvero come fondamento di ciò che è e non come differenza fra essere-presente e essente-presente. “*Die Seinsvergessenheit ist die Vergessenheit des Unterschiedes des Seins zum Seienden*”²⁹⁶: l'essere ha bisogno dell'uomo per essere pensato, ma allo stesso tempo l'uomo è determinato entro l'orizzonte dell'essere. La reciproca appartenenza che lega essere e *Dasein* si dice *Zusammengehörigkeit*.

Questo concetto risulta determinante per delineare la *Kehre*, che a partire dagli anni Trenta impone all'indagine filosofica di Heidegger un nuovo orientamento. Il saggio *Einführung in die Metaphysik* del 1933 appare particolarmente significativo per la nostra analisi. Nel quarto capitolo vengono prese in esame le espressioni antinomiche più comunemente associate all'essere – essere e divenire, essere e apparenza, essere e pensare – ripensate sotto forma di polarità in dialogo dinamico. Nelle distinzioni citate l'essere risulta delimitato in contrapposizione ad un “altro” e la delimitazione avviene in base al coordinamento di quattro punti di vista. Le distinzioni operate dalla metafisica hanno una loro necessità: rivelare la tendenza originaria a raccogliere in unità

²⁹⁵ M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, in *GA Abteilung II, Band 40: Einführung in die Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1983, p. 142 trad. it. *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano, 1968, pp. 204-205, pp. 142-143.

²⁹⁶ Cfr. Id., *Der Spruch des Anaximander*, in *Holzwege*, cit., p. 360;431.

mantenendo la separazione tra termini²⁹⁷. La domanda sull'essere "muß sich den in diesen Unterscheidungen verborgenen Mächten zur Entscheidung stellen und sie auf ihre eigene Wahrheit zurückbringen"²⁹⁸, con il fine di approdare alla verità dell'essere. *Pòlemos* è la lente attraverso cui reinterpreto la riflessione sull'essere e sulla differenza ontologica di *Sein und Zeit*. È la chiave per comprendere a fondo la *Wahrheit des Seyns* e le sue ambivalenze, assumendo come prospettiva privilegiata la *Zusammengehörigkeit*.

Aletheia

Il mutamento di prospettiva che caratterizza la riflessione filosofica del secondo Heidegger, coincidente con la *Kehre*²⁹⁹ degli anni Trenta, si configura come una fase di rielaborazione e approfondimento del punto di vista guadagnato nel primo *Hauptwerk*. In *Unterwegs zur Sprache* Heidegger specifica:

[...] weil die Frage nach dem Sein zuinnerst gegründet ist in die nach dem Da-sein und umgekehrt, weil also die Innigkeit des Bezuges von

²⁹⁷ "Diese Unterscheidungen sind keineswegs zufällig. Was durch sie in einer Geschiedenheit gehalten wird, drängt ursprünglich als zusammengehörig zusammen. Die Scheidungen haben deshalb eine eigene Notwendigkeit. [...] Die Unterscheidungen sind nicht nur innerhalb der abendländischen Philosophie herrschend geblieben. Sie durchdringen alles Wissen, Tun und Sagen auch da, wo sie nicht eigens oder nicht in diesen Worten ausgesprochen werden." (Id., *Einführung in die Metaphysik*, cit., p. 101; 104).

²⁹⁸ Ivi, p. 102; 105.

²⁹⁹ Definire con esattezza in cosa consistette la "svolta" heideggeriana non è cosa semplice. Fu però lo stesso Heidegger a confermare un nuovo orientamento della sua ricerca filosofica, pur non rompendo con i presupposti di *Sein und Zeit*. La *Kehre*, collocabile grossomodo tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, più che una svolta vera e propria è il cammino del pensiero che continua a occuparsi della *Seinsfrage*. Il pensiero può procedere a ritroso avanzando in questo cammino solo perché, considerando l'ente come ciò che sta dinnanzi, lo raccoglie nel suo essere. In *Unterwegs zur Sprache* Heidegger scrive: «Ich habe einen früheren Standpunkt verlassen, nicht um dagegen einen anderen einzutauschen, sondern weil auch der vormalige Standort nur ein Aufenthalt war in einem Unterwegs. Das Bleibende im Denken ist der Weg. Und Denkwege bergen in sich das Geheimnisvolle, daß wir sie vorwärts und rückwärts gehen können, daß sogar der Weg zurück uns erst vorwärts führt.» (Id., *Unterwegs zur Sprache*. Neske, Stuttgart, 1959, pp. 98-99, trad. it. *In cammino verso il linguaggio*, ed. Mursia, Milano 1973, p. 91.)

Sein und Da-sein von Grund aus Tragende und Bewegende und zugleich Abgründige bleibt, muß die Frage nach dem Da-sein erneut und ursprünglicher angesetzt werden – aber zugleich im ausdrücklichen Bezug zur Wahrheit des Seyns³⁰⁰

L'*Erneuerung* della ricerca filosofica consiste essenzialmente nello spostamento del punto di osservazione sull'essere: il primato dell'Esserci non viene più interpretato nel contesto della sua costituzione ontologica, bensì a partire dalla *Wahrheit des Seyns*. Il nuovo indirizzo della *Seinsfrage* muove da una riflessione sul fondamento:

Alles von Grund in die erneute Fragebewegung gebracht werden und zugleich mußte sich damit die ganze Stellung zur bisherigen Geschichte der abendländischen Philosophie klären und verschärfen – es erwuchs noch einmal die Aufgabe einer Gesamtbesinnung auf diese Geschichte von ihrem Anfang (Anaximander, 1932) bis zu Nietzsche (1937).³⁰¹

Tappe fondamentali di questa nuova *Fragebewegung* sono il saggio del 1929 *Vom Wesen des Grundes* e il testo coevo della lezione *Was ist Metaphysik?*, scritti nei quali vengono ridefiniti il dominio e l'essenza della verità. Scegliendo due punti di partenza differenti e apparentemente distanti, la questione del fondamento e quella della scienza, Heidegger distingue dapprima la verità ontologica dalla verità *ontica* degli enti:

Ontische und ontologische Wahrheit betreffen ja verschieden *Seiendes* in seinem Sein und *Sein von Seiendem*. Sie gehören wesenhaft zusammen auf Grund ihres Bezugs zum *Unterschied von Sein und Seiendem* (ontologische Differenz). Das dergestalt notwendig ontisch-ontologisch gegabelte Wesen von Wahrheit überhaupt ist nur möglich in eins mit dem Aufbrechen dieses Unterschiedes.³⁰²

Successivamente egli afferma come prerogativa del *Dasein* l'accesso a una forma di verità che non si limiti ad accettare come vere delle proposizioni che si adeguano al soggetto (*adaequatio intellectus et rei*), ma che si dia nella contemporaneità dello svelamento e del velamento. Altrettanto significativo appare lo scritto *Das Wesen der*

³⁰⁰ Id., *Mein bisheriger Weg*, in *GA Abteilung III, Band 66 Besinnung*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1997, p. 414.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Id., *Vom Wesen des Grundes*, in *GA Band 9, Wegmarken*, p. 134; trad. it. *Dell'essenza del fondamento* in *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987, p. 90-91.

*Wahrheit*³⁰³, in cui la verità è detta in se stessa *Auseinandersetzung*. Precisazione ancor più rilevante è l'affermazione dell'impossibilità di un'appropriazione definitiva, poiché “das Überwinden der Verbergung, geschieht gar nicht eigentlich, wenn sie nicht in sich ein ursprünglicher Kampf gegen die Verborgenheit ist”³⁰⁴. La verità è eterno *Urstreit* tra istanze opposte che si alimentano reciprocamente attraverso la lotta. La svelatezza non è che l'una delle due sponde, e il nascondimento l'altra: l'essenza della verità è il collegamento, “das *Brückenschlagen* zur einen gegen die andere”.³⁰⁵ Ma cosa significa cercare la verità, se in essa lo svelamento non è mai definitivamente compiuto? Quale tipo di logica può ammettere la coesistenza di principi opposti in un unico oggetto di conoscenza?

Il serrato dialogo filosofico con Eraclito appare in questo senso illuminante. Più di qualsiasi altro pensatore antico il filosofo di Efeso “guida” il compimento della svolta dalla quale emergerà un nuovo modo di intendere la verità e il linguaggio, un modo che elegge il conflitto a prospettiva privilegiata sull'essere. In uno scritto degli anni Quaranta, *Aletheia*³⁰⁶, Heidegger rilegge Eraclito soffermandosi sull'ambiguo concetto di verità (ἀλήθεια). Nei frammenti 16 e 123 si ripropone il gioco paradossale del rovesciamento degli opposti nel loro contrario: il nascondimento viene nominato insieme con il sorgere, in un unisono tutt'altro che unitario.

Das denkende Erstaunen spricht im Fragen. Heraklit sagt:
 τό μὴ δύνον ποτε πῶς ἄν τις λάθοι?
 «Wie kann einer sich bergen vor dem, was nimme untergeht?»³⁰⁷

Die Übersetzung des Fragments 123 Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ

³⁰³ Heidegger tenne la conferenza per la prima volta il 14 luglio 1930 a Karlsruhe. Il seguito la ripropose a Brema (8 ottobre), a Marburgo (5 dicembre), a Friburgo (11 dicembre) e infine a Dresda (estate del 1932).

³⁰⁴ Id., *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* cit., p. 92; 117.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Contributo alla raccolta celebrativa del 350° anniversario dello “Humanistisches Gymnasium” di Costanza, presentato precedentemente nell'ambito di un corso universitario su Eraclito nel 1943. Lo scritto è in seguito confluito nei *Vorträge und Aufsätze*.

³⁰⁷ Id., *Aletheia in Vorträge und Aufsätze*, cit., 251; 178.

könnte darum lauten: «Das Aufgehen (aus dem Sichverbergen) dem Sichverbergen schenkt's die Gunst»³⁰⁸

Nel frammento 123 φύσις e κρύπτεσθαι, sorgere (disvelarsi) e nascondersi, sono enunciati nella vicinanza più stretta, vicinanza espressamente affermata nella parola φιλεί.³⁰⁹ Questa φιλεί è la “reciproca inclinazione” che si mantiene nel disaccordo, e che determina le configurazioni delle due entità contrapposte.

Das Sichverbergen verbürgt dem Sichertbergen sein Wesen. Im Sichertbergen waltet umgekehrt die Verhaltenheit der Zuneigung zum Sichertbergen. Was wäre ein Sichverbergen, wenn es nicht an sich hielte in seiner Zuwendung zum Aufgehen? So sind denn φύσις und κρύπτεσθαι nicht voreinander getrennt, sondern gegenwändig einander zugeneigt. Sie sind das Selbe. In solcher Zuneigung gönnt erst eines dem anderen das eigene Wesen.³¹⁰

Ancora più interessante appare la lettura del frammento 53, proposta in *Einführung in die Metaphysik* (1935)³¹¹, all'interno del più ampio contesto della domanda intorno alla grammatica ed etimologia di “essere”.

Il frammento in questione recita:

(Frgm. 53) πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους.
Auseinandersetzung ist allem (Anwesenden) zwar Erzeuger (der aufgehen läßt), allem aber (auch) waltender Bewahrer. Sie läßt nämlich die einen als Götter erscheinen, die anderen als Menschen, die einen stellt sie her(aus) als Knechte, die anderen aber als Freie.³¹²

³⁰⁸ Ivi, p. 263;185.

³⁰⁹ “Auf anderes müssen wir achten: φύσις e κρύπτεσθαι, Aufgehen (Sichertbergen) und Verbergen, sind in ihrer nächsten Nachbarschaft genannt. Dies mag auf den ersten Blick befremden. Denn wenn die φύσις als Aufgehen sich von etwas abkehrt oder gar gegen etwas sich kehrt, dann ist das κρύπτεσθαι, Sichverbergen. Doch Heraklit denkt beide in der nächsten Nachbarschaft zueinander. Ihre Nähe wird sogar eigens genannt. Sie ist durch das φιλεί bestimmt. Das Sichertbergen liebt das Sichertbergen”. (Ivi, p. 262;185)

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Frutto di una conferenza universitaria tenuta a Friburgo nel 1935, lo scritto fu in seguito rielaborato per la pubblicazione nel 1953.

³¹² Id, *Einführung in die Metaphysik*, cit., p. 66; 72.

La potenza generativa del conflitto fa di esso origine e forma di mantenimento dell'esistenza di tutte le cose. In *Einführung in die Metaphysik* Heidegger traduce "pòlemos" con *Auseinandersetzung*, vale a dire con il termine impiegato nel corso del 1930-31 per dire la verità come *aletheia*. La scelta non è casuale: il prefisso *aus-* indica una separazione tra oggetti distinti, mentre *einander* allude a una reciprocità. Non si dimentichi inoltre che nello stesso anno, il 1935, in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, la verità è detta come *Urstreit* tra illuminazione e duplice dissimulazione (*Gegeneinander von Lichtung und zweifacher Verbergung*). Il teatro del suo manifestarsi, l'opera d'arte, sorge da un conflitto tra *Welt* e *Erde*, che, nel porsi l'una di fronte all'altra rafforzano le reciproche posizioni, impossessandosi delle loro identità. Ma si tratta di identità "dinamiche", per nulla immobili o definitive: la battaglia precede i lottanti e ciò significa che gli antagonisti sono costitutivamente attraversati dall'alterità sulla quale plasmano la propria fisionomia. Il portare alla luce cui allude l'alfa privativo è una sottrazione al velamento, "Ein ursprünglicher Kampf (nicht etwa Polemik): das meint jenen Kampf, der sich erst selbst seinen Feind und Gegner schafft und diesem zu seiner schärfsten Gegnerschaft verhilft."³¹³. Traducendo sia ἀλήθεια che Πόλεμος con "Auseinandersetzung" Heidegger rende palese il comune riferimento a una logica di pensiero simile a quella che lega i correlativi di Aristotele. Una logica basata sul conflitto, ma anche sulla reciproca determinazione: una logica scissionale-congiuntiva.

Lògos

La questione del linguaggio assume un'importanza decisiva nel cammino filosofico di Heidegger, giungendo a ridefinire la domanda sull'essere dopo la *Kehre*. Già in *Sein und Zeit* si precisa che *lògos* è un modo di dispiegarsi dell'essere. Attraverso l'abilità linguistica il *Dasein* può infatti attuare la sua possibilità più prossima, ovvero interrogarsi sull'essere. Nel §33 l'attenzione alla dimensione del *lògos* è inquadrata in termini relazionali tra l'"uno" e l'"altro" e tra "congiunzione" (*synthesis*) e "separazione" (*diairesis*).

Aristoteles sah radikaler; jeder λόγος ist σύνθεσις und διαίρεσις zugleich, nicht entweder das eine – etwa als »positives Urteil« - oder das andere – als »negatives Urteil«. Jede Aussage ist vielmehr, ob

³¹³ Id., *Vom Wesen der Wahrheit: zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, cit., p. 92; 117.

bejahend oder verneinend, ob wahr oder falsch, gleichursprünglich σύνθεσις und διαίρεσις. Die Aufweisung ist Zusammen- und Auseinandernehmen. [...] Verbinden und Trennen lassen sich dann weiter formalisieren zu einem »Beziehen«³¹⁴

Lo storicizzarsi dell'essere viene inteso da Heidegger come un evento essenzialmente linguistico. La filosofia antica aveva assegnato al *lògos* una parte decisiva nella definizione dell'uomo come *zoon logon echon*; ora Heidegger ne recupera la centralità interpretando il linguaggio come l'orizzonte dell'eventuarsi dell'essere. *Lògos* è una prospettiva nella quale il *Dasein* già da sempre si trova calato. Nella rilettura del *lògos* eracliteo (frammento 50) il linguaggio viene detto come modo di intendere il *leghein* da cui proviene il significato del sostantivo λόγος; un "posare" che è allo stesso tempo un "mettere insieme" (derivante proprio dal latino *legere* e dal tedesco *lesen*³¹⁵) e un "disvelare".

Οὐκ ἐμοῦ ἀλλά τοῦ Λόγου ἀκούσαντας
ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν Ἐν Πάντα.³¹⁶

«Wenn ihr nicht mich (den Redenden) bloß angehört habt, sondern wenn ihr euch im horchsamen Gehören aufhaltet, dann ist eigentliches Hören.[...]»³¹⁷
Geschickliches ereignet sich, insofern Eins Alles³¹⁸»

Leghein posa dinnanzi nella presenza, e de-pone il presente nella presenza: ma l'esser presente, scrive Heidegger, significa apparire nella disvelatezza. In quanto posare raccogliente, il *lògos* ha in sé il carattere del disvelare-celare proprio dell'Αλήθεια: ciò significa che l'unione dispiegata nel Λόγος non ha niente a che vedere con l'azione del collegare o dell'unire.

Das "Ἐν Πάντα läßt beisammen in einem Anwesen vorliegen, was voreinandere weg- und so gegeneinander abweist, wie Tag und Nacht,

³¹⁴ Id., *Sein und Zeit*, cit., p. 159; 195-196.

³¹⁵ "Wer möchte leugnen, daß in der Sprache der Griechen von früh an λέγειν reden, sagen, erzählen bedeutet? Allein es bedeutet gleich früh und noch ursprünglicher und deshalb immer schon und darum auch in der vorgenannten Bedeutung das, was unser gleichlautendes «legen» meint: nieder- und vorlegen. Darin waltet das Zusammenbringen, das lateinische legere als lesen im Sinne von einholen und zusammenbringen" (Id., *Lògos. (Heraklit, Fragment 50) in Vorträge und Aufsätze*, cit, 200; 142).

³¹⁶ Ivi, p. 199; 141.

³¹⁷ Ivi, p. 209; 148.

³¹⁸ Ivi, p. 210; 149.

Winter und Sommer, Frieden und Krieg, Wachen und Schlafen,
Dionysos und Hades.³¹⁹

Il *lògos* è *aletheia*, e quindi, ancora una volta, si dice come *Auseinandersetzung*. L'atto del "posare" non solo non cancella la distanza, ma al contrario rafforza la differenza fra opposti, e specificamente lascia essere insieme *pòlemos* con *eiréne*. *Lògos, harmonìa, hen pànta, philia, sophós*, segnalano un modo di concepire l'essere "custodito" nel raccoglimento che non elimina, ma anzi esalta la differenza.³²⁰ Traducendo la nozione eraclitea di *pòlemos* con la locuzione *Aus-einandersetzung* si intende sottolineare l'importanza fondamentale del prefisso *Aus-*, particella che allude al momento scissionale dell'*austragen*, contrapposto e legato alla forza unificante di *das Einende*. Risulterà ora comprensibile la lettura del frammento 53 di Eraclito, già oggetto di un carteggio con Carl Schmitt nell'estate del 1933. Nella sua breve lettera Heidegger confessa all'amico di aver compreso, grazie all'interpretazione schmittiana dei frammenti eraclitei, che *pòlemos* non si riferisce in senso militaristico a una guerra tra uomini, ma a un principio fondante e fondamentale, che chiama in causa "la cosa stessa" in quanto "*Auseinandersetzung*".

In *Einführung in die Metaphysik*, di due anni successiva alla lettera, Heidegger traduce *pòlemos* proprio con "*Auseinandersetzung*" ed enuncia l'identità tra *pòlemos* e *lògos*.

In solchem Auseinandertreten eröffnen sich Klüfte, Abstände, Weiten und Fugen. In der Aus-einandersetzung wird Welt. [Die Auseinandersetzung trennt weder, noch zerstört sie gar die Einheit. Sie bildet diese, ist Sammlung (λόγος). πόλεμος und λόγος sind dasselbe sono la stessa cosa)]³²¹

Costituendo un'opposizione (*Gegeneinander*) il *pòlemos* mantiene un'apertura e raccoglie una *Sammlung* che coincide con il *lògos*. La "casa dell'essere" diventa così luogo del conflitto per antonomasia. Polemica non è mera espressione dell'alterità proiettata all'esterno del soggetto: "polemica è la cosa stessa e dunque la verità ad essa riferita"³²². L'equazione crea un'equivalenza tra i termini: il *lògos* coincide con la verità ed entrambi si dicono come *pòlemos*.

³¹⁹ Ivi, p. 213; 151.

³²⁰ U. Curi, *Pòlemos. Filosofia come guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 153.

³²¹ M. Heidegger., *Einführung in die Metaphysik*, cit., p. 66; 72.

³²² U. Curi, *Pòlemos*, cit., p. 155.

Non si può tuttavia ignorare come l'identità tra *pòlemos* e *lògos* si basi su una non-corrispondenza.³²³ Come ciò sia possibile è chiarito da Heidegger in *Identität und Differenz* (1957), saggio nel quale si distinguono due diversi tipi di relazioni di identità: quella che annulla la diversità “assorbendola” nella medesimezza (*das Gleiche*) e quella che include la differenza (*das Selbe*).³²⁴

Allein das Selbe ist nicht das Gleiche. Im Gleichen verschwindet die Verschiedenheit. Im Selben erscheint die Verschiedenheit. Sie erscheint um so bedrängender, je entschiedener ein Denken von derselben Sache auf dieselbe Weise angegangen wird.³²⁵

L'identità tra *pòlemos* e *lògos* non può che darsi nella differenza. La *Fügung* non è “pacificazione” della differenza, ma piuttosto una forma di “conciliazione” (*Entspannung*) che contiene in sé una “tensione” (*Spannung*) ineliminabile. L'identità è congiunzione che è insieme divaricazione.

Kampf

Colto da una prospettiva ontologica, il *pòlemos* eracliteo pone la lotta al centro della speculazione heideggeriana. Le due letture di *Das Wesen der Wahrheit* e

³²³ Diversa è la posizione di Derrida, che nel saggio *L'orecchio di Heidegger. Filopolemologia* legge il *Kampf* come una diversa forma di amicalità. Proprio perché la voce dell'amico non esclude l'opposizione, il conflitto tra il *philèin* e il *Kampf* (o *pòlemos*) viene assorbito nella reciproca corrispondenza. Per questa ragione *pòlemos* e *lògos* sono termini identici e omologhi, che rimandano l'uno all'altro in un riferimento circolare detto “tautologia”: “In altri termini se il *Kampf* è essenziale al domandare stesso della questione, come un certo *pòlemos* è *lògos* in quanto raccoglimento, se di conseguenza è omologo all'omologia del *philèin*, il sapere o la questione che reca in sé la lotta ha ancora una affinità con il *philèin* eracliteo, di cui Heidegger dirà nel 1955 che è più originario della tensione nostalgica, dello *Streben* e del *Suchen* filosofici? È il *Kampf*, il *pòlemos* o, allora traduzione, l'*Auseinandersetzung*, altrettanto originario che il *philèin* eracliteo, cioè più originario della questione e del sapere come *philosophia*? Oppure appartiene a quel momento di discorsia e di nostalgia che sarebbe la gestazione stessa della *philosophia*? O non è ancora, il *philèin*, ciò che riunifica l'*Auseinandersetzung*, il *Kampf*, il *pòlemos*, nella memoria dell'omologia perduta?” (J. Derrida, *La mano di Heidegger*, cit., pp. 146-147).

³²⁴ Si rimanda per un approfondimento a G. Bottioli, *Polemosemia*, in *A partire da Jacques Derrida* (a cura di G. Dalmaso), Jaca Book, Milano, 2007, pp. 95-107.

³²⁵ M. Heidegger, *Die Onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik in Identität und Differenz*, cit., p. 35, p. 19.

Einführung in die Metaphysik lasciano emergere l'essenza del polemòs come *Urstreit* o *ursprüngliche Kampf*. Appare più che mai opportuno chiarire l'intendimento heideggeriano di *Kampf*, spesso interpretato in stretta connessione con il coinvolgimento politico di Heidegger con il regime nazista. Il pensiero del *Kampf*, in senso filosofico, non va inteso con accezione militaristica o guerresca.³²⁶ La *Rektorsrede* pronunciata il 27 maggio del 1933, a pochi giorni dall'adesione al partito di Hitler, chiarisce (paradossalmente) la controversa interpretazione del *Kampf* heideggeriano.³²⁷ La tangenza con il lessico del nazionalsocialismo (il *Mein Kampf* hitleriano, il *Führerprinzip*) ha orientato, non sempre in maniera giustificata, la lettura del pensiero del polemòs.³²⁸

³²⁶ “Dal momento che la lotta (*Kampf*) raccoglie i tre servizi – di cui quindi il servizio militare non è che una determinazione -, lo statuto tropico della parola *Kampf* è difficile da determinare. Non si tratta di una metafora militare o militante spostata verso il civile, giacché questa opposizione non ha più alcuna pertinenza. Ma neanche di una semplice generalità di cui il servizio militare (*Wehrdienst*) non sarebbe altro che un caso particolare.” (J. Derrida, *La mano di Heidegger*, cit., p. 144)

³²⁷ Per un approfondimento si rimanda a V. Farias, *Heidegger y el nazismo*, Muchnik Editores, Barcelona 1989, trad. it. *Heidegger e il nazismo*, Torino, 1988; J. P. Faye, *Le Piège. La philosophie heideggerienne et le nazisme*, Parigi, 1994; E. Faye, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie : autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, Idées 2005, trad. it. *Heidegger, l'introduzione del nazismo nella filosofia*, L'Asino d'oro, Roma, 2012; F. Fédier, *Heidegger. Anatomie d'un scandale*, Robert Laffont, Paris, 1988, trad. it. *Heidegger e la politica, Anatomia di uno scandalo*, a cura di G. Zaccaria, Milano, 1993; F. Volpi (a cura di), *Su Heidegger. Cinque voci ebraiche*, Donzelli, Roma, 1998.

³²⁸ Da attento lettore di Heidegger, Derrida spiega, in un passo del suo celebre saggio *L'orecchio di Heidegger*, come *Kampf* sia da intendersi in senso ontologico, e non ideologico-politico. “Prima di esaminare più da vicino il passo dell'*Einführung in die Metaphysik* che ho appena citato, giova in effetti ricordare quel che si diceva del *Kampf*, come pure la parola *Führer*, si lasci determinare completamente, nel suo senso e nei suoi effetti di senso, da un contesto allora dominato da un *Führer* autore di un certo *Mein Kampf*, in un terreno ideologico da cui riceve, e di cui a sua volta alimenta, l'irrigazione. Ma l'uso delle stesse parole non può non essere contaminato da questa irrigazione, soprattutto nel momento in cui Heidegger prendeva parte a una ristrutturazione dell'università conforme al *Führerprinzip*. Heidegger non ha potuto fare a meno di giocare con una differenza di senso e di livello di senso per alimentare l'equivoco più grave, il solo che, malauguratamente, abbia ritenuto possibile o necessario in quel momento” Conclude infine: Dopo quel che ha detto del *Kampf* originario e pre-antropologico, pre-soggettivo, pre-personale, pre-politico, pre-polemologico, nessuno dovrebbe avere il diritto di scrivere e

Nel suo discorso di rettorato Heidegger sottolinea la necessità di raccogliere originariamente l'università tedesca sotto il segno di un'unica forza marcante, d'un sol tratto. Questa forza marcante, insieme unificata e unificante, è il *Kampf*.

Der Wesenswille der Lehrerschaft muß zu der Einfachheit und Weite des Wissens um das Wesen der Wissenschaft erwachen und erstarken. Der Wesenswille der Schülerschaft muß sich in die höchste Klarheit und Zucht des Wissens hinaufzwingen und sie Mitwissenschaft um das Volk und seinen Staat in das Wesen der Wissenschaft fordernd und bestimmend hineingestalten. Beide Willen müssen sich gegenseitig zum Kampf stellen. Alle willentlichen und denkerischen Vermögen, alle Kräfte des Herzens und alle Fähigkeiten des Leibes müssen durch Kampf entfaltet, im Kampf gesteigert und als Kampf bewahrt bleiben.³²⁹

Si chiamano qui in causa due forze antagoniste, il corpo insegnante e quello studentesco, le quali si incitano vicendevolmente alla lotta. “*Beide Willen müssen sich gegenseitig zu Kampf stellen*”, le due forze devono costringersi vicendevolmente alla lotta, ma tra esse sussiste un rapporto di reciprocità. Il *Kampf* tiene aperta l'opposizione, esso solo radica nell'intero corpo di professori e studenti quella disposizione fondamentale (*Grundstimmung*) a partire da cui l'università tedesca può approdare a un'autentica autonomia. La definizione stessa delle parti in gioco dipende dal dissidio con cui il sé si scontra con l'avversario; ecco perché l'identità di ciascun lottante è intrinsecamente “polemica”. “*Gegenseitig*” si riferisce a un'opposizione duale, che si nutre del conflitto, ma mira altresì a plasmare il condiviso sapere scientifico. Per questo il *Kampf* si presenta come forza di raccoglimento. Ciò appare come un'anticipazione di quanto sarà detto nell'*Einführung* rispetto all'essenza del *pòlemos* come *Auseinandersetzung*, L'affinità di temi e termini ravvisabile tra la *Rektoratsrede* e testi coevi (*Einführung in die Metaphysik*, *Der Ursprung des Kunstwerkes*) e successivi (*Was ist das – die Philosophie?*, *Zur Seinsfrage*) chiarisce la portata filosofica del

di firmare *Mein Kampf*, senza un presunzione ridicola, in ogni caso senza riferirsi a un senso molto degradato di *Kampf*” (J. Derrida, *L'orecchio di Heidegger*, in *La mano di Heidegger*, cit., pp. 139-140; p. 162).

³²⁹ M. Heidegger, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, Breisgau, 1934, pp. 5-22, trad. it., *Discorso di rettorato in Scritti Politici (1933-1966)*, a cura di Gino Zaccaria, Piemme, Casale Monferrato 1998, pp. 129-142.

Kampf e induce a credere che *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* sia lungi dal rappresentare un mero programma politico.³³⁰

Lo scambio epistolare tra Heidegger e Schmitt aiuta a inquadrare il *Kampf* della *Rektorsrede* nella sua cornice più adeguata, ovvero la riflessione intorno al *pòlemos* eracliteo. Certamente il discorso attinge temi e spunti dalla temperie politica coeva, ma li proietta sullo sfondo del pensiero delle origini. È lampante come alcune delle parole chiave della *Rede* rimandino distintamente all'ideologia nazista. È altrettanto vero che il discorso di Heidegger è ben altro rispetto alla propaganda politica, e i concetti controversi di *Kampf* e *Führer* si inseriscono nel solco di una precisa indagine filosofica. Il *Kampf* cui si richiama *Einführung in die Metaphysik* (1935) non è un evento storico-politico, ma un *inneres Erlebnis*, una prospettiva ontologica³³¹ che introduce la logica del conflitto nel discorso sull'essere. Il *pòlemos* di Eraclito non si riferisce a una guerra umana (“*Kein Krieg nach menschlicher Weise*”), poiché il *pòlemos* è antecedente a dei e uomini. Il concetto è nuovamente ribadito in *Zur Seinsfrage* (1955), scritto in cui viene obliterato ogni significato militaristico di *pòlemos*. Questo *pòlemos* non è estraneo, anzi partecipa alla Quadratura delle ragioni opponibili (*Gegenden*) o al luogo stesso (*Ort*) della quadratura tra cielo, terra, dei e mortali. Anche in questo saggio *pòlemos* viene nuovamente tradotto con la locuzione “*Auseinandersetzung*”, a indicare la lotta, ma anche l'alleanza tra forze rivali.³³²

³³⁰ Curi si spinge oltre affermando che “semmai induce a ritenere che, al contrario, anche le scelte di carattere politico compiute in questo frangente possano essere ricondotte (non importa quanto «coerentemente») a un processo di maturazione speculativa, piuttosto che a motivazioni di puro e semplice opportunismo”. (U. Curi, *Pòlemos*, cit., p. 172).

³³¹ *Ibid.*

³³² Si legga a questo proposito Derrida: “Dissociazione, disgiunzione, scissione, dissenso o secessione: è nella schisi dell’*Auseinanertreten* o dell’*Auseinandersetzung* che indubbiamente si aprono le fratture, gli intervalli gli scarti, le distanze, ma si formano anche le giunture e le aggiunte (*Fugen*). Poiché la schisi prodotta dal *pòlemos* deve anche raccogliere, aggiungere, congiungere, alleare, coniugare, mantenere assieme ciò che separa o che spazia. Ciò permetterà di concludere che *pòlemos* e *lògos* sono la stessa cosa (*dasselbe*), il *lègein* del *lògos* essendo sempre inteso nel suo senso originario di raccoglimento.” (Derrida, *La mano di Heidegger*, cit., p. 159)

Già in *Sein und Zeit* si affermava “*Der Kampf allein hält den Gegensatz offen*”³³³, e ancora “in der Mitteilung und im Kampf wird die Macht des Geschicks erst frei”³³⁴ – ciò chiarisce come il “tenere” e il “contrasto” siano egualmente decisivi perché intimamente correlati. Completa il quadro sul *Kampf* il seminario del 1934/35 sull’*inno hölderliniano “Der Rhein”*, nel quale Heidegger individua nel concetto di *Feindseligkeit* un’altra possibile declinazione del *Kampf*. La *Feindseligkeit* è l’inimicizia originaria che regna all’incrocio dei contrari, e che è responsabile non solo della divisione tra opposti, ma anche della loro l’unicità originaria (*ursprüngliche Einigkeit*).

È più che mai chiaro come il *Kampf* si inserisca nel discorso sull’essere: il conflitto dà all’ente, nella presenza, la sua posizione (*Stellung*), il suo grado (*Stand*) e il suo rango (*Rang*).

Zusammengehörigkeit

Una volta espunta dal discorso filosofico l’idea di lotta intesa militarmente come annientamento o sottomissione dell’avversario, viene da chiedersi quale forma debba assumere il *Kampf* se lo si coglie da una prospettiva ontologica. Sposteremo ora l’accento dall’analisi dal concetto esaminato, il *pòlemos*, in tutte le sue declinazioni filosofiche, alla logica che ne regola il significato ambivalente. Si tratta di una logica scissionale-congiuntiva, che distingue le forze rivali ammettendone l’interdipendenza. Essa è denominata da Heidegger *Zusammengehörigkeit*, ovvero coappartenenza, e ha a che fare con la differenza ontologica, con il *lògos* e con la questione del fondamento. Allargando l’orizzonte, si può affermare che la coappartenenza non rappresenti soltanto un “motivo” utile a sciogliere la rigidità dei dualismi di cui a lungo la filosofia si è servita per dire l’essere. La *Zusammengehörigkeit* è l’essenza di un *modus philosophandi* che accoglie la fecondità polisemica del contrasto, ed individua nel doppio movimento della correlazione la logica di ogni discorso filosofico.

³³³ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit., 21; 29

³³⁴ Ivi, p. 384; 453.

Ciò emerge chiaramente in un passo tratto da *Vom Wesen des Grundes* (1957), nel quale Heidegger torna a riflettere sul nesso di “distinzione” e “diversità”, ripercorrendo alcune delle opposizioni salienti che articolano il discorso sull’essere: essere e ente, essere e non-essere, essere e fondamento. Queste distinzioni si dicono come *Unterscheidung*, *Differenz*, *Unterschiedenheit*, ma anche come *Beziehung*.

Λόγος ist Anwesen und Grund zumal. Sein und Grund gehören im λόγος zusammen. Der λόγος nennt diese Zusammengehörigkeit von Sein und Grund. Er nennt sie, insofern er in Einem zumal sagt: Vorliegenlassen als Vorlegen, Boden bilden, Gründen: Grund. Der λόγος nennt zumal in Einem Sein und Grund. Aber bei diesem Nennen bleibt die Unterscheidung in Sein und Grund verborgen und mit der Unterschiedenheit verbirgt sich die Zusammengehörigkeit beider. Nurfür einen einzigen seinsgeschicklich hohen und vielleicht höchsten Augenblick kommt die Zusammengehörigkeit von Sein und Grund zu dem Wort, das λόγος heißt. Es wird in der Geschichte des frühen griechischen Denkens von Heraklit in dem erläuterten Sinne gesprochen. Aber das Wort λόγος ist zugleich ein verbergendes Wort. Es läßt die Zusammengehörigkeit von Sein und Grund nicht *als solche* zum Vorschein kommen. Nun möchte man erwarten, daß in der Folge der Geschichte des Denkens die Zusammengehörigkeit von Sein und Grund mehr und mehr ans Licht gelange. Gerade dies geschieht nicht sondern das Gegenteil. Offenkundig wird zuvor die Verschiedenheit von Sein und Grund, aber wiederum nicht als Unterscheidenheit, die als Beziehung zwischen Sein und Grund beide in eine Zusammengehörigkeit verweist. Sein und Grund zeigen sich nur als Verschiedenes im Sinne des Geschiedenen und Getrennten. Weil jedoch im Verborgenen die Zusammengehörigkeit von Sein und Grund waltet, fallen die Getrennten nicht in das Bezugslose auseinander. Vielmehr wird der Grund als etwas anderes vorgestellt, nicht als Sein, aber auf das bezogen, was das Sein von sich her bestimmt, nämlich auf das Seiende. Dergestalt waltet im Verborgenen die Zusammengehörigkeit von Sein und Grund.³³⁵

Zusammengehörigkeit indica l'appartenenza (*Gehörigkeit*) di cose distinte ad uno stesso ambito, che le fa essere insieme (*zusammen*). Essa è, nelle parole di Heidegger, l'interpretazione definitiva e addirittura l'unica adeguata dell'identità di pensare ed essere, poiché esibisce un nesso tra termini distinti, facendolo dipendere da un comune *Gehören*. Non è mero coordinamento [*Zusammenordnung*] dell'uno all'altro in vista di un'unità, ma una correlazione in cui lo *Zusammen* è messo continuamente in gioco, così come l'identità dei termini che si coappartengono.

³³⁵ Id., *Der Satz vom Grund*, cit., pp. 179-180; 184.

Per questo la *Zusammengehörigkeit* heideggeriana appare regolata innanzitutto da una logica scissionale non sintetica, in cui l'identità si dà nella non-coincidenza (*das Selbe*) e non nella medesimezza (*das Gleiche*).

In der Selbigkeit liegt die Beziehung des «mit», also eine Vermittlung, eine Verbindung, eine Synthesis: die Einung in eine Einheit. Daher kommt es, daß die Identität durch die Geschichte des abendländischen Denkens hindurch im Charakter des Einheit erscheint. Aber diese Einheit ist keineswegs die fade Leere dessen, was, in sich beziehungslos, anhaltend auf einem Einerlei beharrt.³³⁶

Ciò che viene scisso, mediante lo scioglimento della sinonimia tra *das Gleiche* e *das Selbe*, è l'identità stessa, non più concepita come necessaria coincidenza. Nel principio di identità si introduce così una faglia, che separa l'essere e il non-essere (*Einführung in die Metaphysik*) e l'identico dal non-identico (*Identität und Differenz*): in questo senso la lotta precede i lottanti e la separazione anticipa la *Sammlung*³³⁷. La componente congiuntiva nel legame di coappartenenza è data dalla relazione stessa tra correlativi, e non dalla loro unità o sintesi. La logica di cui si serve Heidegger è dunque congiuntiva e scissionale al tempo stesso: ciò impone uno sguardo relazionale sull'essere, che si manifesta sempre correlato ad altro da sé. Questo “alter” è determinante, perché dall'altro dipende l'essere. Questo è il “salto” di cui parla Heidegger in relazione all'esperienza della *Zusammengehörigkeit*: il riconoscimento di una costellazione comune che comprende uomo ed essere, l'*Ereignis*, e la trasappropriazione (*Übereignung*) dell'uomo all'essere, che consente i reciproci riconoscimento e appropriazione.³³⁸ Alla luce della logica della *Zusammengehörigkeit* risulta più comprensibile la problematica identità tra *pòlemos* e *lògos*, che si nutre della spinta scissionale del primo e della funzione unificante del secondo.

La filosofia, e quindi l'interrogazione dell'essere, dipende necessariamente da un domandare. Esso è confronto non pacifico, è dibattito agonistico con l'altro che

³³⁶ Id. *Identität und Differenz*, cit., p. 11; 5.

³³⁷ Cfr. Id., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, op. cit.

³³⁸ “Das *Ereignis* vereignet Mensch und Sein in ihr wesenhaftes Zusammen. Ein erstes, bedrängendes Aufblitzen des Ereignisses erblicken wir im Ge-Stell. Dieses macht das Wesen der modernen technischen Welt aus. Im Ge-Stell erblicken wir ein *Zusammengehören* von Mensch und Sein, worin das Gehörenlassen erst die Art des Zusammen und dessen Einheit bestimmt.“ (Id, *Identität und Differenz*, cit. 27)

mira a raggiungere un sapere che dischiuda la verità. Ecco perché concetti come *Kampf*, *pòlemos*, *logòs* risultano determinanti nell'indagine filosofica heideggeriana, ma a patto che non siano "appiattiti" da una logica separativa che esclude il legame costitutivo di termini differenti, e lascia sprofondare nell'indistinzione della coincidenza la differenza.

Einerseits... andererseits: lo stile della coappartenenza

La scrittura di Thomas Bernhard è votata all'estinzione. O meglio: è essa stessa un dispositivo di estinzione. «*Ich bin ein Geschichtzerstörer*», afferma lo scrittore, esprimendo quel "paradosso maniacale" di cui vive il suo lavoro letterario: creare l'opera per smentirla. La letteratura è un "dispositivo di confutazione e rovesciamento della cosiddetta esperienza vissuta"³³⁹ che ha come obiettivo la messa a fuoco delle logiche di funzionamento della scrittura stessa. La contrapposizione, il rovesciamento, il rifiuto, il percorrere una strada contraria sono espressioni di una lotta contro tutti, il cui significato non si risolve affatto nel furore polemico, nel sarcarmo e nell'odio sparsi a piene mani nei confronti di scrittori, architetti, medici, operai, impresari teatrali. La protervia utilizzata come strategia retorica³⁴⁰ e il puntuale ricorrere all'invettiva testimoniano una *vis* distruttiva che non si esaurisce una volta colpito il bersaglio. La strategia dell'estinzione mette in atto un esperimento paradossale: la creazione attraverso la distruzione.

Come annota lo stesso scrittore in uno dei suoi romanzi autobiografici, "Nur weil ich mich gegen mich stelle und tatsächlich immer gegen mich bin, bin ich befähigt zu sein"³⁴¹. Il mettersi contro se stessi è inoltre un'esortazione all'esercizio critico: esercizio della contraddizione per smascherare i meccanismi letterari e forse anche dell'esistenza umana. Questa è un corpo a corpo con un mondo nel quale ci troviamo

³³⁹ L. Boella, *Simmetrie e antisimmetrie, Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann in "Estinzione"*, in «Aut Aut», 325, cit., p. 171.

³⁴⁰ Cfr. F. Aspetsberger, *Superbia als dichterische Strategie. Thomas Bernhard als "Scriptor de Jure Praecedentiae* in J. Benay, (a cura di), "Österreich und andere Katastrophen ..." Thomas Bernhard in memoriam. St. Ingbert 2001, S. 213-248.

³⁴¹ T. Bernhard, *Der Keller*, cit, p. 150; 219.

gettati per caso, o per sbaglio, sempre e comunque contro la nostra volontà.³⁴² È una guerra contro l'insensatezza e gli scherzi del caso. È lotta contro l'origine, la patria, e perfino contro se stessi.

[...] von allem Anfang an gegen die Eltern und gegen die Lehre und gegen die Gesellschaft und überhaupt gegen alles zu sein, um sich erst einmal vollkommen von diesen Eltern und diesen Lehrern und dieser Gesellschaft freizumachen, um sich dann mit der Zeit, tatsächlich scharf und schonunglos beobachten und beurteilen zu können.³⁴³

Il dialogo polemico è innanzitutto con le proprie memorie, la propria storia, il proprio ragionamento. La logica del *pòlemos*, del mettersi contro se stessi, spiega la necessità di una presa di distanza, di una dissociazione, pur temporanea, da sé, dell'adozione di un punto di vista "altro", che illumini con lo sguardo dell'esterno quel che accade all'interno³⁴⁴. Così si spiega l'*escamotage* letterario dello sdoppiamento in personaggio negli scritti autobiografici.

³⁴² "Wir kommen in eine uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt und müssen mit dieser Welt fertigwerden, werden wir nicht mit dieser Welt fertig, gehen wir zugrunde, aber gehen wir nicht zugrunde, aus was für einer Natur heraus immer haben wir Vorsorge zu treffen, daß wir diese uns vorgegebene und nicht für uns und auf uns vorbereitete Welt, die eine Welt ist, die uns in jedem Fall, weil von unseren Vorgängern gemacht, angreifen und zerstören und etztenendes vernichten will, nichts anderes hat diese Welt mit uns in Sinn, zu einer Welt mache nach unsere Vorstellungen und immer wieder und wieder den Versuch machen diese Welt nach unseren Vorstellungen zu verändern [...]" (Ko, pp. 208-209;206-207).

³⁴³ Id, *Die Billigesser*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1988, p. 100, trad. it. *I mangia a poco*, Adelphi, Milano, 2000, p. 79.

³⁴⁴ Cfr. Id., *Frost*, Suhrkamp, 1972, Frankfurt a.M., p. 255, trad. it. *Gelo*, Einaudi, 2008, Torino, p., 285: "Das Schlachthaus ist *das* Schulzimmer und *der* Hörsaal. Die einzige Weisheit ist Schlachthausweisheit! Die einzigen Schriften sind Schlachthauschriften! Die einzige Wahrheit ist Schlachthauswahrheit! A-Wahrheit, Wahrheit, Unwahrheit, alles zusammen das ungeheuere Schlachthausimmatrikulieren, das ich den Menschen, den neuen und den in Versuchung zu führenden Menschen aufoktroyieren will. [...]Der Mensch ist das Tier unvollständig, das Tier könnte vollständig Mensch sein. Verstehen Sie, was ich meine: das *eine* ist ungehörig gegen das *andere*, das *eine* ist gegen das *andere* ungeheuerlich finster. Keines ist für das *andere*. Keines löscht das *andere* aus.«"

“Il contrasto è la legge della costruzione narrativa e del pensiero di Thomas Bernhard”³⁴⁵, così il *Gegensatz* da norma sintattica si eleva a stile di pensiero tradotto in scrittura. La frase berhnardiana segue lo schema reiterato “*einerseits [...] andererseits*”, slogan di una tensione oppositiva che si riverbera su tutti i piani testuali. E si traduce in una sintassi che insiste sulle figure di reduplicazione e in uno stile ridondante ai limiti dell’anti-letterario, che estende l’ambivalenza e l’intercambiabilità a ogni concetto: “morte, vita, amore, castità, sete di gloria” e, naturalmente, a verità è menzogna. Il modello di opposizione sul quale si basa la prosa di Thomas Bernhard sottende una logica discorsiva molto lontana dal pacificante schema della dialettica. Una logica molto simile alla *Zusammengehörigkeit* heideggeriana, ma ancor più radicalmente paradossale, perché declinata secondo i parametri dell’estetica. La dimensione letteraria vanta su quella empirica la possibilità di moltiplicare i piani di senso, e di giocare con i contrari dando una versione duttile del principio di non-contraddizione. In letteratura “daß es möglichist, zwei (scheinbar) entgegengesetzte Gegensätze gleichzeitig zu denken und darin zu handeln”³⁴⁶.

FLEISCHMANN: Kann man also alle Begriffe austauschen?

BERNHARD: Das kann man sowieso. Sie können alles austauschen, das ist ja der Reiz oder die Größe der Natur. Das Drama der Menschen ist ja überhaupt, daß sie durch Erziehung und Verbildung und vor allem durch Literatur auf Begriffe nicht nur fixiert sind, sondern an den Begriffen festgenagelt sind. Und sie haben alle angenagelte Begriffe am Hirn, und so rasen sie ständig durch die Gegend. Das ist das eigentliche *Weltdrama*, nicht. Schriftsteller sind ja genauso, überall Nägel und Begriffe: Tod, Leben, Liebe, Keuschheit, Ruhmsucht, alles das. *Das* ist das eigentliche Drama. Naja, da halt‘ einer die Daumen – und ich der Mund.

FLEISCHMANN: Dann gibt’s aber keine Wahrheit und keine Lüge mehr?

BERNHARD: Das kann man alles austauschen, auch Sie haben absolut recht, wenn Sie eine Wahrheit als Lüge bezeichnen und absolut recht, wenn Sie die Lüge als Wahrheit bezeichnen, aber das würde nie ein *Richter* einsehen, nicht. Wahrheit und Lüge spielen ja die Hauptrolle bei *Gericht* auf der Welt, nicht. Und da kommen Sie mit Ihrer Ansicht nicht durch. Der *Philosoph* hat vor Gericht nichts zu melden, weil der Richter ist ein auf den Philosophen eifersüchtiger kleiner Mann, unter einer schweren, möglichst billigen, aber schweren

³⁴⁵ L. Boella *Simmetrie e antisimmetrie...*, cit, p. 171.

³⁴⁶ Ko, p. 293; 293-294.

schwarzen Kutte, und der haßt ja das alles, außer sich selbst, weil ihn
alles niederdrückt.³⁴⁷

Questo fa la scrittura con l'esistenza: la rivolta, la spezza, la ri-assembla, per poi restituirla percorsa da fratture, da tagli che lasciano trapelare un barlume di verità.

«*Aus Opposition gegen mich selbst*»

Das ganze Leben: ich will nicht ich sein, Ich will sein, nicht ich sein³⁴⁸

Tra il 1982 e il 1985 Thomas Bernhard lavora a un ciclo di scritti autobiografici³⁴⁹ in cui si lascia “sorprendere“ come personaggio, con l'effetto di problematizzare il processo di individuazione dell'autore nell'unità della sua opera. Servendosi del meccanismo dello sdoppiamento, Bernhard ha costruito negli anni una scena pubblica nella quale si è offerto come oggetto di discussione e critiche, esponendosi spesso e volentieri a contestazioni e censure. Anche per questo motivo, come ha sottolineato Wendelin Schmidt-Dengler nelle sue *Undici tesi*³⁵⁰, la sua popolarità di personaggio pubblico è cresciuta insieme a quella dei suoi romanzi, quasi fosse una proprietà ad essi intrinseca. Con l'effetto, o il rischio, di cadere nel personaggio dell'autore e di essere identificato con la sua opera. Un'identificazione per nulla scontata, anzi incauta, che non tiene conto della complessità dell'universo letterario.

FLEISCHMANN

Sie haben einmal geschrieben, man kann sich selbst nicht beschreiben,
es gibt keine Selbstbeschreibung. Sie mahen dann doch eine
Selbstbeschreibung und eine Selbstdarstellung.

BERNHARD

Eine Selbstbeschreibung kann nur eine Selbstbespielung sein, also
müßte man eigentlich statt Selbstbeschreibung immer

³⁴⁷ Id., *Eine Begegnung*, pp. 146; 78-79.

³⁴⁸ Id, *Amras*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, p. 64.

³⁴⁹ Essi comprendono un'autobiografia in cinque volumi composta da *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981), *Ein Kind* (1982), il romanzo breve *Wittgensteins Neffe* (1982), i racconti *Montaigne* (1982), *Drei Tage* (1971) e *In der Höhe* (pubblicato postumo nel 1989), e l'incompleto *Meine Preise* (pubblicato postumo nel 2009).

³⁵⁰ Cfr. W. Schmidt-Dengler, *Undici tesi sull'opera di Thomas Bernhard* in «Aut aut» 325, cit., pp. 194-198.

Selbstbespielung sagen, nicht, weil alle Selbstreflexionen sind
Selbstbespielungen, Selbstreflexe.³⁵¹

L'ambivalenza della figura autore-personaggio rispecchia quell'alternanza tra voce narrante e voce rammemorante ravvisabile in romanzi come *Verstörung*, *Korrektur*, *Alte Meister*, *Das Kalkwerk*. In generale gli scritti concepiti come autobiografici presentano motivi e caratteristiche del tutto simili a quelli dei testi squisitamente romanzeschi: il ricorso al discorso indiretto, l'inserimento di incisi, la citazione come strategia narrativa, l'uso dei toni dell'invettiva. Il racconto di vita viene proiettato in maniera evidente nel mondo linguistico di Bernhard – un mondo letterario, e quindi *fiktiv* – e ciò problematizza la veridicità dei contenuti autobiografici, e con essi la perfetta corrispondenza tra le figure dell'autore e del personaggio. Un altro indizio di questa dissociazione è fornito dall'incedere narrativo che fatica a svolgere la trama, bloccata tra gli ingranaggi di una scrittura che divaga, amplia, si diffonde sul tema a suon di ridondanze e ripetizioni. Si nota inoltre, a livello strutturale, la scelta inusuale di articolare l'autobiografia in scritti solo parzialmente collegati tra loro (al ciclo di cinque romanzi autobiografici si affiancano anche la biografia di Paul Wittgenstein e degli scritti brevi) e non ordinati cronologicamente³⁵². La frammentarietà aneddotica e la discontinuità della “storia di vita” narrata poco si addicono alla scrittura biografica. La “resistenza” al compimento e all'organicità si spiega proprio con l'interferenza tra le due voci in gioco: quella del narratore, che tiene salda la scena in cui la trama si sviluppa, e quella dell'autore, che fa irruzione con commenti, digressioni, giudizi che ostacolano il progredire della storia. Nell'unità di tempo e di luogo la difficoltà della scrittura diventa quella di salvaguardare l'autonomia della voce del narratore-personaggio, nel contrasto oppositivo con la voce dell'autore. Il fatto che i personaggi romanzeschi somiglino in maniera evidente al loro autore, con il quale condividono le origini austriache, l'antipatriottismo, la misantropia, e talvolta anche il mestiere di scrittore, complica ulteriormente la questione dell'identità. I *Charaktere* bernhardiani sono spesso artisti in crisi d'ispirazione, fermi alla fase di cominciamento dell'opera, oppure uomini in lotta con la malattia fisica e psichica e la disperazione. In altre parole,

³⁵¹ T. Bernhard, *Eine Begegnung*, cit., 147-148; 80.

³⁵² L'ultimo romanzo del ciclo autobiografico – *Ein Kind* – si apre su una corsa in bici di Bernhard bambino.

sono *Doppelgänger* dello stesso Bernhard. Si può dunque credere che il personaggio Bernhard sia la mera trasposizione letteraria dell'autore nella sua opera?

La complessa manipolazione delle strutture temporali, la negazione della continuità cronologica, scalzata dalla logica del frammento, e ancora l'enfasi posta sull'atto dello scrivere indirizzano l'attenzione del lettore verso i principi strutturali del testo³⁵³. Dall'oscillazione tra interno (personaggio) ed esterno (autore) della scrittura, emerge un lucido esercizio letterario che svela come il centro plasmante del romanzo biografico non sia la trasposizione mimetica della vita, bensì la scrittura stessa³⁵⁴. Essa sfrutta il meccanismo di identificazione per metterlo in scacco sistematicamente, e lo fa attraverso una presa di distanza polemica dal suo oggetto di rappresentazione.

Leggendo alcune delle pagine più belle del Bernhard autobiografico, si comprenderà facilmente questo meccanismo retorico:

Ich habe die Wiener Kaffeehäuser immer gehaßt, weil ich in ihnen immer mit Meinesgleichen konfrontiert gewesen bin, das ist die Wahrheit und ich will ja nicht ununterbrochen mit mir konfrontiert sein, schon gar nicht im Kaffeehaus, in das ich ja gehe, damit ich mit entkomme, aber gerade dort bin ich dann mit mir und mit Meinesgleichen konfrontiert. Ich ertrage mich selbst nicht, geschweige denn eine ganze Horde von grüberlnden und schreibenden Meinesgleichen Ich meide die Literatur, wo ich nur kann, weil ich mich selbst meide, wo ich nur kann und deshalb muß ich mir den Kaffeehausbesuch in Wien bin, *unter keinen wie immer gearteten*

³⁵³ Cfr. J. J. Long, *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*. Rochester, Woodbridge 2001, p. 91.

³⁵⁴ L'identità si dice proprio come scrittura, come opera letteraria. "Ich prüfe mich fortwährend, ja, das ist es! Ich laufe immer hinter mir her! Sie können sich vorstellen, wie das ist, wenn man sich selbst aufschlägt wie ein Buch und lauter Druckfehler darin entdecken muß, einen nach dem andern, auf jeder Seite wimmelt es von Druckfehlern! Und alles ist trotz dieser vielen hundert und tausend Druckfehler meisterhaft! Es handelt sich um eine Aneinanderreihung von Meisterstücken! ... Die Schmerzen kommen von unten herauf und von oben herunter und werden Menschenschmerzen. Ich stoße überall an die Mauern, die um mich herum sind. Ich bin schon der reinste Mörtelmensch! Aber es ist doch so, daß ich mich oft hinter meinem Lachen zurückgehalten habe! (T. Bernhard, *Frost*, cit. 34; 36).

Umständen ein sogenanntes Wiener Literatenkaffeehaus aufzusuchen.³⁵⁵

Dapprima viene stabilita l'identità tra autore e personaggio – chi parla è Thomas Bernhard, scrittore austriaco di casa a Vienna – in seguito tra le due figure viene introdotta una differenza che scompagina i piani della realtà e della finzione letteraria: “io” si sdoppia in “me stesso”. Dichiarando di “evitare la letteratura più che *può*” il personaggio Bernhard prende le distanze dalla propria opera, aprendo una divaricazione di piani (fanzionale/reale) e figure (autore/personaggio). Il dispositivo testuale “piega” i confini tra lo spazio del pensiero (“dentro” della scrittura) e quello della realtà descritta (“fuori”) rendendoli fluttuanti e instabili³⁵⁶; così facendo lascia che la scrittura autobiografica sconfini in quella letteraria, e viceversa. L'identificazione autore-personaggio, ribadita dalla narrazione in prima persona e dai biografemi sparsi qua e là, viene sospesa in un contesto letterario dichiaratamente *fiktiv*. La dissociazione tra quel che in un primo momento si presenta coincidente è così svelata.³⁵⁷

«In meinen Büchern ist alles künstlich»

[...] und das immer größere Vergnügen andererseits ist dann die Arbeit. Das sind die Sätze, Wörter die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. Ist eine bestimmte Stufe erreicht nach vier, fünf Stockwerken – man baut das auf – durchschaut man das Ganze und haut alles wie ein Kind wieder zusammen.³⁵⁸

Il gioco di sovrapposizione e scarto tra figure gemelle riflette ciò che avviene a livello macro-testuale. Nel gioco letterario in cui “[es] *ist alles künstlich*”, scrittura e vita rimandano circolarmente l'una all'altra. La variazione sul tema della realtà come menzogna, e della finzione come verità più vera della verità stessa, è *topos*

³⁵⁵ Id., *Wittgensteins Neffe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982, p. 139-140, trad. it. *Il nipote di Wittgenstein*, Adelphi, Milano, 1989, p.113 (nelle note che seguono si indicherà il riferimento di pagina dell'edizione tedesca, seguito da quello dell'edizione italiana).

³⁵⁶ G. Gallo, *Autobiografia e feticci d'autore. Appunti su “A colpi d'ascia”* in «Aut aut», cit., pp. 137-167.

³⁵⁷ Per un approfondimento si rimanda a F. M. Eybe, *Thomas Bernhards »Stimmenimitator« als Resonanz eigener und fremder Rede* in W. Bayer (a cura di), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1995, pp. 31-43.

³⁵⁸ T. Bernhard, *Drei Tage*, 1971, cit., pp. 80-81.

bernhardiano. La realtà non può essere spogliata dei significati simbolici che le attribuiamo, perché è sempre filtrata dalla prospettiva del soggetto; non c'è "oggettività primordiale" da portare alla luce, poiché la percezione è sempre in sé distorsione. Per questo la scrittura è *Kunstlichkeit*, costruzione teatrale, con i movimenti e le finzioni di uno scenario nel quale sperimentiamo continuamente la duplicazione e il rispecchiamento. Attraverso l'esercizio sistematico dell'*Übertreibungskunst* Bernhard rende palese l'impianto "scenico" che sorregge la pratica letteraria:

In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache *so*. Man muß sich die Seiten in den Büchern *volkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*. Es ist *Kunstmittel*, das ich von Anfang an angewendet habe. Und wenn man meine Arbeiten aufmacht, ist es so: Man soll sich vorstellen, man ist im *Theater*, man macht mit der ersten Seite *einen Vorhang* auf, der Titel erscheint, totale Finsternis – langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter, die langsam zu *Vorgängen äußerer und innere Natur*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden.³⁵⁹

Un esempio concreto. Nel romanzo *Holzfällen* la plateale impostazione teatrale mette in risalto la stretta parentela tra *Erzählung* e *Schauspiel*. Il "künstlerisches Abendessen" degli Auersberger appare subito come una farsa, con gli ospiti che ancora indossano l'abito nero del funerale di Joana, l'amica attrice morta suicida. I personaggi sono maschere che interpretano ruoli prestabiliti – lo stesso Bernhard li definisce "cast" – diretti e giostrati dal protagonista-regista, che li osserva dalla posizione privilegiata della *bergère*. Riferimento costante all'interno del racconto è la *Wildente* di Ibsen, citata a ripetizione e infine messa in scena dall'attore che al *Burgtheater* recita il ruolo di Ekdal. Bernhard adatta i meccanismi teatrali alle esigenze del testo narrativo, e lo fa sia a livello strutturale, sia sul piano dei contenuti. Il gioco di rispecchiamenti e parallelismi risponde alle regole della messinscena teatrale e reduplica le ambientazioni

³⁵⁹ Ivi, pp- 12-13;11.

(*Burgtheater/casa* degli Auersberger), i ruoli (personaggio/regista; ospiti/attori; attore/Ekdal), e le scene (funerale/cena). Le connotazioni attribuite di volta in volta ai personaggi ridefiniscono continuamente la fisionomia delle loro identità. Il narratore è presentato inizialmente come soggetto “eccentrico”, esterno alle dinamiche sociali della cerchia di intellettuali di cui fa parte. Il gruppo è composto dagli Auersberger – considerati anti-modelli di intellettuali³⁶⁰: aridi, ignoranti e saccenti – e dai loro ospiti, pseudo-dotti paragonati a gargoyle di pietra. Tutti i personaggi osservati appaiono simili a effigi, ingessati nei ruoli che la vita artistica viennese ha loro imposto³⁶¹. L’identità del narratore emerge per contrasto con gli altri personaggi, e la posizione defilata rispetto allo svolgersi dell’azione testimonia questa distanza. Ma la distanza si riduce quando il soggetto osservante si specchia. Prima rimirando la propria immagine riflessa, poi scrutando gli odiati compagni di cena.

Il narratore ammette che il proprio coinvolgimento emotivo nel suicidio di Joana è pari a quello dei convitati, e in seguito si accomuna a costoro affibbiandosi l’aggettivo “ridicolo”. Con un rapido rovesciamento di ruoli, il protagonista si scopre identico ai “gargoyle” tanto disprezzati. Questo rispecchiamento tra sé e gli altri ribadisce la pervasività del meccanismo teatrale e pone al centro della narrazione il lavoro dell’attore, basato sulla simulazione.

Ich habe ihnen immer alles vorgespielt, sagte ich mir. Ich habe allen alles immer nur vorgespielt, ich habe mein ganzes Leben nur gespielt und vorgespielt, sagte ich mir auf dem Ohrensessel, ich lebe kein tatsächliches, kein wirkliches, ich lebe und existiere nur *ein vorgespieltes*, ich habe immer *nur ein vorgespieltes Leben gehabt*,

³⁶⁰ “[...] die Eheleute Auersberger zutiefst zuwider, genauso ihre Gäste, ja ich hatte sie alle, denn sie waren mir um alles in der Welt *entgegengesetzt* [...]” (Id., *Holzfällen. Eine Erregung*, Suhrkamp, Frankfurt A.M. 1984, p. 76; trad it., *A colpi d’ascia*, Adelphi, Milano, 1990, p. 55).

³⁶¹ Cfr. Cousineau *Three-Part Inventions. The Novels of Thomas Bernhard*, University of Delaware press, 2008, Newark, p. 109. “All of the characters in *Woodcutters*, finally, have been transformed into effigies of real persons because they have abandoned their original pursuit of the “highest satisfaction” and then settled for the “social trap” of Viennese artistic life and the role-playing that it impose. Auersberger may well be a “social ape” and “nothing but an unendurable copy of Webern”, but this does not make the narrator any less a “Salzburg fool”. Other characters have exhausted their human energies in the fruitless effort to imitate their chosen role-models”.

niemals ein tatsächliches, wirkliches, sagte ich mir, und ich trieb diese Vorstellung *glaubte*.³⁶²

L'interpretazione di un ruolo – sociale o teatrale – si estende a tutti i personaggi, e fa da *pendant* alla messa in scena dell'attore del *Burgtheater*. Incorniciando in una sola, piccola scena i motivi salienti di *Holzfällen*, la sua performance si rivela *mise-en-abyme* del romanzo stesso. Da mera forma dell'imitazione (di un modello sociale, o di un ruolo prestabilito) l'interpretazione si eleva a forza creativa in grado di combattere le implicazioni istupidenti del gioco di ruoli nella vita reale.

Questa è per Bernhard la missione della scrittura: teatralizzare la vita senza concedere allo spettatore l'illusione del vero. La vocazione mimetica della scrittura è tradita dal trucco visibile dall'*Übertreibungskunst*, ma lascia spazio a qualcosa di più alto, più sublime, più desiderabile della realtà stessa.

Einerseits... andererseits

L'oscillazione da “un lato” all’“altro” dischiude quel che per Bernhard è lo spazio letterario: uno scontro tra prospettive e logiche di pensiero.

Il legame oppositivo che si instaura tra finzione letteraria e realtà empirica si traduce in uno stile letterario esasperatamente *künstlich*. E esso mostra, nel suo stesso funzionamento, l'artificialità intrinseca alla scrittura, e lo fa utilizzando degli accorgimenti retorici che insistono sulle figure di reduplicazione. Queste contribuiscono a segnalare, accanto allo scarto, la relazione di reciproca dipendenza tra sfere e concetti opposti. Il costrutto più emblematico di questo procedimento è “*einerseits... andererseits*”, una sorta di *diktat* pervasivo, che regola ogni piano testuale.

Wie neunzig Prozent aller Menschen, will ich im Grunde immer da sein, wo ich nicht bin, da, woraus ich gerade geflohen bin. [...] Und die Wahrheit ist, daß ich nur *im Auto sitzend* zwischen dem einen Ort, den ich gerade verlassen habe und dem andern, auf den ich zufahre *glücklich bin*, nur im Auto und auf der Fahrt bin ich glücklich, ich bin der unglücklichste Ankommende, den man sich vorstellen kann, gleich, wo ich ankomme, komme ich an, bin ich unglücklich. Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt

³⁶² T. Bernhard, *Holzfällen*, cit., pp. 105-106; 75-76.

aushalten und die nur glücklich sind *zwischen den Orten* von denen sie weg und auf die sie zufahren.³⁶³

Il parallelismo come figura sintattica predominante articola il testo in simmetrie e antitesi, mentre il linguaggio crea accostamenti sorprendenti (ossimori, sinestesia, anfibologie), che fanno emergere dal contrasto la congiunzione tra opposti. Bernhard gioca con i contrari (follia e sanità mentale, salute e malattia, morte e vita), sfrutta concetti bisenso o polisemici, inverte i termini del contrasto e creando paradossi e ambivalenze insolubili.

“*Einerseits... andererseits*” non chiama in causa una ferma dicotomia né apre un confronto che si risolve con lo scioglimento del contrasto: “qui” e “là” si coappartengono pur mantenendo la loro distanza strutturale. Si prenderanno ora in esame degli esempi testuali emblematici delle concrete implicazioni di questo costrutto binario.

Korrektur è uno degli esempi più illuminanti di narrazione basata sul *Gegensatzpaar*. La struttura, articolata in due parti, mette subito in chiaro il gioco dei doppi: nella prima sezione, intitolata “*Die Hoellersche Dachkammer*”, il narratore descrive in prima persona il lavoro di selezione e revisione del manoscritto dell’amico Roithamer; nella seconda parte, “*Sichten und Ordnen*” la narrazione diventa citazione e riporta quanto già raccontato dal punto di vista del protagonista morto suicida. L’incontro tra punti di vista divergenti non è “trasparente” come ci si aspetterebbe. La prospettiva di narrazione oscilla costantemente tra *ich* e *du* e le voci del narratore anonimo e di Roithamer presentano delle zone di intersezione che complicano l’individuazione dei personaggi. Il ricorso sistematico alla citazione, ora riportata e filtrata dal narratore, ora estrapolata dall’opera incompiuta di Roithamer (“*Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*”), devia la scrittura dal soggetto parlante reduplicando l’enunciazione, le prospettive adottate, infine la verità della narrazione. L’aspetto centrale del romanzo, ovvero la correzione che ambisce alla forma perfetta, rappresenta il *fil rouge* che, *einerseits*, unisce nelle intenzioni i due personaggi parlanti, *andererseits* pone in contrasto l’apparente coesione del testo e i suoi contenuti, consegnati al lettore nella forma di montaggio di frammenti

³⁶³ Id., *Wittgensteins Neffe*, cit., p. 143-144; 116.

di una storia incompiuta. Lo scritto cui lavora Roithamer cambia continuamente fisionomia, giungendo a diventare, per opera del narratore, il libro che il lettore tiene tra le mani. La parola finale assegna prepotentemente al lettore il suo ruolo di testimone. Il lavoro di revisione intrapreso faticosamente dal narratore, riflesso di quella correzione infinita compiuta da Roithamer, diventa una rappresentazione del “balzo al di fuori della narrazione”, un esempio di esercizio critico volto a smontare, rileggere, e re-interpretare i fatti, restituendoli in forma mutata. Da un punto di vista linguistico si ravvisa l’impiego di *doppeldeutige Begriffe* e l’assegnazione di significati contrapposti a uno stesso concetto (l’origine come radice e rovina dell’individuo), o spazio (la soffitta e il cono sono luoghi di segregazione e liberazione). Il racconto è costruito sul dualismo, figura che assume una doppia funzione: antitetica, e quindi oppositivo-separativa rispetto a concetti contrastanti, oppure congiuntiva, motore di un processo creativo che, partendo dalla distinzione tra termini, stabilisce similitudini e somiglianze (cono/casa di Höller; lavoro di correzione del narratore/correzioni di Roithamer).

Il romanzo *Auslöschung*, ultima opera “definitiva”, riassume e rielabora tutti i motivi salienti che attraversano il *corpus* narrativo di Thomas Bernhard. Il testo è costruito sulle figure della divergenza – direzioni contrarie, antagonisti, doppi, coppie di opposti, antitesi – che plasmano i contenuti del romanzo. La tensione dicotomica tra luoghi – di qua l’Italia, di là l’Austria – viene proiettata su uno sfondo più ampio. Roma e Wolfsegg non sono realtà geografiche specifiche, ma emblemi di significati contrastanti: la “città eterna”, culla della cultura umanistica europea, e il piccolo centro periferico, in cui il pensiero è soffocato dalla grettezza di una mentalità provinciale. Dietro le concrete denominazioni (Wolfsegg/Roma, Altensam/Londra, ecc.) si cela l’universale intercambiabilità di concetti opposti in letteratura. Così Wolfsegg non è solo Wolfsegg, ma piuttosto il simbolo storico-politico dell’Austria, è un “*Hort des Stumpfsinns*” del tutto simile alla maggior parte dei villaggi austriaci. Roma, in parallelo, non è solo “*eine laute und stinkende Stadt*”, ma è il centro di una nuova esistenza e “*Geisteswende*”, il luogo ideale per la rigenerazione intellettuale di Murau³⁶⁴. I personaggi seguono lo stesso movimento: *einerseits* l’origine e i suoi

³⁶⁴ Per un’analisi approfondita si rimanda a Mariacher, B., *Die Beziehung zwischen den Gegensätzen. Zu Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall.*, in T. Lichtmann, W. Fanta, *Nicht*

rappresentanti (i genitori, il fratello e le sorelle), *andereseits* l'esistenza liberata dal vincolo dell'appartenenza, incarnata dallo zio Georg, dall'allievo Gambetti e dalla poetessa Maria. Oggetto emblematico dell'ambivalenza come strategia retorica è la *Kindervilla* di Wolfsegg, il luogo dei giochi infantili e dei travestimenti dei bambini, ma anche il rifugio vergognosamente offerto dai genitori di Murau ai gerarchi nazisti in fuga. La casa dei bambini diventa lo scenario fisso di episodi moralmente incompatibili, espressione del legame oscuro tra teatro e morte, tra innocenza e colpa.

Das Kalkwerk è un altro esempio di come il principio dello "einerseits...andereseits" possa articolare simmetrie anche sul piano dei contenuti. Il romanzo gioca sulla coppia oppositiva Konrad/moglie, polarità attorno alle quali si addensano idee e significati in contrasto: la vita e la morte, il movimento e l'immobilismo, l'azione e la passività. E ancora: l'odio e l'amore per l'Austria, la passione per Kropotkin e per Novalis, la preferenza per le stanze grandi e quella per le stanze piccole. Alla costellazione Konrad/moglie fa da *pendant* la diade tipicamente bernhardiana voce narrante/voce rammemorante. La tipica "ripetizione compulsiva" si collega, qui come altrove, al *Gegensatzpaar* e al meccanismo della citazione. Le voci in gioco sono quelle del narratore e di Konrad, tra i quali esiste un "legame simbiotico" al contrario, dato che il fallimento del protagonista diventa un passo necessario per il successo del narratore.³⁶⁵

La relazione speculare di reciproca dipendenza tra personaggi è d'altro canto una delle cifre stilistiche bernhardiane. Essa si riscontra pressoché ovunque: in *Amras* (i due fratelli rinchiusi nella torre), in *Korrektur* (narratore/Roithamer; Höller/narratore), in *Alte Meister* (Reger/Irrsigler, Reger/Atzbacher), ma anche in romanzi come *Frost* e *Verstörung*, nei quali il tandem malattia/salute trova nei personaggi delle concrete incarnazioni (Strauch/narratore; narratore/principe Saurau). Negli scritti della cosiddetta "trilogia dell'arte" – *Der Untergeher*, *Holzfällen* e *Alte Meister* – il

(aus, in, über, von) Österreich: Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen, Frankfurt, Germany, Peter Lang, 1995, pp. 241-252.

³⁶⁵ In maniera analoga in *Korrektur* il passaggio del testimone tra uno scrittore e l'altro avviene in corrispondenza e a causa della morte di Roithamer. Si rimanda, per un approfondimento, all'analisi di Cousineau in Id., *Three-Part Inventions*. op.cit.

meccanismo della reduplicazione gioca sull'*imitatio* e coinvolge modello e interprete: da un lato vengono presentate *in absentia* figure di artisti come Bach, Gould, Ibsen e Tintoretto, dall'altro si introducono le identità plasmate sul desiderio di emulazione di tali modelli, Wertheimer, Reger, e così via. Il rispecchiamento non è mai conforme allo schema tesi-antitesi-sintesi, ma appare sempre come *Scheindialektik*, "dialettica apparente", tra due o più personaggi. Sovente la scrittura moltiplica i termini dell'opposizione tramite l'introduzione di un terzo elemento, che arricchisce il dialogo polemico negando la possibilità di sintesi risolutiva. Qualche esempio. In *Das Kalkwerk* il sistema trifasico protagonista-ostacolo-capro espiatorio vede la moglie di Konrad occupare sia il posto dell'ostacolo che quello del capro espiatorio; in questa maniera l'opposizione tra protagonisti viene rifunzionalizzata attraverso la ridefinizione dei ruoli e delle posizioni dei personaggi. Anche in *Hölzfallen* il sistema dei personaggi si articola sulla triangolazione fra tre soggetti: il narratore, l'attore del *Burgtheater* e gli Auersberger. Questi a loro volta sono figure di rispecchiamento, che rimandano a un *alter*³⁶⁶ da emulare. In *Korrektur* e *Alte Meister* l'uso della struttura triadica si palesa nelle relazioni tra personaggi (Höller-Roithamer-narratore; Reger-Atzbacher-Irrsigler), i quali intrecciano le rispettive voci in un gioco polifonico senza unisono. Questi meccanismi sottolineano il carattere mutevole e dinamico del gioco dei contrari.

La complicazione del sistema oppositivo duale segnala il superamento di una logica separativa, che legge le entità (o identità) in gioco come termini contrapposti e autoreferenzialmente statici. Al suo posto si instaura una logica relazionale, che movimentata il processo di opposizione, e apre al cambiamento gli stessi termini in gioco. Nel contesto letterario il paradigma "*einerseits... andererseits*" non è solo il principio strutturale responsabile della forma testuale, ma anche fondamento teorico di una scrittura che crea antinomie senza scioglierle.

Bernhard scompagina le categorie critiche tradizionali e crea una scrittura non più tesa a chiarire o disambiguare le contraddizioni, ma ad articolare, attraverso la parola, l'atto stesso dell'espressione linguistica.

³⁶⁶ Gli Auersberger sono emulatori di artisti che non potranno mai raggiungere, l'attore interpreta i ruoli dei personaggi che gli sono assegnati, mentre narratore è la controfigura di un regista, che descrive da una prospettiva privilegiata ciò che lo circonda.

Il paradosso della scrittura

Wenn mir fad ist, oder es ist irgendwie eine tragische Periode, schlag' ich ein eigenes Buch von mir auf, das bringt mich noch am ehesten zum Lachen. Oder verstehen Sie das nicht, daß ich nicht auch ernste Sätze geschrieben hab', zwischendurch, damit die Lachsätze zusammengehalten werden. Das ist der Kitt. Das Ernste ist der Kitt für das Lachprogramm. Nur kann man natürlich auch sagen, es ist ein *philosophisches Lachprogramm* [...]³⁶⁷

“È una commedia, è una tragedia?” si chiede il personaggio protagonista dell'omonimo racconto bernhardiano, e proprio nell'indecidibilità della risposta si apre un paradosso essenziale. Tragico e comico stanno agli antipodi, ma come recto e verso della stessa medaglia: appartengono a uno stesso orizzonte e si alternano con un rapidità tale da rendere indistinguibili le due facce. Compito della scrittura non è tanto demarcare le differenze, o aderire ai codici letterari di genere (comico, tragico). È piuttosto esplorare gli interstizi che si aprono nella successione di tonalità comiche e drammatiche, ma non solo. L'elezione della polisemia a principio semantico dominante („Jeder Begriff in sich wieder unendlich viele Begriffe [ist]“³⁶⁸) afferma ogni concetto come *vox media*, poiché ogni parola, genere, giudizio o interpretazione può assumere accezioni opposte. La prosa di Bernhard non fa che ribadirlo di continuo, seguendo uno schema enunciativo fisso. In prima battuta viene stabilito un significato (apparentemente) assoluto, corroborato dall'arte dell'esagerazione e dalla concitazione polemica con cui si esprimono i personaggi. L'affermazione universale viene poi ridotta alla prospettiva del singolo e quindi sistematicamente relativizzata, rimpicciolita, resa ridicola. In una sorta di scomposizione prospettica cubista Bernhard opera una consapevole distorsione della parola, seguendo lo stesso procedimento descritto minuziosamente da Roithamer in *Korrektur*:

Zuerst Annäherung an den Gegenstand als Idee, dann größtmöglich entfernte Position von dem Gegenstand, an den wir uns zuerst, als Idee, angenähert haben, um ihn beurteilen und durchdenken zu können, was, in Konsequenz, die Auflösung des Gegenstandes bedeutet. Konsequentes Durchdenken eines, gleich welchen Gegenstandes, bedeutet Aufösung dieses Gegenstandes, Durchdenken von Altensam beispielweise Auflösung von Altensam und sofort. Aber

³⁶⁷ T. Bernhard, *Eine Begegnung*, cit., p.43-44; 26.

³⁶⁸ Id., *Verstörung*, cit., p. 170; 194.

mit (und in) der äußersten Konsequenz denken wir nicht und nie, weil wir dann alles auflösten.³⁶⁹

Ogni concetto viene ingrandito, ripetuto, sezionato. Viene esaminato da una distanza così ravvicinata da perdere la riconoscibilità della propria forma. Si svincola infine dal significato usuale che il senso comune le assegna. per apparire come puro grafema. L'avvicinamento iperrealistico alle cose sospende le accezioni positivo/negativo cucite dal giudizio sui propri oggetti d'esame. L'effetto di questa operazione è l'intercambiabilità universale dei contrari – per cui il tormento si rovescia in farsa, l'ossessione in vezzo, la tragedia in commedia³⁷⁰ – e la potenziale moltiplicazione di ogni concetto o situazione, nel contesto di simulazione farsesca che è la letteratura. Questo è il faceto del “programma filosofico” bernhardiano: la *reductio ad ridiculum* che bilancia quella serietà “che tutti automaticamente attribuiamo a un esistere come percorso di sofferenza e infine come tunnel senza uscita”³⁷¹, l'exasperazione degli aspetti drammatici della vita, al fine di renderli grotteschi. Tipici espedienti comici sono l'esibizione dell'artificio che divarica i fatti dalle loro rappresentazioni, la stravaganza che accomuna ogni storia e personaggio, l'uso del *nonsense* e dell'anfibologia che sottolineano la doppiezza intrinseca al linguaggio.

La “commedia bernhardiana” offre una visione dinamica e complessa del mondo, in cui nessuna verità, nessuna parola, è mai definitiva. Nessuna decisione o scelta è risolutiva. La funzione dei paradossi è costruire e dischiudere una visione estetica, e non empirica, dell'esistenza. Soltanto assumendo la logica del paradosso³⁷² si può

³⁶⁹ Ko, p. 200; 198.

³⁷⁰ “»Es sind Leute, die ihre Qual auf die Straße tragen und dadurch die Welt zu einer Komödie machen, die natürlich zum Lachen ist. In dieser Komödie leiden sie alle an Geschwüren, geistiger körperlicher Natur, haben ein *Vergnügen* an ihrer Tiodeskrankheit. Wenn sie ihren Namen hören, gleich, ob die Szene in London, in Brüssel oder in der Steiermark ist, erschrecken sie, versuchen aber, ihr Erschrecken nicht zu zeigen. Das tatsächliche Schauspiel verbergen alle diese Menschen in der Komödie, die die Welt ist.” (Id., *Verstörung*, cit., p. 136; 156)

³⁷¹ P. Rovatti, *Con Thomas Bernhard nella direzione opposta*, in «Aut aut», cit., p. 81.

³⁷² „Diese Systematik unterstreicht die Bedeutung der Paradoxie für den Roman und begründet das Grundprinzip des Einerseits und Andererseits, welches nicht von der Unentschiedenheit des Autors zeugt, sondern die „programmatische Philosophie“ des Romans, insofern eine solche nicht als

comprendere la coesistenza di due spinte logicamente incompatibili. La prima, la *vis destruens*, annienta l'aura del linguaggio svuotandolo dei suoi significati convenzionali, e sospende le leggi semantico-sintattiche che regolano il sistema linguistico. In uno scenario privo di referenzialità condivisa la funzione comunicativa del linguaggio è sospesa. Come a sottolineare che essa non esaurisce il potenziale espressivo della lingua. La direzione del *gegen* percorsa dalla scrittura si manifesta come azione incendiaria rivolta contro le leggi della sintassi, della semantica e della logica. Azione che prelude a una rifondazione *ex novo* della lingua, dei suoi significati, delle sue regole. È questa la seconda spinta, la *vis construens* della scrittura, che edifica sulle ceneri del sistema convenzionale dei segni una forma nuova, autenticamente creativa, retta dalle leggi dell'estetica. Queste ammettono una flessibilità preclusa alla logica e un thesaurus potenzialmente inesauribile.

*Ausstrahlen, und zwar nicht nur weltweit, sondern universell. Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zu totalen Auslöschung. Aber was heißt Auslöschung? Wiederbeginn des Neuen.*³⁷³

La ricchezza della lingua coincide con la possibilità del *gegen*. “Andar contro” diventa così una sorta di operazione critica, contemporanea e complementare a quella creativa: la letteratura “pettina contropelo” la scrittura, ovvero il suo *medium*, proponendo un'incessante indagine critica rivolta verso se stessa.

Nel movimento tensivo tra opposti si apre lo spazio della scrittura, che pende alternativamente da una parte e dall'altra, che vacilla perfino, perché senza vacillare non potrebbe dire, ma solo “fotografare”, descrivere, riferire. La letteratura, in consonanza con Wittgenstein, è *in primis* “gioco linguistico”, che risponde alle regole di significazione dell'estetica. Un gioco che combina la tragedia e la commedia, che deforma i concetti e gli oggetti aprendoli, ricomponendoli e assegnando loro significati sempre nuovi. Un gioco che percorre la via opposta dell'esistenza, che rilegge e ricrea la vita, ma non combacia con essa. Se il pensiero è esercizio di inversione e perversione

geschlossenes System verstanden wird, bildet.“ (R. Steingröver, *Einerseits und Andererseits: Essays zur Prosa Thomas Bernhards*, cit., pp.12-13).

³⁷³ T. Bernhard, *Eine Begegnung*, cit., pp. 257;133-134.

delle verità comuni³⁷⁴, pensare significherà demolire e ricostruire la realtà attraverso la speculazione. Ma non si tratta di un mero esercizio intellettuale: Bernhard disegna “paesaggi interiori”, esprime, con la sua prosa, la propria visione dell’esistenza che non è mai “stare”, ma è sempre “andare” da una parte e dall’altra e poi ancora indietro, sui propri passi. *Gehen*, come uno dei suoi romanzi, correre nella direzione opposta per mantenersi in continuo movimento. Non trovar pace, coltivare il proprio tormento, perché il tormento è linfa, che mantiene vitale l’esistenza:

So habe ich es mir in den letzten Jahren zur Gewohnheit gemacht, wenigstens in einem Zweiwochen-rhythmus Wien gegen Nathal einzutauschen, umgekehrt Nathal gegen Wien, ich fliehe alle verzehn Tage aus Nathal nach Wien und dann wieder aus Wien nach Nathal und bin dadurch, um überhaupt überleben zu können, ein zwischen Wien und Nathal hin- und hergetriebener Charakter geworden, der nurmehr noch aus diesem mit der größten Entschiedenheit produzierten Rhythmus heraus existieren kann. [...] Diese Unruhe habe ich von meinem Großvater mütterlcherseits, der lebenslänglich in einer solchen nervenverzehrenden Unruhe zu existieren gehabt hat und auch letzten Endes an dieser Unruhe zugrunde gegangen ist.³⁷⁵

Il pensiero di Bernhard non coincide con i contenuti autobiografici dei romanzi, né con le parole dei suoi personaggi, né con le dichiarazioni provocatorie rilasciate nelle sporadiche interviste. Questi elementi possono orientare o disorientare il lettore, e certamente aiutano a delineare il contesto culturale di riferimento. Ma il “programma filosofico faceto” messo a punto dallo scrittore non è un sistema di pensiero antecedente alla scrittura. È piuttosto una *Weltanschauung* che in campo letterario diventa esperienza estetica che testimonia in maniera sublime la dissoluzione. E corrisponde con esattezza all’esercizio effettivo della scrittura, “direttamente, senza il bisogno dell’intercapedine della tematizzazione [...] di una secondarietà che contenga il

³⁷⁴ Cfr. A. G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Bari, 1990, p. 31: “Il pensiero è l’inversione di tutte le verità riconosciute. La gente comune dà ad intendere di avere un intelletto, ma in realtà non ha alcun intelletto [...]. Infatti la gente corre dietro e si riferisce ad oggetti, mentre l’esercizio dell’intelletto si esplica sempre nel contrario (*das Gegenteil*) di ciò che gli uomini ordinariamente assumono; l’intelletto per Bernhard ha come «punto fisso del pensiero» (*als Fixpunkt des Denkens*) non un oggetto, ma un «anti-oggetto» (*ein Antigegegenstand*).

³⁷⁵ T. Bernhard., *Wittgensteins Neffe*, cit., p. 142-143; 115.

messaggio esplicito “questa è filosofia”³⁷⁶. Il racconto diventa una forma di lettura icastica del mondo, una forma che, rispondendo alle logiche di pensiero dell’estetica, si avvicina all’irriducibile complessità dell’esperienza umana del mondo.

Poetiche dello *Zitat* a confronto

Nel corso del Novecento numerose esperienze filosofiche si concedono incursioni nella letteratura³⁷⁷, specchio fedele dei fermenti culturali e dei mutamenti storici e sociali che attraversano il secolo delle due grandi guerre. Dopo Nietzsche e attraverso Heidegger la filosofia si è caratterizzata come una forma di pensiero radicale, che pensa l’essere alla luce dell’essenza del nichilismo³⁷⁸. Ciò ha determinato una “deviazione” della via d’accesso alle cose: il metodo metafisico-scientifico, che da Cartesio in poi mirava a descrivere anticipatamente le caratteristiche di un oggetto d’indagine e le modalità d’accesso all’indagine stessa, viene progressivamente sostituito dall’esercizio del “pensiero pensante”. Si tratta di un pensiero che non si rifà ad alcun metodo o tema, ma che mostra se stesso a partire da se stesso, ovvero dal senso dell’essere. È quel che Heidegger chiama *Gegend*, contrada, una modalità d’indagine che “gegnet, freigibt, was er für das Denken zu denken gibt”³⁷⁹ e apre contemporaneamente la cosa da pensare e la strada d’accesso alla cosa. Gli *Holzwege* del pensiero che comprende e interpreta sono i sentieri dell’essere, e si diramano dalla *Gegend* in cui si trattiene il pensiero. “Diese Gegend ist überall offen in die

³⁷⁶ P. A. Rovatti, *Con Thomas Bernhard nella direzione opposta*, cit., p. 83.

³⁷⁷ “Come nascondere o spiegare altrimenti la simpatia che i filosofi dimostrano di avere per Char, Genet, Rilke, per non parlare dell’Hölderlin heideggeriano, modello di una propensione filosofica per la poesia che regge ancora il passo? Lo Juan de la Cruz tanto amato da Edith Stein non è ad esempio il santo che rivoluzionò gli schemi della religiosità carmelitana (non solo quelli, comunque), quanto, piuttosto, il poeta del Canto della notte oscura” (cfr. G. Pulina, *La parola imprigionata. Pessoa, Jabès, Bernhard e la scrittura*, in *XÁOS. Giornale di confine*, Anno II, N.1 Marzo-Giugno 2003).

³⁷⁸ “Alla domanda: “che ne è dell’essere?”, la metafisica risponde: “dell’essere stesso ne è nulla”, poiché essa pensa l’essere come essere *dell’ente*, come *fondamento* di ciò che è, non come *differenza* fra essere-presente ed essente-presente” (F. Gagliardi, *L’azzurro dell’anima. Heidegger e la poesia di Trakl*, Morlacchi, Perugia, 2007, p. 11.)

³⁷⁹ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 179; 141.

Nachbarschaft zum Dichten”³⁸⁰. Dopo essersi interrogata sulle forme a priori della conoscenza, e aver messo a fuoco le leggi in base a cui vengono strutturati i dati empirici raccolti dall’osservazione, la filosofia trova nella letteratura una fonte di ispirazione da cui attingere risorse linguistiche, meccanismi di analisi e strategie narrative. La letteratura, dal canto suo, si configura sempre più come una “mappa del mondo” in grado di articolare tutto lo scibile. Lo scrivere, “mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa, ora stregonesca ora enciclopedica, ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria”³⁸¹, si eleva a strumento prediletto di conoscenza. Per queste ragioni in ambito filosofico si attesta una rinnovata attenzione per l’espressione letteraria come tipologia speculativa utile a riprodurre i meccanismi del filosofare. La funzione “enciclopedica” accordata alla letteratura è resa possibile da quello che Calvino definisce un “*ménage à trois*”, una partita giocata con le discipline della scienza e della filosofia, di cui la letteratura rielabora i metodi e il sapere³⁸².

Il linguaggio che in *Sein und Zeit* assumeva una posizione di rilievo, in quanto in grado di rendere manifesta la struttura ontologica della mondità, appare come modo di aprirsi proprio del *Dasein*. La precomprensione dell’essere, data innanzitutto dal pensiero, si concretizza esclusivamente nel linguaggio, che, nominando l’ente, lo fa accadere per la prima volta alla parola e all’apparire. Espressione e significazione rappresentano senza dubbio due caratteri fondamentali del linguaggio, tuttavia, sottolinea Heidegger, questi tratti non raggiungono l’ambito dell’originario definirsi dell’essenza del linguaggio³⁸³. L’apertura del mondo si realizza in un linguaggio che

³⁸⁰ Ivi, p. 179; 142.

³⁸¹ I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995, p. 227.

³⁸² “La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura; costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta a non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all’altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda. (Id., *Filosofia e letteratura*, Ivi, p. 187).

³⁸³ Cfr. M. Heidegger, *Lògos in Vorträge und Aufsätze*, cit.

non obbedisce alle regole preesistenti, ma le produce esso stesso creativamente. È un linguaggio essenzialmente inventivo, che non esaurisce il proprio potenziale assolvendo a una funzione comunicativo-referenziale, e fonda in se stesso l'innovazione ontologica.³⁸⁴ È, in altre parole, il linguaggio poetico. Nel semestre invernale del 1934/35 Heidegger mette a fuoco la centralità della parola poetica tenendo un corso sulle liriche di Hölderlin “*Germanien*” e “*Der Rhein*”. Il linguaggio viene presentato come orizzonte in cui l'uomo si trova da sempre calato, in termini affini a quelli che ricorreranno nel *Brief über den Humanismus*: non siamo noi ad avere il linguaggio, bensì è il linguaggio che ci determina³⁸⁵. La filosofia, in quanto possibilità e necessità autenticamente libera e creatrice dell'uomo, viene qui esplicitamente accostata alla poesia.

Alla fine di *Die Sprache* Heidegger scrive :

Der Mensch spricht nur, indem er der Sprache entspricht.
Die Sprache spricht.
Ihr Sprechen spricht für uns in m Gesprochenen [...]³⁸⁶.

In consonanza con Heidegger, Bernhard punta a scompaginare gli automatismi legati alla pigrizia del linguaggio, tramite l'esercizio programmatico dell'*Übertreibungskunt*. Le parole, “logorate” dall'uso comune, vengono evocate, isolate e ripetute, con il preciso intento di dar loro una nuova fisionomia, di farle brillare di luce poetica. Lo stile di scrittura di Bernhard è densamente speculativo: il procedere per ampliamenti e variazioni sul tema accosta la letteratura al ragionamento filosofico, entrambi concentrati sulla messa a fuoco dello svolgersi del pensiero stesso. Bernhard si occupa di filosofia in maniera “tangenziale”, ma esplicita. Lo fa non soltanto mutuando

³⁸⁴ “Il linguaggio si presenta nella sua immediatezza come un fenomeno concreto: le sue unità, le parole o le frasi, appartengono a quella dimensione che Heidegger ha chiamato *utilizzabilità*. Differiscono da altri oggetti di cui ci serviamo [...] ma sembrano offrire il medesimo tipo di accessibilità: sono strumenti di cui ci serviamo per le nostre esigenze. Perciò la concezione del linguaggio come strumento di comunicazione mantiene una forte plausibilità, è la concezione più spontanea. La concezione strumentale del linguaggio non è falsa, è fallace. Dunque in una certa misura legittima” (G. Bottiroli, *La ragione flessibile*, cit., p.140).

³⁸⁵ Si rimanda alle riflessioni espresse in *Brief über den Humanismus* M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, , GA Abteilung I Band 9 *Wegmarken*, cit., p. 27.

³⁸⁶ Id., *Die Sprache in Unterwegs zur Sprache*, cit, p. 33; 43.

orientamento e oggetti d'interesse dalla scienza del pensiero, ma anche costellando la propria opera narrativa di citazioni e riferimenti a filosofi e sistemi di pensiero.

Il meccanismo della citazione diventa sia in Heidegger che in Bernhard un sottile *escamotage* per mettere in comunicazione codici comunicativi e potenzialità espressive di letteratura e filosofia. In entrambi i casi l'uso della citazione è strumentale, frutto di un'operazione estetica lucidissima volta a "gettare un ponte" tra discipline sorelle.

Martin Heidegger

Negli anni Trenta l'interesse di Heidegger per la questione della lingua impone alla ricerca filosofica un nuovo modo di domandare intorno all'essere. Il *lògos* diventa l'orizzonte che rende possibile lo storicizzarsi dell'essere come evento linguistico (*Geschehnis*) e per questa ragione viene interpretato come uno dei modi d'essere eminenti del *Dasein*. La *Sammlung* del *lògos*, come già detto, non è compattezza uniforme e monolitica, quanto piuttosto una congiunzione nella divergenza. Le due tendenze che coesistono nel *lògos* – separativa e congiuntiva – non preesistono al linguaggio, ma appaiono dinamicamente nella loro opposizione originaria, distinte ma contemporanee come il principio e la fine di una circonferenza.³⁸⁷ Il rapporto tra *lògos* e *Dasein* è bidirezionale e necessario. Il linguaggio è ciò da cui dipendiamo poiché esso "regge il nostro esserci" – non è mero strumento a disposizione dell'uomo ma quell'evento che dispone della suprema possibilità dell'essere dell'uomo³⁸⁸. L'uomo stesso è *Gespräch*, dialogo, poiché la parola che nomina gli dei è sempre una risposta al loro appello. Il linguaggio è evento di cui disponiamo e da cui siamo disposti, poiché esso delimita fin dall'inizio il campo della nostra possibile esperienza del mondo. È sì una facoltà di cui disponiamo, senza la quale nessun dire sarebbe possibile, ma è anche una possibilità che ha bisogno del parlare umano come *medium* del suo eventuararsi.

Intorno al 1934 emerge sempre più evidente, accanto alla ricerca sul linguaggio *tout-court*, l'interesse per la poesia.

³⁸⁷ Nel frammento 103 Eraclito scrive: "Sulla circonferenza il principio e la fine sono insieme raccolti, sono lo stesso".

³⁸⁸ Cfr. Id., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, op. cit.

Wenn wir darum das Sprechen der Sprache im Gesprochenen suchen müssen, werden wir gut daran tun, statt nur beliebig Gesprochenes wahllos aufzugreifen, ein rein Gesprochenes zu finden. Rein Gesprochenes ist jenes, worin die Vollendung des Sprechens, die dem Gesprochenen eignet, ihrerseits eine anfangende ist. Rein Gesprochenes ist das Gedicht.³⁸⁹

Il seminario su *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache* (1934), nel quale la logica è messa in stretta connessione con il *lògos* eracliteo, inaugura quella ricerca sul rapporto tra filosofia e poesia che troverà il suo culmine nel corso del semestre invernale dedicato agli Inni di Hölderlin *Germanien e Der Rhein*. L'esperienza poetica di Hölderlin segue il cammino di Dioniso e riconduce i mortali nella quadratura (*das Geviert*) del mondo, ovvero nel dominio di reciproca appartenenza tra mortali e divini, tra terra e cielo. Negli scritti confluiti nelle *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung* (1951) Heidegger legge la poesia hölderliniana alla luce della propria esperienza filosofica, instaurando con il poeta un dialogo fecondissimo che non si esaurisce con la presa in esame dei suoi scritti. Altri poeti, infatti, attireranno l'attenzione di Heidegger dopo gli anni Trenta: Rainer Maria Rilke, oggetto d'attenzione nel saggio *Wozu Dichter?*, Stefan George, a cui il filosofo si dedica in *Unterwegs zur Sprache*, infine Georg Trakl, la cui poesia diventa oggetto d'esame in *Die Sprache im Gedicht*³⁹⁰. Il dialogo con i poeti apre un terreno di confronto tra filosofia e poesia, che si rivela cruciale per dischiudere il *ductus* filosofico heideggeriano, basato sulla continua deviazione dall'oggetto d'indagine filosofica che prelude a una riappropriazione e ridefinizione dell'oggetto stesso. I rapporti reciproci tra filosofare, dire e poetare sono indagati a partire dall'assunto che la parola è gesto creatore, è *λόγος*. E che proprio la potenza generativa del linguaggio consente di superare il "tempo di povertà" che è diventata l'epoca moderna. Quest'ultima – scrive Heidegger in *Die Zeit des Weltbildes* – è caratterizzata da cinque manifestazioni essenziali³⁹¹: la scienza moderna, la tecnica meccanica, la circostanza per cui l'arte è "assorbita" dall'orizzonte dell'estetica, l'idea della cultura come realizzazione dei valori supremi dell'uomo, e infine la "Entgötterung" ("dedivinizzazione"), conseguente alla cristianizzazione del mondo

³⁸⁹ Id., *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 16; 31.

³⁹⁰ Pubblicato in "Merkur" con il titolo di Georg Trakl, in seguito confluito in *Unterwegs zur Sprache: Eine Erörterung seines Gedichtes*.

³⁹¹ Si rimanda ai saggi del 1938. *Die Zeit des Weltbildes* (in Id., *Holzwege*, op. cit.).

moderno. Le tenebre che avvolgono il nume e eclissano la presenza di Dio svuotano di senso il mondo soprasensibile ed esautorano la metafisica come scienza del fondamento dell'essere. Per Heidegger l'assenza di luce che caratterizza l'epoca moderna è determinata dall'oblio dell'essere, che è oblio della differenza ontologica tra essere e ente. Non si tratta di una dimenticanza accidentale: l'oblio è radicato nel rifiuto della differenza ontologica. L'Occidente, la "terra del tramonto" (*Abend-Land*), esperisce il declino della metafisica, che è insieme assenza di Dio e tempo di indigenza. Un'indigenza così profonda da oscurare la consapevolezza della mancanza di Dio.

La voce che più di ogni altra si è resa testimone di questa tragica dissoluzione è quella di Hölderlin, che nell'elegia *Brot und Wein* pone una domanda fondamentale: "und wozu Dichter in dürftiger Zeit?" – "a che, i poeti in tempo di povertà?" Quale compito rimane alla poesia, di fronte alla notte del mondo? Heidegger si appropria delle parole di Hölderlin e accorda ai poeti un ruolo determinante: quello di "sacri sacerdoti" che, cantando la parola di Dioniso, ritrovano la traccia degli dei fuggiti, la ripercorrono e solcano la strada che conduce alla svolta. Proprio in questa traccia di sparizione, e nella capacità di portarla alla luce, si dischiude il sacro.

[...] Nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nemlich es reichen
Die Sterblichen eh'an den Abgrund. Also wendet es sich
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.³⁹²

Nella buia notte in cui è precipitato il mondo, la poesia può rifondare un nuovo senso, una nuova ontologia, una nuova divinità. Ma a patto di accettare di percorrere l'abisso (*Abgrund*), di esperirlo e patirlo come solo i mortali possono fare, per prepararsi alla svolta. Quest'ultima è esclusiva prerogativa umana, perché i mortali, a differenza dei celesti, giungono per primi all'abisso, e primi fra i mortali vi giungono i poeti. Heidegger va però oltre la parola di Hölderlin, o meglio se ne appropria in maniera strumentale, per suffragare la propria riflessione sull'essere, attraverso un ripensamento della sua poesia con l'obiettivo di esperirne l'inespresso, l'inelequiato. Questa latenza della parola poetica coincide per Heidegger con il destino dell'essere,

³⁹² F. Hölderlin, *Mnemosyne* in *Sämtliche Werke.*, cit., pp. 201-203.

che conduce il pensiero a un dialogo con il poetare. Un dialogo che lascia che la poesia diventi il fondamento stesso della filosofia, e apra un varco al Sacro (*das Heilige*). Che altro non è che riappropriazione della quadratura tra dei e mortali alla luce di un ripensamento fondamentale dell'essere in rapporto alla differenza ontologica.

Al pari di Hölderlin, Rilke è scelto come interlocutore filosofico. Il suo verbo appare in grado di illuminare l'essenza stessa dell'essere, ottenebrata come Dio nel tempo indigente del moderno. Nella conferenza *Wozu Dichter?*, pronunciata proprio in memoria di Rilke nel 1946, Heidegger si sofferma sull'analisi di una poesia mai pubblicata³⁹³ e senza titolo, annotata dal poeta nel 1924. Il testo recita:

Wie die Natur die Wesen überläßt
dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins
besonders schützt in Scholle und Geäst,
so sind auch wir dem Urgrund unsres Seins

nicht weiter lieb; es wagt uns. Nur daß wir,
mehrnoch als Pflanze oder Tier
mit diesem Wagnis gehen, es wollen, manchmal auch
wagender sind (und nicht aus Eigennutz)
als selbst das Leben ist, um einen Hauch

wagender... Dies schafft uns, außerhalb von Schutz,
ein Sichersein, dort, wo die Schwerkraft wirkt
der reinen Kräfte; was die schließlich birgt,
ist unser Schutzlossein und daß wirs so
ins Offene wandten, da wirs drohen sahen,

um es, im weitsten Umkreis irgendwo,
wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahen.³⁹⁴

Qui Heidegger si concentra nuovamente sull'essere dell'uomo, che emerge per scarto dal confronto con altri esseri, quali la pianta o l'animale. Questo confronto rende visibile una parentela tra creature: l'appartenenza a uno Stesso, che coincide con la Natura. Contemporaneamente e significativamente affiora però una differenza cruciale, poiché l'uomo soltanto è in grado di volere la volontà. Per avvalorare la messa a tema della differenza ontologica Heidegger cita in seguito una lettera inviata da Rilke a un lettore russo che gli aveva posto delle questioni sull'*Elegia VIII*, che recita:

³⁹³ In seguito confluita nel volume *Gesammelte Gedichte*, edita nel 1934 (p. 118), e nella raccolta *Späte Gedichte* del 1935 (p. 90).

³⁹⁴ Citato da Heidegger in *Wozu Dichter?* In *Holzwege*, cit., p. 273; 336-337.

Rilke schreibt: »Sie müssen den Begriff des »Offenen«, den ich in dieser Elegie vorzuschlagen versucht habe, *so* auffassen, daß der Bewußtseinsgrad des Tieres es in die Welt einsetzt, ohne daß es sie sich (wie wir es tun) jeden Moment gegenüber stellt; das Tier ist *in* der Welt:wir stehen *von ihr* durch die eigentümliche Wendung und Steigerung, de unser Bewußtsein genommen hat«. Rilke fährt fort: »Mit dem »Offenen« ist also nicht Himmel, Luft und Raum gemeint, auch *die* sind, für den Betrachter und Beurteiler, »Gegenstand« und somit »opaque« und zu. Das Tier. Die Blume, vermutlich, *ist* alles das ohne sich Rechenschaft zu geben und hat so vor sich und über sich jene unbeschreiblich offene Freiheit, die vielleicht ur in den ersten Liebesaugenblicken, wo ein Mensch im anderen, im Geliebten, seine eigene Weite sieht, und in der Hingehobenheit zu Gitt bei uns (höchst momentane) Äquivalente hat.«³⁹⁵

L'uomo pone il mondo di fronte a sé e dispone la natura in funzione delle proprie esigenze. In questa maniera esprime una volontà preclusa a tutte le altre creature, una volontà che "bestimmt das Wesen des neuzeitlichen Menschen, ohne daß er zunächst um seine Tragweite weiß"³⁹⁶, poiché ha dimenticato la differenza ontologica, insieme al sacro. La vita abituale, regolata da un uso strumentale della tecnica, e retta dalle logiche dello scambio del mercato, porta l'uomo al di fuori di sé, lontano dalla sua essenza. Nelle elegie di Rilke la figura chiave dell'Angelo è una creatura in cui appare compiuta la tramutazione del visibile nell'invisibile³⁹⁷. Il transitare dell'Angelo rilkiano è l'eccezione che porta l'uomo a capovolgere il distacco da sé, è il ricordo interiorizzante dello spazio del mondo, evocato da uomini che più di tutti si arrischiano nella circoscrizione dell'Essere – cioè nella loquenza³⁹⁸. Essi sono *Dichter*, i sacerdoti del verbo, ovvero i poeti. Il loro è un dire che andando dietro un *dicendum*, s'impegna con esso unicamente per dirlo, è un canto che è esserci.³⁹⁹

³⁹⁵ Ivi, p. 282; 336-337.

³⁹⁶ Ivi, p. 284-285; 340.

³⁹⁷ Cfr. lettera del 13 novembre 1925, citata da Heidegger: »der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Welvandlung des Sichtbaren in Unsichtbaren, die wir leisten, schon vollzogen erscheint... Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen.« (Ivi, p. 308; 368).

³⁹⁸ „Weil diese Wagenderen es mit dem Sein selbst wagen und deshalb sich in den Bezirk des Seins, die Sprache, wagen, ind sie die Sagenden“ (Ivi, p. 311; 371).

³⁹⁹ "canto è esserci" è anche un verso tratto dal terzo sonetto della prima parte dei *Sonetti di Orfeo*, citato da Heidegger in conclusione al suo discorso.

Anche nei versi di Trakl, come in Hölderlin, affiora un anelito verso l'assoluto. Esso assume il volto di Elis, il fanciullo mai nato, lo straniero chiamato nel tramonto scomparso nel mattino primordiale nel segno di una dipartenza che è riappropriazione dell'autenticità perduta. Heidegger si occupa di Trakl nel secondo scritto della raccolta *Unterwegs zur Sprache*, con l'intento di individuare, attraverso la minuziosa lettura dei versi del poeta, il luogo (*Ort*) che offre una visione unitaria del suo dire. Il punto di contatto tra il *philosophieren* heideggeriano e il *dichten* di Trakl risiede nel comune interesse per l'essenza del linguaggio. Citiamo la lirica *Offenbarung und Untergang*, per mettere in luce gli snodi essenziali del dialogo tra poeta e filosofo.

In blauen Schauern kam vom Hügel der Nachtiwind, die dunkle Klage
der Muteer, hinsterbend wieder und ich sah die schwarze Hölle in
meinem Herzen; Minute schimmernder Stille. Leise trat aus kalkiger
Mauer ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling – die
Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts. Mondesweiß umfing die
Kühle des Steins die wachende Schläfe, verklangen die Schritte der
Schatten auf verfallenen Stufen, ein rosiger Reigen im Gärtchen.⁴⁰⁰

Emergono qui chiaramente alcuni dei *topoi* letterari indicati da Heidegger come emblematici del messaggio poetico di Trakl e del senso della propria *Erörterung* filosofica. In *Unterwegs zur Sprache* il filosofo passa in rassegna e mette a confronto i versi di differenti componimenti⁴⁰¹, individuando tre motivi letterari salienti. Essi sono l'anima, la figura del viandante straniero e la sera. L'anima è detta “*ein Fremdes*”, “*ein Sterbliches*”, “*ein Dunkles*”, “*ein Einsames*”, “*ein Abgelebtes*”, “*ein Krankes*”, “*ein Menschliches*”, “*ein Bleiches*”, “*ein Totes*”, “*ein Schweigendes*”⁴⁰². Quella dell'anima non è estraneità accidentale e contingente: essa è “straniera alla terra”, poiché non trova più rifugio e conforto sulla terra. Per questa ragione l'anima è pellegrina e cammina seguendo il tratto fondamentale della sua natura. La sera muta immagine e senso, poiché essa stessa, nel suo compiersi, cambia continuamente. Così facendo tramuta il dire della poesia e del pensiero e il loro dialogo. Essa annuncia e compie il declino del giorno,

⁴⁰⁰ G. Trakl, *Offenbarung und Untergang* in *Das dichterische Werk*, München 1972, pp. 95-99.

⁴⁰¹ *Frühling der Seele, Sebastian im Traum, Verklärter Herbst, Sommerneige, Vergessenes sinnen, Ein Winterabend, Siebengesang des Todes, Unterwegs, Geistliche Dämmerung, Herbstseele, Helian.*

⁴⁰² Si fa riferimento all'analisi di Heidegger all'inizio del saggio *Die Sprache im Gedicht* (cfr. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 40; 47).

preparando quel tramonto che è preludio a un nuovo inizio, a un nuovo cammino verso le regioni azzurre dell'assoluto dell'anima. Le poesie citate conducono a un punto di confluenza (“*eine Versammlung*”)⁴⁰³, che coincide con il luogo della dipartenza, *die Abgeschiedenheit*. Il distacco dell'anima straniera congiunge “*die Frühe der stilleren Kindheit*”, “*die Blaue Nacht*”, “*die nächtigen Pfade des Fremdlings*”, “*der nächtliche Flügelschlaf der Seele*”, e ancora “*die Dämmerung als das Tor zum Untergang*”⁴⁰⁴: momenti che si coappartengono in un'unità originaria protesa sull'infinito. La *Abgeschiedenheit* prefigura la riappropriazione del Sacro da parte della stirpe umana perduta. Luogo della decadenza, terra nella quale il fanciullo Elis scende per non trovare rifugio, è “la terra della sera”, *Abendland*, l'Occidente sprofondato nell'oblio dell'essere. Il ritorno nella dimensione del Sacro è un appello a cui solo il pensiero poetante può corrispondere. Così Heidegger riconduce l'*Erörterung* alla sua missione filosofica: ripercorrere il cammino che conduce al Sacro, ovvero riconoscere nella differenza (*Unter-schied*) il motivo che tiene insieme il mondo ed assegna ogni cosa alla propria essenza.

Der Unter-Schied ist *die* Dimension, insofern er Welt und Ding in ihr Eigenes er-mißt. Sein Er-messen eröffnet erst das Aus- und Zueinander von Welt und Ding.⁴⁰⁵

Il testo su Trakl, così come gli scritti su Hölderlin e Rilke, possono essere a tutti gli effetti considerati come traduzioni che “spostano” il dire poetico ricollocandolo nel luogo (*Ort*) altro della filosofia. Il *Gedicht* della poesia è la sorgente inespressa del suo dire; per questa ragione può venire osservato a partire da una spiegazione (*Erläuterung*). L' *Erläuterung* è per sua stessa natura *Erörterung*, ri-collocazione, che innesca il circolo ermeneutico nel quale albergano la poesia e ogni discorso su di essa. L'ermeneutica è originariamente associata al dio Hermes, il messaggero degli dei, ed è quindi intesa come esposizione che reca un annuncio ed è in grado di ascoltare un messaggio. Il linguaggio poetico, foriero di un messaggio e di un annuncio, appare dunque intrinsecamente ermeneutico. In quanto è ascolto del linguaggio il pensiero è ermeneutica. Il pensiero ermeneutico di Heidegger è ascolto del linguaggio nella sua

⁴⁰³ Ivi, p. 52; 56.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 58; 61.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 25; 38.

essenza di linguaggio poetico. Questo ascolto, che non è né l'esplicitazione del significato né il risalire alla cosa significata, “deve aprirsi ad accogliere l'esser cosa della cosa”⁴⁰⁶. Questo modo di interpretare la parola fondato sull'aprirsi del linguaggio è ciò che Heidegger chiama *Er-örterung*. Facendo leva sull'etimo *Ort*, letteralmente “luogo”, Heidegger allude a una ri-collocazione del detto nel luogo in cui risuona, ovvero nel non detto dal quale proviene e da cui dipende. Questa *Erörterung* è composizione e decomposizione che agisce sulla lingua⁴⁰⁷, e ricrea, alla stregua della poesia, un senso nuovo e autentico.

Le strade di filosofia e poesia giungono a incontrarsi nel comune anelito di rifondare il nuovo attraverso una parola che è creazione. L'esercizio del pensiero è ascolto della parola del *Dichten*, in grado di dischiudere l'essenza del linguaggio come appello-chiamata dell'Essere che “reclama l'essere uomo alla corrispondenza comprendente - interpretante”⁴⁰⁸. L'accorgimento retorico con cui Heidegger pone in tangenza il pensiero speculativo con il dire poetico è lo *Zitat*. Si tratta di una strategia di spostamento (dal contesto letterario d'appartenenza) ed appropriazione, atta ad operare l'*Erörterung* che reinterpreta un pensiero svelandone la verità. Come sottolinea Derrida⁴⁰⁹, due sono le distinzioni che sorreggono il metodo speculativo di Heidegger

⁴⁰⁶ G. Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p.131.

⁴⁰⁷ A questo proposito si rimanda alla lettura di Derrida in *La mano di Heidegger*, op. cit.

⁴⁰⁸ F. Gagliardi, *L'azzurro dell'anima*, cit., p. 30.

⁴⁰⁹ “Tali questioni d'oltre-metodo sono anche quelle del rapporto che questo testo di Heidegger (e il mio) intrattengono con ciò che si chiama ermeneutica, interpretazione o esegesi, critica letteraria, retorica e poetica, ma anche con tutti i saperi delle scienze umane o sociali (storia, psicoanalisi, sociologia, politologia ecc.). Due opposizioni o distinzioni, due coppie di concetti sorreggono l'argomentazione heideggeriana – e io le interrogo a mia volta. *Da una parte* si tratta della distinzione tra *Gedicht* e *Dichtung*. Il *Gedicht* (parola, ancora una volta intraducibile) è, nel suo luogo, ciò che raccoglie tutte le *Dichtungen* (le poesie) di un poeta. [...] Ciò che Heidegger vuol indicare, annunciare piuttosto che mostrare, è il Luogo unico (*Ort*) di questo *Gedicht*. è per questo che Heidegger presenta il proprio testo come una *Erörterung*, cioè, secondo la letterarietà ridesta di questa parola, una *collocazione* che localizza il sito unico o il luogo proprio del *Gedicht* donde cantano i poemi di Trakl. Di qui, *d'altura parte*, una seconda distinzione tra l'*Erörterung* del *Gedicht* e una *Erläuterung* (chiarimento, elucidazione, spiegazione) dei poemi (*Dichtungen*) stessi, da cui bisogna pur partire. Mi soffermo su tutte le difficoltà che concernono questo doppio punto di partenza e ciò che Heidegger chiama «*Wechselbezug*», rapporto di

rispetto alla poesia. Da un lato si trova la coppia di concetti *Dichtung* e *Gedicht*, che si distinguono l'una dall'altro per grado di universalità: *Dichtung* è la singola, irripetibile esperienza poetica di un *Dichter*, mentre *Gedicht* è il luogo della parola nel quale tutte le *Dichtungen* di un poeta si raccolgono. Heidegger vuole illuminare (in maniera esplicita nel saggio su Trakl) il luogo unico di questo *Gedicht* e per farlo opera una ricollocazione attraverso cui delimita questo *Ort* ridestando l'essenza poetica del verbo. La seconda opposizione saliente mette a confronto *Erörterung* e *Erläuterung*. L'*Erläuterung* è la spiegazione della poesia dalla quale è necessario partire per operare la vera e propria *Erörterung*. Le due istanze stanno tra loro in rapporto di “*Wechselbezug*”, rapporto di reciprocità tra situazione (*Erörterung*) ed elucidazione (*Erläuterung*). Questo *Wechselbezug* richiama per Derrida nient'altro che il circolo ermeneutico del comprendere che appropria il senso-verità dell'Essere come Differenza e l'Esserci dell'uomo nell'unità di chiamata e ascolto.⁴¹⁰ Il linguaggio determina e sorregge il rapporto ermeneutico, “vale a dire l'unità nel riferimento dell'essere all'Esserci e del rapporto essenziale dell'Esserci all'essere”.⁴¹¹

Lo *Zitat* diventa così la declinazione letteraria del movimento del *bei sich tragen* della voce dell'altro compiuto dal *Dasein*. Il discorso filosofico di Heidegger, basato sulla volontà di rifondare il pensiero metafisico, rimane avulso dal testo poetico, esaminato di significato in significato utilizzando il procedimento di inferenza dei “loca parallela”. La lettura heideggeriana, che ignora consapevolmente i valori di stile, è squisitamente filosofica.

Das Gespräch de Denkens mit dem Dichten geht darauf, das *Wesen* der Sprache hervorzurufen, damit die Sterblichen wieder lernen, in der Sprache zu wohnen. [...] Die Erörterung des Gedichtes ist eine denkende Zwiesprache mit dem Dichten. Sie stellt weder die Weltansicht eines Dichters dar, noch mustert sie seine Werkstatt. Eine Erörterung des Gedichtes kann vor allem nie das Hören der Dichtungen ersetzen, nicht einmal leiten. Die denkende Erörterung

reciprocità o di scambio tra situazione (*Erörterung*) ed elucidazione (*Erläuterung*). Questo *Wechselbezug* coincide forse con ciò che si chiama circolo ermeneutico?” (J. Derrida, *La mano di Heidegger*, cit., pp. 73-74).

⁴¹⁰ Ivi, cit., p. 74.

⁴¹¹ F. Gagliardi, *L'azzurro dell'anima*, cit. p. 27.

kann das Hören höchstens fragwürdig und im günstigsten Fall besinnlicher machen.⁴¹²

Thomas Bernhard

Ich habe nichts übrig für Ausdrücke wie »sinnliche Wahrnehmung« usf., die mein Sohn so oft gebraucht. Ich bin auch ein ganz und gar zitierten *feindlicher* Mensch, im Gegensatz zu ihm. Das Zitieren geht mir auf die Nerven. Aber wir sind eingeschlossen in eine fortwährend alles zitierende Welt, in ein fortwährendes Zitieren, das sie Welt *ist*, Doktor.⁴¹³

La citazione appena ripotata, tratta dal romanzo *Verstörung*, riassume efficacemente il senso di una poetica basata sull'alternanza di pensieri e voci, in cui l'attenzione di chi legge è costantemente deviata dal soggetto parlante.

Gli stilemi salienti che caratterizzano l'opera in prosa di Bernhard contribuiscono ad esporre il filtro letterario e le sue deformazioni. La pervasività di iterazioni, digressioni, monologhi e variazioni sul tema traccia il profilo di una *Künstlichkeit* esibita con la precisa funzione di allontanare il messaggio enunciato dal soggetto enunciante. Il meccanismo dello *Zitat* funziona alla stessa maniera: la voce narrante riporta il pensiero di qualcun altro, che talora cita a sua volta una terza persona, cosicché il messaggio iniziale giunge al lettore rifratto, frammentato e inevitabilmente alterato. Anche l'uso del corsivo, con cui spesso sono evidenziate le frasi e le parole ripetute, funziona come una sorta di citazione, utile a segnalare l'irruzione di una voce altra all'interno della narrazione. Questo accorgimento ha l'effetto di spezzare la continuità del racconto, e di "increspare" la superficie della narrazione con dei movimenti improvvisi, delle accentuazioni minime ma decisive. Il programmatico ricorso al discorso indiretto riflette sul tessuto testuale lo iato tra realtà e scrittura. Con l'effetto di scompaginare la riflessione, di moltiplicare i piani narrativi e interrompere il flusso di pensiero con incisi frequenti ("sagte er", "dachte er", "so er") che rendono faticosa una lettura scorrevole.

Nei capitoli precedenti si è osservato ampiamente questo meccanismo: in *Alte Meister* la voce pensante di Reger è riportata ora da Atzbacher, ora dal portavoce Irrsigler. Il sistema di rimandi si complica quando Atzbacher, oltre a citare Reger, cita Irrsigler che cita Reger, moltiplicando, insieme ai punti di vista, i filtri discorsivi. In *Korrektur*

⁴¹² M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. pp. 38-39; 46.

⁴¹³ T. Bernhard, *Verstörung*, cit., p. 140; 161.

appare ancora più interessante la triangolazione Roithamer-Höller-narratore, poiché il pensiero viene sempre filtrato, oltre che dal punto di vista del narratore, dalla scrittura stessa. In generale la presenza fissa nei romanzi di coppie protagonista/*Doppelgänger*, modello/imitatore, oppure di sistemi triadici di personaggi rende possibile la puntualizzazione di una tecnica enunciativa basata sulla divergenza tra pensiero e parola. Nel saggio *La frase infinita* Gargani postula l'esistenza di un centro geometrico che definisce lo spazio all'interno del quale l'uomo può parlare e scrivere, auto-determinandosi come io narrante ("Erzähler-ich") in rapporto a uomini ed eventi⁴¹⁴. Gargani legge la distanza tra l'io-narrante e l'io-osservatore sotto una doppia luce interpretativa: lo *Zitat* da un lato consente all'"Erzähler-ich" di riferirsi con ironia a ciò che lo circonda, dall'altro mira a conferire solidità e attendibilità alle affermazioni proferite, attraverso l'iterazione e lo spostamento del contesto d'enunciazione. La citazione si inserisce evidentemente nel discorso bernhardiano sulla verità della scrittura, caratterizzandosi come sintomo di una scepsi linguistica che proclama la fallacia della logica scientifica nell'ambito della letteratura. Lo stile altamente retorico e palesemente *künstslich* si fa espressione concreta di un sistema di pensiero imperniato sul funzionamento letterario del linguaggio.

Accanto alla citazione intratestuale si riscontra un secondo tipo di *Zitat*, altrettanto pervasivo e peculiare della poetica di Bernhard. Si tratta del riferimento intertestuale, ovvero il rimando, più o meno esplicito, al pensiero o alle opere di altri autori. Il *corpus* letterario bernhardiano è un *thesaurus* di nomi, opere e citazioni di personalità eminenti tra cui si contano artisti, letterati, filosofi e pensatori. Il dispositivo intertestuale, oltre a introdurre una riflessione sulle personalità citate, è utile a mettere in dialogo l'opera bernhardiana con quelle dei pensatori e artisti menzionati. Sicuramente tra i personaggi maggiormente citati risaltano i filosofi, presenti talora come personaggi veri e propri (Wittgenstein⁴¹⁵), talora come personalità eminenti o modelli a cui ispirarsi (Schopenhauer, Montaigne, Pascal, Nietzsche, Herder, Schleiermacher, Spinoza,

⁴¹⁴ A. G. Gargani, *La frase infinita : Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, cit., pp. 22-25.

⁴¹⁵ In Goethe "schtirbt".

Novalis, Diderot) o da cui rifuggire (Heidegger, Kant, Cartesio)⁴¹⁶. L'evocazione di filosofemi e termini-chiave appartenenti a determinati sistemi filosofici corrobora l'idea che la citazione intertestuale rivesta un'importanza determinante. Si tratta di una vera e propria operazione retorica messa in atto dallo scrittore, volta *einerseits* a delineare un quadro culturale di riferimento, *andererseits* a riassegnare ai filosofemi dei significati sorprendenti, rinnovati e riplasmati dall'interpretazione letteraria. Un esempio su tutti: in *Goethe schtirbt* si raccontano le ultime ore di vita di Goethe, trascorse sul letto di morte in attesa di incontrare il filosofo che più di ogni altro aveva maggiormente influenzato la sua *Weltanschauung*. Con un anacronismo squisitamente letterario, si scopre sorprendentemente che il filosofo ammirato da Goethe è Ludwig Wittgenstein⁴¹⁷. Goethe vuole accogliere l'austriaco a Weimar, ma quando il messo giunge a Cambridge per recapitare personalmente l'invito scopre che, ironia della sorte, Wittgenstein è morto di tumore proprio il giorno prima. Goethe "*schtirbt*" nel suo letto pochi giorni dopo. Il racconto risulta emblematico della pervasività del dispositivo citazionale e illustra esemplarmente tutte le declinazioni possibili della poetica dello *Zitat*.

La narrazione è basata sull'inferenza, per cui ogni ragionamento è sistematicamente riportato da una voce altra. Kräuter e Reiemer sono i testimoni di Goethe, di cui riferiscono, ora di buon grado, ora con riluttanza, le parole. A loro volta i loro discorsi sono citati da un narratore anonimo. Il racconto, tipicamente bernhardiano, ripropone il gioco letterario del pensiero "rifratto" in un sistema polifonico di voci narranti. Un secondo esempio di citazione interna al racconto riguarda l'appropriazione delle parole della filosofia di Wittgenstein da parte di Goethe. Il poeta cita il filosofo recitando fedelmente le parole del *Tractatus*.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Si rimanda a Weiß, G., *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, *op. cit.*

⁴¹⁷ La finzione è accentuata da una precisazione: "Wenn Schopenhauer und Stifter noch lebten, würde ich diese beiden mit Wittgenstein einladen, aber Schopenhauer und Stifter leben nicht mehr, so lade ich Wittgenstein ein. Und wenn ich genau überlege, so Goethe am Fenster, die rechte Hand auf den Stock gestützt, ist Wittgenstein von allen der größte." (T. Bernhard, *Goethe "schtirbt"* in *Ein Lesebuch*, cit., p. 41; trad. it. *Goethe muore*, Adelphi, 2013, p. 22)

⁴¹⁸ Nella finzione del racconto, Bernhard sta citando letteralmente la proposizione 4.461 del *Tractatus logicus-philosophicus*.

Den Tractatus hat er unter dem Kopfpolster liegen. Die Tautologie hat keine Wahrheitsbedingungen, denn sie ist bedingungslos wahr, und die Kontradiktion ist unter keiner Bedingung wahr, soll er, Goethe, Wittgenstein zitierend, oft in diesen Tagen gesagt haben.⁴¹⁹

Citando Wittgenstein Goethe ne traduce il pensiero consegnandolo alla letteratura. Giunge infine a cambiare prospettiva rispetto al proprio lavoro letterario proprio grazie alla “lente” filosofica del *Tractatus*.

Alles, was er bis jetzt gelesen und durchdacht habe, sei gegenüber dem Wittgensteinschen nichts oder wenigstens beinahe nichts. Er wisse nicht mehr, was oder wer ihm auf oder zu Wittgenstein gebracht habe. Ein kleines Büchlein mit roten Umschlag, aus der Bibliothek Suhrkamp, sagte Goethe zu Riemer einmal, vielleicht, ich kann es nicht mehr sagen. Aber es war meine Rettung.⁴²⁰

La terza, significativa declinazione dello *Zitat* si presenta come *mise en abyme* dello stile letterario di Bernhard. Lo scrittore riproduce in questo breve racconto un gioco letterario ben noto ai suoi lettori, ovvero la citazione di filosofi, filosofi e sistemi di pensiero all'interno di un testo letterario. L'elemento testuale maggiormente significativo è l'anacronismo con cui lo scrittore mette in rapporto due personalità che, per questioni anagrafiche, non avrebbero mai potuto incontrarsi al di fuori della finzione letteraria⁴²¹. Finzione spinta all'estremo quando si afferma che il pensiero di Wittgenstein ha influenzato la *Weltanschauung* di Goethe e non viceversa.

Das Zweifelnde und das Nichtzweifelnde, soll Goethe als *Vorletztes* gesagt haben. Also einen wittgensteinschen Satz.⁴²²

Questi elementi concorrono a sottolineare il rispecchiamento dello stile letterario bernhardiano all'interno del racconto, e a svelare la dimensione intrinsecamente *künstlich* della narrazione.

L'ultima indicativa espressione dello *Zitat* si trova alla fine del racconto, quando il narratore si sofferma sulle ultime parole pronunciate da Goethe sul letto di morte.

Si tratta di una citazione particolarmente significativa in quanto emblematica di una manipolazione: la frase “*Mehr Licht!*” passata alla storia come l'ultima pronunciata dal

⁴¹⁹ Ivi, p. 45; 27-28.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Goethe muore a Weimar nel 1832, Wittgenstein nasce a Vienna nel 1889.

⁴²² T. Bernhard, *Goethe “schirbt”*, cit. p. 48; 35.

poeta tedesco, sarebbe in realtà una storpiatura di “*Mehr nicht!*”. La citazione è detta “menzogna” e “falsificazione”.

Und kurz darauf jene zwei Wörter, die seine berühmtesten sind: *mehr Licht!* Aber tatsächlich hat Goethe als Letztes nicht *Mehr Licht*, sondern *Mehr nicht!* gesagt. Nur Riemer und ich – und Kräuter – waren dabei anwesend. Wir, Riemer, Kräuter und ich einigten uns darauf, der Welt mitzuteilen, Goethe habe *Mehr Licht* gesagt als Letztes und nicht *Mehr nicht!* An dieser Lüge als Verfälschung leide ich, nachdem Riemer und Kräuter längst daran gestorben sind, noch heute.⁴²³

L'ipotesi di Betz è che Bernhard provi gusto nel citare filosofi dallo stile letterario (Voltaire, Schopenhauer, Nietzsche e Wittgenstein sono ottimi esempi), o letterati che ragionano come filosofi, per rendere il senso della propria opera, in sottile equilibrio tra la letteratura e la filosofia.⁴²⁴ Questo ultimo esempio, l'oscillazione tra *mehr Licht/mehr Nicht*, evidenzia come sia sufficiente un impercettibile, minuto dettaglio – per esempio il cambio di una lettera – per stravolgere il significato di un'espressione linguistica. Con il gioco del cambio di consonante che trasforma *Licht* in *nicht* Bernhard rende manifeste le alterazioni che animano l'esercizio letterario. Il linguaggio è per sua stessa natura un mezzo artificiale e facilmente manipolabile, teatro prediletto di travisamenti e ambiguità. La citazione delle parole di Goethe porta con sé la deformazione del significato da esse espresso. E solleva delle questioni fondamentali: è possibile risalire al significato originario di un pensiero? Esiste una *Ur-Bedeutung*? Si può parlare di verità o di messaggio quando questi sono interpolati da “quella citazione continua che è il mondo”? Bernhard non risponde, limitandosi a indicare ed esibire le deformazioni introdotte dal *medium* linguistico. Quelle stesse alterazioni sono responsabili della natura proteiforme della parola, passibile di continui travisamenti, ma anche di infinite interpretazioni. La citazione diventa dunque un meccanismo retorico che rende manifesto il procedimento dell'interpretazione come *Er-örterung*, come spostamento, come riassegnazione di nuove coordinate ad ogni concetto. “*Im Grunde ist alles was*

⁴²³ Ivi, p. 48; 35-36.

⁴²⁴ “Des weiteren kann festgestellt werden, daß die Herbeizitierten allesamt entweder Philosophen sind, die sich eines ausgesprochen literarischen Stils bedienen, oder – wie man will – Literate, die philosophisch rasonieren. Bernhard fühlt sich also den Grenzüberschreitern zwischen Literatur und Philosophie“ (U. Betz, *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe*. cit., p. 63.)

*gesagt wird, zitiert*⁴²⁵, ribadisce Bernhard in un passo di *Gehen*, evidenziando come il dire poetico sia, per sua natura, ripetizione del già detto. Questa ripetizione non solo non sancisce la morte del linguaggio, ma ne estende le possibilità espressive oltre il recinto dell'eteroreferenzialità, e quindi della corrispondenza con il reale. Come osserva Bernardi, nella sua introduzione a *Verstörung*, "la "constatazione che tutto è già stato detto e scritto non porta a un gioco con le parole e le strutture sintattiche, anzi, continua a indicare, a ogni aggressione, un margine di resistenza, una reticenza"⁴²⁶. Questa resistenza è prerogativa del linguaggio letterario, ed esprime la capacità di rinnovarsi, di espandersi e fiorire oltre i propri confini grazie alle infinite possibilità di attribuzione di senso offerte dall'esercizio interpretativo. La poetica dello *Zitat* esemplifica un meccanismo connaturato all'atto stesso del pensare, reso palese e radicale dall'esercizio deformante della scrittura. Esprime inoltre la non coincidenza tra oggetto e rappresentazione, tra rappresentazione e interpretazione.

Oder wieviel wert sind zwei Wörter von Goethe, "Mehr Licht", nicht. Also seit 150 Jahren kommt das in alle Schulbücher und überall hinein, wie wahnsinnig viel wert sind diese zwei Wörter? Wobei ich überzeugt, bin, daß er net g'sagt hat, "mehr Licht", sondern "mehr nicht", weil er g'nug g'habt hat. Aber das will man nicht. Ein deutscher Dichturfürst kann niemals als Lebensabschluß „mehr nicht“ sagen, denn das kommt ja einem Selbstmörder gleich, und einen Selbstmörder kann man nicht zum Dichturfürst mache nicht. Also, schäbig wie die Welt und die unmittelbare Umgebung um ihn war, haben s' natürlich aus „nicht“ „Licht“ g'macht. War ja sehr einfach. Größte Fälschung, die je in der Literatur stattg'funden hat, daß man aus „mehr nicht“ – was bei seinem Geist eine logische Folge am Ende g'wesen wäre – „mehr Licht“ macht. Bei Licht geht das irgendwie weiter, leider. Aber es lebt alles von Fälschungen, alles. Alles G'schriebene und alles Gedruckte, das sind alles Falsifikate, nicht, sogar Geburtsurkunden. Ist alles anfechtbar, alles Gedruckte.

⁴²⁷

⁴²⁵ T. Bernhard, *Gehen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1971, p. 22.

⁴²⁶ E. Bernardi, *Introduzione a 'Perturbamento'* in T. Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano, p. 234.

⁴²⁷ T. Bernhard, *Eine Begegnung*, cit., p. 152-153; 81-82.

Farsi capire e impossibile, scrive Bernhard in *Verstörung*⁴²⁸, perché ognuno ha la propria immagine del mondo, e l'immagine ha gli stessi limiti del soggetto enunciante, la stessa arbitrarietà del linguaggio. La comunicazione si inabissa di fronte alle due uniche possibilità concesse al suo *Sprach*: decadere a linguaggio solipsistico e incomprensibile, oppure assumere la forma di incessante ripetizione che reitera il già detto. Questa seconda via incarna precisamente ciò che per Bernhard è la ricchezza della parola. Essa non ripercorre il solco di un discorso già tracciato, ma ricrea, attraverso una citazione "*beinähe wörtlich*"⁴²⁹, un pensiero nuovo, espanso, mutato. Un *Denken/Dichten* che, nella sua rinnovata e rinnovabile fisionomia, esprime in sé l'inesauribile potenziale ermeneutico del linguaggio.

⁴²⁸ "Jeder spreche immer eine Sprache, die er selbst nicht versteht die aber *ab und zu* verstanden wird. Dadurch könne man existieren und also wenigstens mißverstanden werden. Gäbe es eine Sprache, die verstanden wird, sagte der Saurau, erübrige sich alles." (Id., *Verstörung*, cit., p. 139; 160).

⁴²⁹ Ivi, p. 93.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

BERNHARD, T., *Alte Meister. Komödie.*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993, trad. it. (a cura di Ruchat, A.) *Antichi Maestri*, Adelphi, Milano, 1992.

- *Korrektur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988, trad. it. (a cura di Agabio, G.) *Correzione*, Einaudi, Torino, 2013.

- *Frost*, Suhrkamp, 1972, Frankfurt a.M., trad. it. (a cura di Olivetti, M.) *Gelo*, Einaudi, 2008, Torino.

- *Verstörung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969, trad. it. (a cura di Bernardi, E.) *Perturbamento*, Adelphi, Milano, 1981.

- *Amras*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, trad. it. (a cura di Olivetti, M.) *Amras*, SE, Milano, 2005.

- *Gehen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1971.

- *Das Kalkwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1999, trad. it. (a cura di Olivetti, M.) *La fornace*, Einaudi, Torino, 1984.

- *Die Billigesser*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1988, p. 100, trad. it. (a cura di Bernardi, E.) *I mangia a poco*, Adelphi, Milano, 2000.

- *Wittgensteins Neffe, Eine Freundschaft.*, Suhrkamp, Berlin, 1987, trad. it. (a cura di Colorni, R.) *Il nipote di Wittgenstein*, Adelphi, Milano, 1989.

- *Der Untergeher*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987, trad. it. (a cura di Colorni, R.) *Il soccombente*, Adelphi, Milano, 1985.

- *Holzfällen. Eine Erregung*, Suhrkamp, Frankfurt A.M. 1984; trad it. (a cura di Grieco, A. e Colorni, R.) *A colpi d'ascia*, Adelphi, Milano, 1990.

- *Auslöschung. Ein Zerfall.*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988, trad. it. (a cura di Lavagetto, A.), *Estinzione*, Adelphi, Milano, 1996.

- *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987, trad. it. (a cura di Bernardi, E.) *L'imitatore di voci*, Adelphi, Milano, 1987.

- *Die Autobiographie (Werke 10)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004, trad. it. (a cura di Reitani, L.), *Autobiografia (L'origine – La cantina – Il respiro – Il freddo – Un bambino)*, Adelphi, 2011, Milano.

- *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* in *Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967, trad. it., *È una commedia? È una tragedia?*, in «Aut aut» 325, Gennaio-Marzo 2005, pp. 17-21.

- *Drei Tage in Ein Lesebuch*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993, trad. it. *Tre giorni* in «Aut aut» 325, Gennaio 2005, pp. 8-16.

- *Goethe „schtirbt“* in *Ein Lesebuch*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993, trad. it. (a cura di Dell'Anna Ciancia, E.), *Goethe muore*, Adelphi, 2013.

- *Heldenplatz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1995, trad. it. (a cura di Zorzi, R.) *Piazza degli eroi*, Garzanti, Milano, 1992.
 - *Der Schein trägt in Stücke 3*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988, trad. it. (a cura di Menin, R.), *L'apparenza inganna in Teatro III*, Ubulibri, Milano, 1991.
 - *Aus Opposition gegen mich selbst. Ein Lesebuch.*, Suhrkamp, Berlin, 2011.
 - *Der Wahrheit auf der Spur*, Suhrkamp, Berlin, 2011.
 - *Meine Preise*, Suhrkamp, Berlin, 2009, trad. it. (a cura di Dell'Anna Ciancia, E.), *I miei premi*, Adelphi, Milano, 2009.
- HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen, 1927; trad. it. (a cura di Volpi, F. sulla versione di Chiodi, P.), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.
- *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* (1933), in *Gesamtausgabe Abteilung I, Band 16: Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910–1976), Klostermann, Frankfurt a. M., 2000 trad. it. (a cura di Angelino, C.), *L'autoaffermazione dell'Università tedesca – il rettorato 1933/34*, Il Melangolo, Genova, 1988.
 - *Einführung in die Metaphysik* (1935), Max Niemeyer, Tübingen, 1953, trad. it., (a cura di Masi, G.), Mursia, Milano, 1968.
 - *Übungen für Anfänge. Schillers Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1936-1937), Deutsche Schillergesellschaft, Marbach, 2005, trad. it. (a cura di Ardivino, A.), *Introduzione all'estetica. Le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller*, Carocci, Roma, 2008.
 - *Mein bisheriger Weg*, in *GA Abteilung III, Band 66 Besinnung*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1997.
 - *Holzwege* (1935–1946) Klostermann, Frankfurt a.M., 1980, trad. it (cura di Cicero, V.), *Sentieri interrotti*, Bompiani, Milano, 2002.
 - *Über die Sixtina* (1955) in *Gesamtausgabe, Abteilung I, Band 13: Aus der Erfahrung des Denkens*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1983, trad. it. (a cura di Curcio, N.), *Dall'esperienza del pensiero 1910-1976*, Il Melangolo, Genova, 2011.
 - *Vorträge und Aufsätze* (1936-1953), Klett-Cotta, Stuttgart, 2009, trad. it. (a cura di Vattimo, G.), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976.
 - *Der Satz vom Grund* (1955-56) Verlag Günther Neske Pfullingen, 1957, trad. it. (a cura di Volpi, F. e Gurisatti, G.), *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano, 1991.
 - *Was ist das – die Philosophie?* (1955), Neske, Pfullingen, 1956, trad. it. (a cura di Angelino, C.), *Che cos'è la filosofia?*, Il Melangolo, Genova, 1981.
 - *Identität und Differenz* (1957), Neske, Pfullingen, 1957, trad. it. (a cura di Ugazio, U.M.) in «Aut aut», n. 187-88 (gennaio-aprile 1982), pp. 2-38.
 - *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936–1968), Klostermann, Frankfurt a. M., 1944, 1951, trad. it. (a cura di Amoroso, L.), *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988.

- *Unterwegs zur Sprache* (1950-1959), Neske, Pfullingen, 1959, trad. it. (a cura di Caracciolo, A. e Caracciolo Perotti, M.), *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1979.
- *Wegmarken* (1919-1961) in *Gesamtausgabe, Abteilung I, Band 9: Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1976, trad. it., (a cura di Volpi, F) *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987.
- *Zur Sache des Denkens* (1962-1963), Niemeyer, Tübingen, 1976, trad. it. (a cura di Mazzarella, E.), *Tempo ed essere*, Guida, Napoli, 1980.
- *Die Kunst und der Raum* (1969), Erker-Verlag St. Gallen, 1983, trad. it. (a cura di Vattimo, G.), *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 1988.

Bibliografia secondaria

- AA. VV., *Literarischen Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1994.
- ALBERTI, L. B., *De pictura* (a cura di Cecil Grayson) Laterza, Roma, Bari, 1975.
- AMOROSO, L., *La Lichtung di Heidegger come "lucus a (non) lucendo"* in (a cura di) G. Vattimo, P. Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, 1983, Milano.
- ASPETSBERGER, F., *Superbia als dichterische Strategie. Thomas Bernhard als "Scriptor de Jure Praecedentiae* in J. Benay (a cura di), "Österreich und andere Katastrophen ..." *Thomas Bernhard in memoriam*, St. Ingbert, 2001.
- ARDOVINO, A., *Sentieri della differenza*, NEU, Roma, 2008.
- ATZERT, S., *Von der Kunst als 'Überlebenskunst' zur Kunst des Lebens: Über Thomas Bernhards Der Theatermacher und Alte Meister*, Seminar, «A Journal of Germanic Studies», 2006 May; 42, 2, pp. 155-70.
- BANNASCH, B., *Der Ab-Ort. Zur bildenden Kunst in Thomas Bernhard 'Alte Meister'* in Hoell, J.-Honold, A., Luehrs Kaiser, K. (a cura di), *Thomas Bernhard. Eine Einschäpfung*, Vorwerk Verlag, Berlin, 1998, pp. 32-38.
- BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1955, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.
- BENNHOLDT-THOMSEN, *Zufälle. Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst*, in Hoell, J, Luehrs-Kaiser, J. (a cura di), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, KönigshausenNeumann, Würzburg, 1999, pp. 14-18.
- BERNHARD, T., FLEISCHMANN, K., *Thomas Bernhard eine Begegnung*, Österreichische Stadtdruckerei, Wien, 1993, trad. it. di Rovagnati, A. *Thomas Bernhard Un incontro*, SE, Milano, 1993.
- BERNARDI E., *Bernhard in Italien* in AA. VV., *Literarischen Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1994, pp. 174-186.
- *La verità della menzogna*, in *Teatro II*, Ubulibri, Milano 1984.

- *Prima dell'ultimo spettacolo* in T. Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1981.
- *Thomas Bernhard e le sembianze dell'attore*, in Teatro III, Ubulibri, Milano 1990.

BERTI, E., *La contraddizione*, Città Nuova, Roma, 1977.

BERTO, G., *Freud, Heidegger: lo spaesamento*, Bompiani, 1999.

BETTEN A., *Deconstructing Standard Syntax: Tendencies in Modern German Prose Writing*, in *Language and verbal art revisited : linguistic approaches to the study of literature*, London, Equinox, 2007. pp. 212-233

BETZ, U., *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinischer Theoreme*, Ergon, 1997, Würzburg.

- *Personale Ambivalenz und multiples Ich-Schauspiel. Zu Pantomimen und Doubles aus Bernhards späterem Werk*. In: Honold, A., *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Königshausen&Neumann, Würzburg 1999, pp. 133-143.

BLANCHOT, *L'espace littéraire*, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino.

BOELLA, L., *Simmetrie e antisimmetrie, Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann in "Estinzione"*, in «Aut Aut», 325, 2005, pp.170-177.

BORMANN, A., *Die Unheimlichkeit des Daseins. Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers*. Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2008.

BORDONI, C., *Le scarpe di Heidegger*, Solfanelli, Chieti, 2010.

BOTTIROLI, G., *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

- *Polemosemia. Le relazioni oppositive si dicono in molti mod.*, in Dalmaso, G., *A partire da Jacques Derrida*, Jaca Book, Milano, 2007, pp. 93-107.
- *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino, 2006.
- *Le scissioni dell'alfa privativo. Per una concezione modale di verità*, in *Oltrecorente*, 5, 2002.
- *Il vino di Cervantes. Stili, verità, miscele modali*, in *Pluriverso*, 4, 1998, p.74-83.

CACCIARI, M., *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Wittgenstein a Nietzsche*, Feltrinelli, Milano, 1976.

CALVINO, I., *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2000.

- *Filosofia e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995.

CANTONE, D., *Antichi Maestri. L'esercizio dello sguardo*, in «Aut Aut», 325, 2005, pp. 157-167.

CAPODAGLIO E., *Thomas Bernhard personaggio in cinque libri* in «Nuova corrente» numero 127, 2001, pp. 135-161.

CARACCI, R., *Sul palcoscenico delle rovine: il linguaggio di Thomas Bernhard come vortice dei frantumi* in Tortora, G., *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma, 2006, pp. 217-231.

CATALANO, G., *La verità della menzogna. Gli Alte Meister di Bernhard e il falso Tintoretto*, in «Cultura tedesca», 32, 2007, pp. 9-22.

COMETA, M., *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma, 2004.

CURI, U., *Pòlemos. Filosofia come guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

D'ANGELO, P., *Falsi, contraffazioni, finzioni*, in «Rivista di estetica», 31, 1, 2006.

DAMERAU, B., *Die Wahrheit der Literatur, Glanz und Elend der Konzepte.*, Würzburg, 2003.

DERRIDA, J., *Apories*, trad. it. *Aporie*, Bompiani, Milano, 1999.

- *Politiques de l'amitié*, Gallimard, Paris 1994, trad. it. *La mano di Heidegger* (a cura di M. Ferraris), Laterza, Roma-Bari 1991.
- *L'écriture et la différence* Editions du Seuil, 1967, trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

DOPPLER, A., *Thomas Bernhards Alte Meister. »Stifterexperiment« und »Stifterprobe«* in Hoell, J., Luehrs-Kaiser, J. (a cura di), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, KönigshausenNeumann, Würzburg, 1999, pp. 71-74.

DOWDEN, S. D., *Understanding Thomas Bernhard*, University of South Carolina Press, 1991.

ECKT-KOENIGENN, A., *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*, Bibliothek der Provinz, Wien-Linz.

EYBE, F. M., *Bernhards »Stimmenimitator« als Resonanz eigener und fremder Rede* in W. Bayer (a cura di), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1995, pp. 31-43.

EYCKELER, F., *Reflexionpoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Eric Schmidt Verlag, Berlin, 1995.

FARIAS, V., *Heidegger y el nazismo*, Muchnik Editores, Barcelona 1989, trad. it., *Heidegger e il nazismo*, Torino, 1988.

FAYE, E., *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie : autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, Idées 2005, trad. it. *Heidegger, l'introduzione del nazismo nella filosofia*, L'Asino d'oro, Roma, 2012.

FAYE, J. P., *Le Peège. La philosophie heideggerienne et le nazisme*, Balland, Parigi, 1994.

FÉDIER, F., *Heidegger. Anatomie d'un scandale*, Robert Laffont, Paris, 1988, trad. it. *Heidegger e la politica, Anatomia di uno scandalo*, a cura di G. Zaccaria, Milano, 1993.

- FEINMANN, J. P., *La sombra de Heidegger*, Editorial Seix Barral, 2006, trad. it., *L'ombra di Heidegger*, Neri Pozza, Vicenza, 2007.
- FERRARIS, M., *Le astuzie del non nascondimento*, Rivista di Estetica, 1998; 38 (7): pp. 43-44.
- FIALIK, M., «*Heimatschriftsteller [...], das Wort allein verursacht mir Übelkeit!*» *Thomas Bernhards Ambivalenz: rekonstruiert aus unveröffentlichten Briefen* in Dürhammer, I., Janke, P., *Der »Heimatlidher«*, Holzhausen, Wien, 1999, pp. 119-131.
- *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater*, Löcker Verlag, Wien, 1991.
- FOUCAULT, M., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971.
- FRIEDMAN, *La filosofia al bivio. Carnap, Cassirer, Heidegger*, Raffaello Cortina Editore, 2004, Milano.
- GAGLIARDI, F., *L'azzurro dell'anima. Heidegger e la poesia di Trakl*, Morlacchi, Perugia, 2007.
- GALLO, G., *Autobiografia e feticci d'autore. Appunti su "A colpi d'ascia"* in «Aut aut», 325, 2005, pp. 137-167.
- GANDINI, U., "Thomas Bernhard dopo l'ubriacatura" in «Tandem», 01.05.1983.
- GARGANI A. G., *La vita scritta in Thomas Bernhard* in «Cultura tedesca», 32, 2007. pp. 53-91.
- *La poesia che si respira dall'aria* in «Nuova corrente» numero 127, anno 2001, pp.19-56.
 - *La frase infinita : Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Roma, 1990.
- GAMPER, H. *Über dem ,Wissenschaftsabgrund'*, in Huber M- Schmidt-Dengler W. (a cura di), «Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung», 2002, Wien 2002, pp. 51-63.
- GARRONI, E., *L'arte e l'altro dell'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Bari, 2003.
- *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.
- GENTILI, C., *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna, 2003.
- GÖRNER, R., *Gespiegelte Wiederholungen: zu einem Kunstgriff von Thomas Bernhard in Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 1997 pp. 111-125.
- HAN, R., *Der komische Aspekt in Bernhards Romanen.*, Hans-Dieter Heinz, Stuttgart, 1995.
- HENNETMAIR. K. I., *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch, Residenz, Salzburg und Wien 2003*, trad. it. *Un anno con Thomas Bernhard*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2011.

- HEYL, T., *Zeichen und Dinge, Kunst und Natur*, Peter Lang, Frankfurt a. M., 1995.
- HÖLDERLIN, F., *Sämtliche Werke.*, Band 2, Cotta Verlag, Stuttgart 1953, pp. 201-203.
- HOELL, J., *Utopographen. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann* in Hoell, J, Luehrs-Kaiser, J. (a cura di), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, KönigshausenNeumann, Würzburg, 1999, pp. 85-94.
- HOESTEREY, I., *Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard, Glaser, Handke, Jelinek, Roth* in «Modern Austrian Literature», Vol. 23, N. 3-4, 1990, pp. 65-76.
- *Visual art as narrative structure. Thomas Bernhard's Alte Meister*, in «Modern Austrian Literature», Vol. 21, 1988, pp. 116-122.
- HÖLLER, H., «*Es darf nichts Ganzes geben*», und «*In meinen Bücher ist alles künstlich*» in Jurgensen, M. (a cura di), *Bernhard. Annäherungen*, Francke Verlag, Berna, 1981, pp. 45-60.
- *Selbporträts des Künstler als alter Mann in Gebesmair, F. (a cura di) Bernhard Tage Ohlsdorf 1999. "In die entgegengesetzte Richtung" Thomas Bernhard und sein Großvater Johannes Freumbichler*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2001, pp. 201-214.
- HUBER, M., *Bernhard legge Wittgenstein*, in «Aut Aut», 325, 2005, pp.199-209.
- IBSCH, E., *The Refutation of Truth Claims.*, in Bertens, Hans e Fokkema, Douwe (a cura di); Valdés, Mario J. «International Postmodernism: Theory and Literary Practice», Amsterdam, Netherlands: Benjamins; 1997. XVI, pp. 265-72 .
- JANSEN, G., *Prinzip und Prozess Auslöschung: Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard* By: . Würzburg, Germany: Königshausen & Neumann; 2005.
- JAHRAUS, O., *Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*, Peter Lang, Frankfurt a.M, 1992.
- *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1991
- JUNG, E., „...*ellipses...epilepsies...*“ in «Modern Austrian Literature», vol. 42, 1, 2009, pp. 85-111.
- JUDEX, B., *'Tausende von Umwegen': Thomas Bernhards Roman 'Korrektur' im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und die Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass*; Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft, 2004; 35 (2): 269-85.
- KATHREIN, K., *Die Kunst als Heimat. Der Künstler in Thomas Bernhards Dramatik. Eine Geschichte des Scheiterns* in Dürhammer, I., Janke, P., *Der »Heimatchdichter«*, Holzhausen, Wien, 1999, pp. 133-141.
- KAUFFMANN, S., *The importance of Romantic Aesthetics for the Interpretation of Thomas Bernhard's "Auslöschung. Ein Zerfall" and "Alte Meister. Komödie"*, Hans Dieter Heinz Verlag, Stuttgart 1998, pp. 13-34, pp. 120-137.

KLEIST, H., *Aufsatz über das Marionettentheater*, trad. It. *Il teatro delle marionette*, Il melangolo, 2005, Genova.

KNOPF, A. *Die Wiedergeburt der Alten Meister. Wiederholung und Differenz in Thomas Bernhards letztem Prosawerk* in *Thomas Bernhard Jahrbuch 2007/2008*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2009, pp. 187-202.

KOGLIER, S., *Thomas Bernhard. "Immer nur ich werden"? Zur Autonomie von Kunst und Künstler bei Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm*. in Kolleritsch, O., *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik.*, Universal Edition, Wien, Graz, 2000, pp. 52-69.

KÖNIG, J., »Nichts als Totenmaskenball« Studien Zum Verständnis der ästhetischen Intentionen im Werk Thomas Bernhards, Peter Lang, Frankfurt a.M., 1983.

KOVÁCS E., *Richter und Zeuge: Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa*, Wien, Praesens, 2009.

KOCADORU, Y., *Thomas Bernhard - zwischen Absurdität und literarischer Seismologie*. in Eidherr, A., *Thomas Bernhard in der Türkei.*, Österreichisches Kulturforum, Istanbul 2002, pp. 97-106.

KREMER, D., *Ékphrasis. Fensterblick und Fotografie in T. Bernhard später Prosa*, in Schöbler (a cura di) *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2002, pp. 191-207.

LAGIOIA, N., *L'autobiografia di Thomas Bernhard*, «Minima et Moralia», pubblicato mercoledì, 8 febbraio 2012.

LATINI, M., *Il museo degli errori, Thomas Bernhard e gli antichi maestri*, Edizioni Albo Versorio, Milano, 2011.

- *La pagina Bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2010.
- *Tintoretto e la trappola dello sguardo. Note su Thomas Bernhard e Jean Paul Sartre*, Bollettino degli studi sartriani, III, 2007, pp. 195-213.
- *Sguardi al limite. Arte e opera in T. Bernhard e E. Bloch* in Di Giacomo, G., *Ripensare l'immagine*, Mimesis, Milano, 2009, pp. 211-326.
- *Strategie di difesa. Su Antichi Maestri di Thomas Bernhard*, in «Cultura tedesca», 32, 2007, pp. 131-146.
- *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito di Thomas Bernhard*, in «Almanacchi nuovi», Lithos, Roma, 1998-1999, pp. 129-143.
- *Il vincolo dell'origine nella letteratura austriaca del secondo Novecento. Il caso Thomas Bernhard*, in «Vincoli-Sensibilia», 29 Febbraio 2008.

LANGER, R., *Kunst und Krankheit: Über einen zentralen Themenkomplex bei Thomas Bernhard*, Informationen zur Deutschdidaktik: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, 2005; 4: pp. 44-50.

LEPSCHY, C., *Bernhard Reads Kleist, I: A Marionette Theatre as a Writing Machine* in B. Debatin, T. R. Jackson, D. Steuer, *Metaphor and Rational Discourse*. Tübingen, Germany: Niemeyer; 1997. pp. 13-24.

LINK, K., *Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard*, Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 2000.

LONG, J. J., „Die Teufelskunst unserer Zeit“? *Photographie Negotiations in Thomas Bernhard's Auslöschung* in «Modern Austrian Literature», vol. 35, N. 3-4, 2002, pp. 79-96.

- *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*. Rochester, Woodbridge 2001.

MARCOALDI, F., *Una pallottola per Heidegger*, in «La Repubblica», 09.01.1993, p. 31.

MARIACHER, B., *Die Beziehungen zwischen den Gegensätz. Zu Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein zerfall in Nicht (aus, in über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen* a cura di T. Lichtmann, Peter Lang, Frankfurt a. M, 1996, pp. 241-252.

- „Umspringbilder“. *Erzählen – Beobachten – Erinnern. Überlegungen zur späten Prosa Thomas Bernhards*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 1999.

MAZZARELLA, E., *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli, Guida, 1981.

MELE, C. *Verbali di estinzione. A proposito di Thomas Bernhard e di tutto ciò che è connesso a Thomas Bernhard con particolare riferimento al pensare spietato di Thomas Bernhard* in «Nuova corrente» numero 127, anno 2001, pp. 187-214.

MEYER-ARLT, *Nach dem Ende, Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards*, Georg Olms AG, Hildesheim, 1997.

MARAFIOTI, M. R., *La questione dell'arte in Heidegger*, Rubbettino, 2008.

MARIACHER, B., *Die Beziehung zwischen den Gegesätzen. Zu Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall.*, in T. Lichtmann, W. Fanta, *Nicht (aus, in, über, von) Österreich: Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*, Frankfurt, Germany, Peter Lang, 1995, pp. 241-252.

MAUCH, G. *Thomas Bernhards Roman Korrektur: Die Spannung zwischen dem erzählendem und dem erlebenden Erzähler* in «Österreich in Geschichte und Literatur», 23, 1979, pp. 207-219.

- *Thomas Bernhards Roman «Korrektur». Zum autobiographisch fundierten Pessimismus Thomas Bernhards*, in *Amsterdamer Beiträge zu neuer Germanistik*, 14, 1982, pp. 82-106.

MITTERMAYER, M., *'Der Wahrheitsgehalt der Lüge': Thomas Bernhards autobiographische Inszenierungen*, pp. 79-94 in Fetz, Bernhard, Schweiger, Hannes (a cura di) *Spiegel und Maske: Konstruktionen biographischer Wahrheit*, Vienna, Austria: Zsolnay; 2006.

- *Poetik der Ambivalenz* in *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*, Wien, 2005, pp. 163-173.
- *Von der wirklichen in die künstliche Welt. Zum Verhältnis von Literatur und Realität bei Thomas Bernhard* in *Bernhard Tage Ohlsdorf*, 1996, Materialien Hg von Franz Gebesmair und Alfred Pittertschatscher. Weitra: Bibliothek der Provinz, pp. 127-173.

MULTER, R., *Künstler und Kunstproblematik im Werk von Thomas Bernhard. Gegen Aura-Verlust und Warencharakter der Kunst*, Umi, Michigan, 1992, pp. 127-154.

MUSCATELLO, C. F., SCUDELLARI, P. *Per un'etica dell'ascolto. Da Heidegger a Bion*, in "Comprendre", n.10, 2000, pp. 101-108.

NIETZSCHE, F., *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* in Id. Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hg. Von K. Schlechta, München, 1966, pp. 309-322, trad. it. *Sulla verità della menzogna in senso extramurale* in *Verità e menzogna*, Rizzoli, Milano, 2009.

- *Frammenti Postumi 1887-1888*, in *Opere*, Vol VIII, t. II, Milano, 1971.

ODIFREDDI, P., *C'era una volta un paradosso*, Einaudi, Torino, 2001.

PAB, D., *'Denken heißt scheitern, denke ich': Die Paradoxien, Wiederholungsfiguren und der Realitätgehalt der Texte Thomas Bernhard*, in «Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft», 2006, vol. 52, 1, pp. 20-49.

PFABIGAN, A., *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 1999.

PAUSE, J., *Die ironische Korrektur. Vom philosophischen Paradigmenwechsel Thomas Bernhards.*, Tenea, Berlin, 2004.

PULINA, G., *La parola imprigionata. Pessoa, Jabès, Bernhard e la scrittura*, in «XÁOS. Giornale di confine», Anno II, N.1 Marzo-Giugno 2003.

REITANI, L., *Antichi Maestri, antiche sorelle*. In Id. (a cura di) *Thomas Bernhard e la musica*, Carocci, Roma, 2006, pp. 145-159.

- *Abitare le tenebre*, in «Aut aut» 325, gennaio-marzo 2005, pp. 37-49.

ROBERTS, D. *Korrektur der korrektur?* in Jurgensen, M. (a cura di), *Bernhard. Annäherungen*, Francke Verlag, Berna, 1981, pp. 199-213.

ROVATTI, P.A., *Con Thomas Bernhard nella direzione opposta*, in «Aut aut», 325, 2005, gennaio-marzo 2005, pp. 78-91.

RUBINI, U., *I «filosofi» di Thomas Bernhard*, «Annali della facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Bari», Nuova serie, vol XXXI, Carocci, Roma, 1992.

SCHÖBLER, *Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards 'Alte Meister' und Elfride Jelinek 'Totenauberg'*, in Ead. (a cura di), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2002, pp. 29-48.

SCHMIDT-DENGLER, W., *Von der Schwierigkeit Thomas Bernhard zu lesen* in Jurgensen, M. (a cura di), *Bernhard. Annäherungen*, Francke Verlag, Berna, 1981, pp.123-141.

- *Thomas Bernhard-Tintoretto. Gesetze des Stadtpunkts* in Fiedl, *Kunst im Text*, Stroemfeld/Nexus, Frankfurt am M, Basel, 2005, pp. 215-216.

- *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien, 1986.

- *Undici tesi sull'opera di Thomas Bernhard* in «Aut aut» 325, Gennaio-Marzo 2005, pp. 194-198.
- *Die Tragödien sind die Komödien. Oder die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft* in Bayer, W., *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar, pp. 15-30.

SCHALLMAYER P., *Der Sturz in die Tiefe: Paradoxes in Thomas Bernhards Kurztext 'Ernst'*; *Modern Austrian Literature*, 2007; 40 (2): 95-104.

SEIPEL, W., *Die Alte Meister und das Kunsthistorische Museum in Dürhammer*, I., Janke, P., *Der »Heimatdichter«*, Holzhausen, Wien, 1999, pp. 2017-107.

STEINGRÖVER, R., „*The most sharp-witted fool*“: *The Genius Glenn Gould, and Schopenhauer in Thomas Bernhard's Prose* in “*A Journal of Germanic Studies*”, Vol. 39, N. 2, Maggio 2003, pp.135-152.

- *Einerseits und Andererseits: Essays zur Prosa Thomas Bernhards*, Peter Lang, New York, 2000.
- *Thomas Bernhards philosophische Affinitäten: Zum anspielerischen Umgang mit Heidegger, Schopenhauer und F. Schlegel in 'Korrektur,' 'Der Untergeher,' und 'Alte Meister'*, Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, 1998 Jan; 58 (7).

STEUER, D., *Thomas Bernhards Auslöschung. Ein Zerfall: Zum Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung, Autobiographie und Roman* in Durrani, O., Preece, J., *Travellers in Time and Space: The German Historical Novel/Reisende durch Zeit und Raum: Der deutschsprachige historische Roman*, Rodopi Amsterdam, 2001, pp. 61-77.

SUSSMAN, H., *Afterimages of modernity. Structure and Indifference in Twentieth-Century Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore, London, 1990.

THEISEN B., *The Art of Erasing Art*, in «MLN», vol. 121, n° 3, 2006, pp. 551-562.

THILL, A., *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011.

TRAKL, G., *Das dichterische Werk*, München 1972.

VATTIMO, G., *La riflessione sull'arte nel pensiero di Heidegger*, «*Rivista di Estetica*», 1963; 8: pp. 418-462.

- *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano, 1985.
- *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Garzanti, Milano, 1980.
- *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari, 1971.

VERNADSKIJ, V., *La biosfera e la noosfera*, Sellerio, Palermo, 1999.

VITTA, M., *Dell'abitare*, Einaudi, Torino, 2008.

VOLPI, F., (a cura di) *Su Heidegger. Cinque voci ebraiche*, Donzelli, Roma, 1998.

VON HERRMANN, F., *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. Klostermann, Frankfurt am Main 1980, trad. it. *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger. Un'interpretazione sistematica del saggio 'L'origine dell'opera d'arte'*, Marinotti, Milano, 2001.

VON HOFFMANNSTHAL, H., *Brief von Lord Chandos*, trad. it. *Lettera di Lord Chandos*, BUR, Milano, 1974.

WALITSCH, H., *Thomas Bernhard und das Komische. Versuch über den Komikbegriff anhand der Texte Alte Meister und Die Macht der Gewohnheit*, Palm & Enke, Erlangen 1992, pp. 25-111.

WEIB, G., *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 1993.

WINKLER, J., *Über den paradoxen Wahrheitsgehalt der Lüge. Zur Kunst der Mystifikation bei Thomas Bernhard*. in Benay, J. *Österreich und andere Katastrophen ... Thomas Bernhard in memoriam*. St. Ingbert, 2001, pp. 269-280.

WITTGENSTEIN, L., *Lectures and conversations on Ethics, Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Blackwell, Oxford, 1966, trad. It., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano, 1967.

ZIAREK, K., *The Social Figure of Art: Heidegger and Adorno on the Paradoxical Autonomy of Artworks* in Glowacka, D. - Boos, S., *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries*. Albany, NY: State U of New York P; 2002, pp. 219-37.