

Thomas Bernhard una commedia una tragedia

Raoul Kirchmayr Premessa	3
MATERIALI 1	
Thomas Bernhard Tre giorni [1971]	8
Thomas Bernhard È una commedia? È una tragedia? [1967]	17
Thomas Bernhard Goethe "muore" [1982]	22
CONTRIBUTI	
Luigi Reitani Abitare le tenebre	37
Fabio Polidori "Watten", un gioco di verità	55
Anna Calligaris "La fornace", la metafisica e le muffole	65
Pier Aldo Rovatti Con Thomas Bernhard nella direzione opposta	78
Antonello Sciacchitano Goethe smuore	92
Micaela Latini La "prima" frase. A partire da "Cemento"	97
Raoul Kirchmayr "Am Ende des Lebens". Amicizia e scrittura in "Il nipote di Wittgenstein"	110
Giovanna Gallio Autobiografia e feticci d'autore. Appunti su "A colpi d'ascia"	137
Damiano Cantone "Antichi Maestri". L'esercizio dello sguardo	157
Laura Boella Simmetrie e antisimmetrie. Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann in "Estinzione"	170
MATERIALI 2	
Claudio Magris Thomas Bernhard: la geometria della tenebra [1977]	180
Wendelin Schmidt-Dengler Undici tesi sull'opera di Thomas Bernhard [1986]	194
Martin Huber Bernhard legge Wittgenstein	199
Manfred Mittermayer Bernhard-Montaigne e ritorno. Note su un rapporto letterario	212



rivista fondata da Enzo Paci nel 1951

direttore responsabile: Pier Aldo Rovatti

redazione: Graziella Berto, Laura Boella, Paulo Barone, Giovanna Bettini, Deborah Borca (*editing*, deborahborca@libero.it), Silvana Borutti, Alessandro Dal Lago, Rocco De Biasi, Maurizio Ferraris, Edoardo Greblo, Raoul Kirchmayr, Giovanni Leghissa, Anna Maria Morazzoni (*coordinamento*, tel. 02 70102683), Ilaria Papandrea, Gabriele Piana, Fabio Polidori, Rosella Prezzo, Pier Aldo Rovatti, Antonello Sciacchitano, Giovanni Scibilia, Davide Zoletto

direzione: via Pacini 40, 20131 Milano.

collaborano tra gli altri ad "aut aut": G. Agamben, H.-D. Bahr, J. Baudrillard, R. Bodei, M. Cacciari, G. Comolli, G. Dorflès, U. Galimberti, P. Gambazzi, S. Givone, A. Heller, A. Prete, P. Ricoeur, R. Rorty, M. Serres, M. Trevi, G. Vattimo, M. Vegetti, P. Veyne, V. Vitiello, S. Žižek

Gruppo editoriale il Saggiatore S.p.A.
Via Melzo 9, 20129 Milano

ufficio stampa: autaut@saggiatore.it

abbonamento 2005: Italia € 60,00, estero € 76,00

L'Editore ha affidato a Picomax s.r.l. la gestione degli abbonamenti della rivista "aut aut".

L'Editore garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiedere gratuitamente la rettifica o la cancellazione scrivendo a: Picomax s.r.l. responsabile dati, Via Borghetto 1, 20122 Milano (ai sensi della L. 675/96).

servizio abbonamenti:

Picomax s.r.l., Via Borghetto 1, 20122 Milano
telefono: 02 77428040 fax: 02 76340836
e-mail: abbonamenti@picomax.it www.picomax.it

Registrazione del Tribunale di Milano n. 2232 in data 13.1.1951

Proprietà: Francesca Romana Paci

Stampa: Arti Grafiche Bertoni, Verderio Inferiore

Spedizione in abbonamento postale 45% art. 1, comma 1, decreto legge 353/03 convertito in legge 46/04 – Filiale di Milano.

Finito di stampare nel marzo 2005

La "prima" frase. A partire da "Cemento"

MICAELA LATINI

La cosa più semplice sarebbe di non cominciare. Ma sono costretto a cominciare. Vale a dire che sono costretto a continuare.
S. Beckett, *L'innominabile*

1. Prendendo le mosse dal romanzo *Cemento* (1982) tenterò di delineare una costellazione di motivi che fanno dell'opera e della riflessione estetica di Thomas Bernhard un referente esemplare rispetto ad alcune questioni di evidente risonanza filosofica: il rapporto tra parola e silenzio, tra opera e fallimento, tra non-senso e senso. È proprio il dualismo perenne tra questi due poli a restituire le coordinate entro le quali deve essere collocato, nel pensiero narrativo bernhardiano, il tema centrale e ricorrente del compito, che *deve* essere eseguito ma che di fatto si rivela ineseguibile.¹

Come è stato notato,² il romanzo di Thomas Bernhard si colloca al vertice estremo di quel filone narrativo del Novecento che vede vanificata la possibilità di redimere l'insensatezza del mondo. Se la vita viene abbandonata al suo non-senso l'unica cosa che resta da fare è mostrare il naufragio a cui va incontro una ricerca della totalità attraverso l'opera.³ In questa cornice problematica l'insuccesso che inesorabilmente segna il destino del compito rappresenta non un limite che pregiudica l'esperienza (artistica e non), ma una sua condizione interna. In definitiva la letteratura di Bernhard suggerisce che la pretesa di pervenire al senso ultimo è un inganno, al quale si può sfuggire soltanto accettando il paradosso di coltivare il non-senso fino alle sue estreme conseguenze. La dedizione assoluta e ossessiva a un'impresa capitale, ben lungi dal darsi come un tentativo di superare l'insensatezza della contingenza, si lascia piuttosto assimilare a un'ostinata ricerca di senso, nella consapevolezza della impossibilità di venirne a capo una volta per tutte. Bernhard così riconosce nel tema del "compito della propria vita" il luogo a partire dal quale diventa di nuovo possibile coltivare il senso,

1. Sul tema del compito come ricerca del senso irraggiungibile e tuttavia inevitabile, si rimanda alle riflessioni di E. Garroni. Cfr. Id., *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 241-243 e Id., "Un esempio di interpretazione testuale: 'Korrektur' di Thomas Bernhard", in *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 128-163. Già edito in M. Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 1996.

2. È questa la sollecitazione offerta da G. Di Giacomo nel suo *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. VI.

3. Su questo aspetto della letteratura di Bernhard mi sia permesso rimandare a un mio precedente lavoro: M. Latini, *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito in Th. Bernhard*, "almanacchi nuovi", nuova serie, II, dicembre-febbraio 1998-1999, pp. 129-143.

non come qualcosa di dato ma come qualcosa da ricercare continuamente e forsennatamente.

2. La ricerca spasmodica del senso irraggiungibile come compito al quale non possiamo sottrarci: questo tema potrebbe costituire già da solo il fulcro del romanzo di Bernhard.

L'impossibilità di ridurre il senso a una tematizzazione univoca si traduce nelle pagine di *Cemento* nel naufragio della scrittura. Come la maggior parte degli "antieroi" di Bernhard, anche il protagonista del romanzo preso in esame, Rudolf, consacra la propria esistenza alla realizzazione di un'impresa capitale: un saggio inappuntabile su Mendelssohn Bartholdy. Non è del resto un tema nuovo. Il motivo della impossibilità della stesura di un testo taglia trasversalmente l'intera produzione letteraria di Thomas Bernhard, ma è in *Cemento* e nella *Fornace* (1970) che assume un ruolo di primissimo piano. In entrambi i casi è in gioco la pretesa di scrivere un libro assoluto: il trattato su "L'Udito, il più filosofico di tutti i sensi" e il saggio inappuntabile su Mendelssohn Bartholdy, ai quali si potrebbe aggiungere il libro su "Tutto" in *Amras* (1964). Allo scopo di creare le condizioni più favorevoli alla realizzazione del lavoro musicologico, il protagonista Rudolf (in linea con la migliore tradizione bernhardiana) smarrisce volontariamente i contatti con la realtà viennese e si rifugia nella solitudine della casa in campagna, a Peiskam. Ma l'isolamento ostinatamente cercato si rivela non solo inutile, ma persino d'ostacolo alla stesura del saggio. Nonostante gli studi di un decennio Rudolf non solo non riesce a terminare il lavoro, ma neanche a mettere su carta la prima frase del suo immenso studio intellettuale-scientifico. L'eroe del romanzo si trova di fronte alla pagina bianca, nella totale incapacità di rovesciare in forma scritta quel proposito irripetibile che da anni ha in mente fino all'ultima parola.

Fin dalla prima pagina *Cemento* si attesta come un romanzo sulla impossibilità di scrivere, o meglio sul processo del fallire della scrittura. La difficoltà maggiore consiste nel cominciare il saggio: "Come iniziare? È la cosa più semplice, mi dicevo, e mi è incomprendibile il fatto che finora questa cosa più semplice non mi sia riuscita".⁴

Ogni volta che Rudolf si appresta a mettere per iscritto "qualcosa su Mendelssohn Bartholdy", sopraggiunge una qualche forma di impedimento: un malessere, il clima, la presenza della sorella, ma poi la sua assenza, o anche solo l'idea che questa possa ritornare. Ma, a ben vedere, il vero ostacolo che il protagonista si trova a dover costantemente fronteggiare è il non-senso che, assumendo varie forme, rientra dalla finestra dopo essere stato cacciato dalla porta principale.

Che il motivo dell'ineffabile *incipit* rappresenti un punto chiave nei romanzi di Bernhard è dimostrato non solo dalla ricorrenza con la quale viene proposto, ma anche dalla centralità che assume all'interno della sua poetica. Alla base

4. Th. Bernhard, *Beton*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982; trad. di C. Groff, *Cemento*, SE, Milano 1990, p. 28.

della impossibilità di iniziare il libro è l'insensata pretesa di mettere un punto fermo, quando si sa che non esiste la parola ultima e definitiva, che nessuna opera può rendere ragione del senso e dell'esperienza. Se nell'opera di Bernhard è vanificata la possibilità di sancire il divario tra senso e non-senso, anche il linguaggio è costretto a misurarsi con la sua impotenza: la verità si tramuta in menzogna non appena si cerca di dirla o di scriverla. Privata della possibilità ultima di cogliere l'essenza "intangibile e definitiva", la frase si configura come una "scrittura di fuga", che attraverso infinite variazioni, tenta di far emergere quel tanto di verità che le è concessa: il "contenuto di verità della menzogna". In altre parole il senso che il linguaggio tenta di afferrare resta sempre e inevitabilmente una zona opaca, che si mostra come "eccedenza", come "scarto". Il tema del fallimento della scrittura rappresenta proprio tale ineffabilità. Gli antieroi bernhardiani si ostinano a vedere e a pensare, ma non possono che vedere e pensare l'inesorabile sfuggire al loro sguardo e alla loro mente del mondo, del tempo e di loro stessi.⁵

Vale la pena riportare alcuni passi significativi del romanzo di Bernhard sul problema del "cominciamento": "pensavo [...] a come avrei cominciato questo lavoro, quale sarebbe stata la prima frase [*der erste Satz*] di questo lavoro, perché ancora non sapevo come doveva suonare questa prima frase e se non so come suona la prima frase non riesco a cominciare nessun lavoro".⁶ Poche pagine dopo il motivo viene ripreso: "vai alla scrivania e ti siedi e scrivi la prima frase del tuo studio. Non con cautela, con decisione, mi dissi. Ma non ne avevo la forza. Stavo là e osavo appena respirare [...]. Devi solo sederti e cominciare, senza riflettere, devi mettere sulla carta la prima frase, come nel sonno".⁷

Nel tentativo di indagare che cosa sia implicato nel motivo del fallimento della scrittura, ci imbattiamo nella questione della prima frase, che *deve* essere scritta e che di fatto, in quanto pretende di essere *la* prima frase, si rivela addirittura inscrivibile: "Come sarebbe ideale se in questo momento potessi iniziare il mio lavoro alla mia scrivania [...] ideale sedermi e buttare giù la prima frase, quella che mette in moto tutto il resto".⁸ Il personaggio principale di *Cemento* si picca di riuscire a "mettere sulla carta molto semplicemente l'unica possibile e quindi l'unica giusta delle molte prime frasi prese in considerazione [...] e di

5. Cfr. Id., *Ungenach. Erzählung*, Insel, Frankfurt a.M. 1968; trad. di E. Bernardi, *Ungenach*, Einaudi, Torino 1993, p. 77.

6. Id., *Cemento*, cit., p. 10.

7. Ivi, p. 17. A fare eco a Rudolf è il protagonista della *Fornace*, Konrad, che non riesce a scrivere la prima frase del suo trattato su "l'Udito": "E in quei momenti credeva che gli sarebbe stato possibile mettersi a tavolino e incominciare la stesura del saggio e lui si metteva a tavolino, ma nonostante la sensazione di riuscire a cominciare, non riusciva a cominciare", Id., *Das Kalkwerk. Roman*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970; trad. di M. Olivetti, *La fornace*, Einaudi, Torino 1991, p. 117. E ancora nello stesso romanzo: "Come migliaia di altri prima di lui, anche Konrad era stato vittima della follia di credere che un bel giorno in un unico istante (il cosiddetto istante ottimale) sarebbe riuscito a realizzare il saggio mettendolo in forma scritta rigorosa e concisa [...] gli mancava la qualità essenziale: non aver paura di realizzare, di portare a compimento un'opera", ivi, p. 212.

8. Id., *Cemento*, cit., p. 76.

portare avanti il lavoro, spietatamente".⁹ Ma l'operazione, seppur irrinunciabile, si rivela tutt'altro che semplice.

L'impossibilità di una distinzione netta tra senso e non-senso, se da un lato comporta lo stratificarsi di una molteplicità di possibili prime frasi, dall'altro esclude il darsi della *prima frase* ultima e definitiva, giacché questo comporterebbe la redenzione del non-senso.

Come per un effetto di retroazione, l'inizio, nel darsi come inizio, produce ed espone altre possibilità inesprese d'essere l'inizio e così inabissa se stesso di nuovo sullo sfondo.¹⁰ Illuminante è il riferimento alle venature del pavimento di marmo e alle linee di vita sulle tavole di larice, che Rudolf si sofferma a osservare allo scopo di trovare il coraggio necessario per (tentare di) cominciare la sua opera:¹¹ un intrico di solchi che suggerisce una molteplicità di possibili prime frasi, nessuna delle quali può assumere il ruolo della *prima frase*.

Il nesso tra la *prima frase* e il possibile emerge in un passo di *Cemento* dove si legge: "Non mi addormentai fino alle tre di mattina, pensavo al mio lavoro, rinviato di dieci anni, prorogato, pensavo, e come lo comincerò la mattina, con quale frase e di colpo avevo in mente una serie di cosiddette prime frasi".¹²

Se da una *prima frase* ne nascono altre è perché nella parola c'è qualcosa che eccede la parola stessa: il silenzio. Questo tuttavia non deve essere inteso come assenza di parola, ma piuttosto come la condizione di possibilità della parola stessa, e insieme come il suo scacco. Non appena si individua la *prima frase*, questa denuncia il suo essere una *prima frase*, mostrando in filigrana quel complicato intreccio di possibili prime frasi, che la sottendono. Tale problematica tessitura inficia alla base la possibilità del darsi della *prima frase*, e condanna l'opera a un infinito processo di formazione.

3. Se la scrittura del saggio su Mendelssohn Bartholdy si autodenuncia fin da subito come un compito ineseguibile, perché tanto accanimento nella persecuzione di qualcosa che non si può ottenere? La dinamica presentata in *Cemento*, come anche negli altri romanzi di Bernhard, non può di certo essere liquidata come la trasposizione narrativa delle ossessioni di un personaggio monomaniacale. A ben vedere il tema del fallimento del compito non si lascia neanche assimilare a una mera rappresentazione narrativa del non-senso, dal momento che questo non può darsi nella sua completa fisionomia. Del resto, nella letteratura di Bernhard viene meno anche la linea di confine tra successo e fallimento. Se infatti da un lato la ricerca dello scacco conduce a una riuscita perfetta, per quanto amara, dall'altro l'apparente successo può ribaltarsi all'improvviso in una umiliante sconfitta (un caso per tutti è l'epilogo tragico di *Correzione*). Il risultato è comunque lo stesso: in entrambi i casi ciò che impedisce la chiusura del

9. Ivi, p. 17.

10. Il tema della scrittura infinita nell'opera di Thomas Bernhard è al centro dello studio di A.G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Roma-Bari 1990.

11. Th. Bernhard, *Cemento*, cit., p. 15.

12. Ivi, p. 112.

cerchio è il repentino e inevitabile scivolare del senso in non-senso. Un passo di *Cemento* si rivela emblematico da questo punto di vista: "Per tutta la vita ci chiediamo cosa in fondo vogliamo e non riusciamo a dirlo [...] abbiamo voluto sempre estorcere tutto e non abbiamo ottenuto, oppure ottenuto e perso nello stesso istante".¹³

Al centro del romanzo di Bernhard – si diceva – non è la celebrazione del trionfo del non-senso. La posta in gioco è ben altra: le figure che costellano il firmamento bernhardiano immolano la loro vita a un fallimento annunciato, ma per uno scopo ben preciso: illuminare l'inevitabile intreccio di senso e non-senso.

Ciò che è importante sottolineare è che il naufragio del compito non segna per i personaggi di Bernhard un punto di arresto, non comporta una rinuncia alla propria ambizione intellettuale, ma piuttosto suscita la consapevolezza di dover comunque aspirare, tendere all'instaurazione del senso.

In *Cemento* la questione del senso e dello scopo dell'attività artistica viene sollevata da una osservazione fondamentale di Rudolf:

Nel frattempo mi chiedevo se avesse poi senso iniziare *ancora* un lavoro come quello su Mendelssohn Bartholdy. Da un lato mi dicevo che iniziare un lavoro del genere è assurdo, dall'altro mi dicevo *tu devi iniziare questo lavoro, costi quel che costi* [...]. Mi dicevo alternativamente, *nulla* giustifica un simile lavoro e *tutto* giustifica un simile lavoro. La cosa migliore era spostare più in là la domanda sul senso o non-senso di un tale lavoro, lasciar perdere e la lasciassi perdere e mi comportai *come se* fossi deciso a iniziare veramente il lavoro al più presto possibile.¹⁴

È in questi termini che si configura la domanda circa il *Wozu die Kunst?* Se infatti l'arte fosse portatrice di senso, allora la fatica e la sofferenza di Rudolf troverebbero una giustificazione. Ma per Bernhard le cose non stanno così. Il protagonista di *Cemento* mette in parentesi la domanda sul senso o non-senso del suo lavoro perché, indipendentemente da essa, bisogna continuare a (tentare di) scrivere. L'accento della riflessione di Bernhard si sposta dal motivo della insensatezza della scrittura del saggio su Mendelssohn Bartholdy al tema del non-senso del fare esperienza *tout court*.¹⁵

Il contributo che il fallimento del compito può portare è riassumibile in questi termini: proprio perché non è dato cogliere il senso, occorre vivere come se (*als ob*) il senso fosse raggiungibile. Il motivo della scrittura prende così la forma dell'imperativo, dell'obbligo etico di iniziare o portare a termine, nell'impossibilità di farlo: agire *come se* la meta fosse raggiungibile, *come se* il senso potesse essere colto una volta per tutte.

Il principio regolativo del *Sollen* apre varchi in direzione del senso: "Pur es-

13. Ivi, p. 75.

14. Ivi, p. 94.

15. Cfr. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, cit., p. 242.

sendo coscienti che assolutamente nulla è certo e assolutamente nulla è completo, *dobbiamo*, anche nella massima insicurezza e coi più fondati dubbi, *cominciare e portare avanti* ciò che ci siamo proposti. [...] In fondo esistono solo propositi falliti. Avendo almeno la *volontà di fallire*, riusciamo a procedere".¹⁶

La "volontà di fallire" di cui parla Bernhard non ha nulla a che vedere con un deporre le armi di fronte al dominio del non-senso. Si tratta semmai di una fedeltà assoluta e maniacale al proprio compito infinito, anzi alla inesauribile produzione del fallimento del proprio compito.

In Bernhard l'esito fallimentare è perseguito con estrema lucidità, e la consapevolezza dell'impossibilità di realizzare qualcosa è al tempo stesso la necessità di realizzarlo comunque: "Per tutta la vita continuiamo a mettere un punto fermo, pur sapendo che non siamo in condizioni di farlo".¹⁷ Non si è in condizione di finire o definire qualcosa, visto che il non-senso non si lascia mettere alla berlina una volta per tutte, ma ciò nonostante, o forse proprio per questo, si fa necessario affidarsi a una revisione insaziabile del già detto. Se infatti il saggio su Mendelssohn Bartholdy venisse portato a termine, o anche solo iniziato, verrebbe meno per Rudolf l'unica ragione d'esistere. E infatti "quel filo sottile di una qualche speranza di riuscire alla fine nonostante tutto a realizzare questo lavoro"¹⁸ è anche il filo che tiene insieme le frange del tessuto lacerato della sua esistenza.

È questo il paradossale *Leitmotiv* che scandisce le pagine di *Cemento*: la scrittura come necessità vitale e insieme come inevitabile menzogna. Se Rudolf si rende conto della vacuità del suo enorme dispendio di energie, arrendersi di fronte all'assurdità del lavoro su Mendelssohn Bartholdy sarebbe per lui una rinuncia alla vita: "È da questa illogicità che traiamo la linfa vitale, che ci ha sempre consentito di esistere".¹⁹ Questo significa che il compito vive grazie alla propria impotenza, all'incapacità di risolversi completamente.

È l'esistenza come ostinata e vana aspirazione a una verità irraggiungibile, ma comunque irrinunciabile, che permette di cogliere le condizioni che hanno reso possibile quell'esperienza determinata. Ne è ben consapevole Rudolf, che è portato dagli eventi a riflettere sull'esperienza del limite, considerandolo come uno spazio di sempre rinnovata apertura alla riserva di senso.

4. Di tale inestricabile paradosso si nutre il procedimento creativo di Bernhard: un'opera che non si fa portatrice di senso nel non-senso dell'esistenza, ma che piuttosto si misura con il suo darsi solo per frammenti irredenti e irredimibili. Non è un caso che l'opera preferita di Rudolf sia *I commedianti girovaghi*, per la loro "geniale incompiutezza".²⁰ Il non-compiuto rappresenta agli occhi di Bernhard la prova tangibile di una frammentarietà necessaria del darsi del tutto.

16. Th. Bernhard, *Ja*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978; trad. di C. Groff, *Ja*, Guanda, Milano 1983, pp. 31-32.

17. Id., *Cemento*, cit., p. 86.

18. Ivi, p. 94.

19. Ivi, p. 75.

20. Ivi, p. 89.

Niente è più lontano dalla prospettiva qui delineata del carattere redentivo dell'opera d'arte. Per rendersene conto può essere utile rifarsi ad alcune pagine di *Antichi maestri*, romanzo apologia dell'arte-frammento: "Il piacere più grande ce lo danno i frammenti [...] il tutto è per noi raccapricciante, com'è orribile in fondo la perfezione di tutto ciò che è compiuto".²¹

Lungo tutto il corso del romanzo, il protagonista Reger fa i conti con il non-senso della morte della persona amata, passando le sue giornate al Kunsthistorisches Museum, nella ricerca ossessiva del "punto che rivela in modo inequivocabile il fallimento dell'artista".²² L'errore palese in quanto c'è di più eccelso è la cifra dell'abbandono della totalità, il segno di quella finitezza e caducità che nessuna redenzione potrà togliere. Per questa ragione il bersaglio polemico di Reger è quell'arte che invece di calarsi sul terreno spoglio dei conflitti che attraversano la quotidianità, attinge i propri temi nell'Aldilà, "in cielo e all'inferno, e non sulla terra", che si rivolge all'Onnipotente e ai potenti e volge le spalle al mondo, all'umanità vera e propria.²³

Ma sulla stessa linea si muovono le considerazioni di Rudolf, che in *Cemento* si scaglia contro quell'"arte che puttaneggia con la chiesa e con il socialismo".²⁴ Ciò che provoca le reazioni idiosincratiche di Bernhard è il culto delle istituzioni, inteso sulla scorta della ideologia borghese del "supplemento d'anima". Le dottrine istituzionalizzate tentano di apportare un'aggiunta di senso, come a voler riscattare l'esistenza dal suo non-senso, ma ben presto si rivelano in tutta la loro essenza, come falsa apparenza e falsa coscienza. È questa la tesi del vecchio di Niederkreut in *Cemento*: "Non c'è una sola istituzione alla quale voglia lasciare qualcosa".²⁵ Ma in questa direzione vanno le riflessioni dello stesso Rudolf: "Povertà, ricchezza, chiesa, militare, partiti, organizzazioni caritatevoli, tutto ridicolo [...]. Nessuna dottrina serve più, tutto ciò che viene detto e predicato cade in preda al ridicolo [...]. Se conosciamo davvero il mondo, è un mondo ormai pieno solo di errori".²⁶

L'errore denuncia lo stato di abbandono in cui versa l'esistenza umana nell'"epoca della compiuta peccaminosità". Si tratta di un'irredimibilità che nessuna opera d'arte e istituzione può togliere, e che anzi deve essere vissuta fino alle sue estreme conseguenze.²⁷

5. È in questi termini problematici che si traduce il tema del compito come infinita tensione, come esigenza di interrogazione, pur nell'assenza di una qualsivoglia

21. Id., *Alte Meister. Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985; trad. di A. Ruchat, *Antichi Maestri. Una commedia*, Adelphi, Milano, 1995², p. 30.

22. Ivi, p. 31.

23. Cfr. ivi, pp. 44-46.

24. Id., *Cemento*, cit., p. 50.

25. Ivi, p. 54.

26. Ivi, p. 80.

27. Inevitabile il riferimento all'opera di Dostoevskij, attraversata dalla consapevolezza dell'impossibilità di redimere il contingente attraverso il necessario. Non è un caso se il romanzo prediletto da Rudolf è proprio *Il giocatore* di Dostoevskij.

glia risposta. Si tratta di sperimentare in modo assoluto la necessità della domanda, o anche di vivere fino in fondo la paradossalità dell'esistente.

Un suggerimento in tal senso ci viene dato dallo stesso Rudolf-Bernhard, che si esprime in questo termini:

Cercare un rifugio per salvarsi dal lavoro su se stessi. Solo mi chiedo in continuazione: salvarmi da cosa? È davvero così terribile quello da cui voglio costantemente salvarmi? No, non è così terribile e subito riprendevo la mia *autosservazione e autodenigrazione e autodecisione*. Io non voglio nient'altro che lo stato in cui mi trovo [...] io gioco con questo stato per tutto il tempo che voglio.²⁸

Entro questo quadro si comprende forse meglio la valenza del tema del compito. Il motivo che Bernhard tenta di mettere a fuoco non è tanto il naufragio del tentativo di scrittura del saggio su Mendelssohn Bartholdy, ma piuttosto, attraverso il tema del fallimento, la difficoltà e insieme la necessità del misurarsi dell'uomo con il non-senso della propria esistenza. In questa prospettiva la fedeltà assoluta e radicale al fallimento nel perseguire la propria meta altro non è che una ribellione all'accettazione passiva del proprio sé. Ma non si tratta di un'operazione ovvia e indolore. Più facile sarebbe incassare la testa tra le spalle, rinunciare alla stesura del saggio e così al distacco da Peiskam che rappresenta la debolezza mentale, l'atrofizzazione del pensiero. La tentazione è forte e in alcuni momenti Rudolf sembra sul punto di soccombere.

Ma smettere di lavorare su se stessi equivarrebbe a smettere di vivere, o a vegetare, come i vecchi che "sono soli da anni e che aspettano ormai di poter finalmente morire".²⁹ In *Cemento* a lasciarsi andare è la sorella di Rudolf, pronta a comprare una fede qualsiasi purché sia accessoriata di senso, a elargire denaro in beneficenza "per guadagnarsi il cielo e per divertirsi",³⁰ nell'idea malsana di riconoscersi nel prossimo, quando "l'unico scopo è quello di riconoscere se stessi".³¹

Sobbarcarsi la fatica di un lavoro assurdo come il saggio su Mendelssohn Bartholdy significa per Rudolf scegliere di esistere, non solo in contrapposizione alla sorella che si affloscia su se stessa, ma anche rispetto allo scegliere per la morte di Anna Hårdt, la cui drammatica storia è al centro della seconda parte di *Cemento*. Rudolf rifiuta i due approdi "lasciarsi vivere nell'attesa della morte" "scegliere per la morte", in quanto vede in essi un ennesimo consolidamento dell'idea di sistema.³² La sua scelta si rivolge alla conquista dell'autonomia intellettuale, alla dedizione assoluta al lavoro della vita, *costi quel che costi*. E il prezzo

28. Th. Bernhard, *Cemento*, cit., p. 78 (corsivi miei).

29. Ivi, p. 77.

30. Ivi, p. 34.

31. Ivi, p. 35.

32. Si veda in proposito il libro di M. Fortunato, *Alternative alla vita. Esistenza e filosofia*, il Melangolo, Genova 2003, una riflessione sull'esistenza che si rivela densa di suggestioni mutate da Thomas Bernhard.

da pagare è effettivamente molto alto. La figura che decide di opporre resistenza all'"essere dati a se stessi" non può che essere destinata a soffrire della propria origine, a ritrovarla sempre di nuovo perdendola in un compito infinito, severo ed estenuante.³³

6. Conquistare l'autonomia intellettuale è un'impresa che richiede la spietatezza e il coraggio di mettere in gioco se stessi,³⁴ di rischiare tutto pur di strapparsi da una passiva adesione alla propria origine.

Assistiamo in tutta la prima fase di *Cemento* a un travaglio della scrittura, che si articola da un lato nella necessità impellente di iniziare il lavoro, dall'altro nella piena consapevolezza che l'impresa comporta una inevitabile messa in questione della propria persona, o meglio, come vedremo, di una parte di essa.³⁵ Il coraggio non è il coraggio di scrivere il saggio su Mendelssohn Bartholdy, ma piuttosto quello di risalire, attraverso il perseguimento del proprio obiettivo, alle condizioni di possibilità della scrittura stessa. Si tratta di un lavoro logorante e apparentemente ingrato: rinunciare a tutto, alle minime distrazioni per infilarsi in quel corridoio buio, interminabile e quasi sempre senz'aria che è il proprio compito. Difficile e doloroso è il lavoro sul proprio sé, l'autoanalisi: autospeculazione (*Selbstspekulation*), autoosservazione (*Selbstbeobachtung*), autoanalisi (*Selbstbetrachtung*), autocondanna (*Selbstverdammung*), autodenigrazione (*Selbstverleugnung*), autoderisione (*Selbstverspottung*) sono le parole chiave che ricorrono in *Cemento*³⁶ e che si stringono intorno al nodo problematico del "fare i conti con la propria contingenza".

Ridisegnare le mappe della propria esistenza comporta un distanziarsi da sé come se fosse possibile considerarsi dall'esterno, pur sapendo che una totale evasione dal proprio sé è un'assurdità. Di qui il gioco di sguardi tra osservatore e osservato che fa da protagonista di un passo del romanzo:³⁷ "Dovevo aver fatto un'impressione miseranda e certamente pietosa sul mio osservatore, che non c'era, a meno di non voler definire me stesso come questo osservatore di me stesso, cosa che però è una stupidaggine, perché io sono il mio osservatore, io osservo veramente me stesso da decenni, ininterrottamente".³⁸ La riflessione sulle condizioni del nostro fare esperienza non può darsi al di fuori del condizionato cui intende riflettere. Occorre allora distanziarsi dall'esperienza pur restando all'interno dell'esperienza stessa.

Trarsi fuori dal contingente, seppur mai del tutto fuori, significa guadagnare un punto d'osservazione esterno rispetto a quello che impedisce di scrivere, a quel luogo che azzera il linguaggio. Si fa urgente spingersi fino al limite del fare

33. Cfr. E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, cit., p. 30.

34. Cfr. Th. Bernhard, *Cemento*, cit., p. 30.

35. Cfr. ivi, p. 11.

36. Cfr. ivi, p. 78.

37. Su questo aspetto si rimanda alla postfazione di *Cemento*. Cfr. L. Reitani, "Autoritratto dello scrittore come uomo che invecchia", in Th. Bernhard, *Cemento*, cit., pp. 117-132, in particolare pp. 124-125.

38. Id., *Cemento*, cit., p. 77.

esperienza, sulla linea liminare che separa e unisce i due aspetti del proprio sé: il familiare e l'estraneo.

Tale polarità dialettica è testimoniata dal rapporto di amore-odio tra Rudolf e la sorella Elisabeth, che a ben vedere altro non è che un costante combattimento dell'eroe contro le possibili derive del proprio sé. La sorella, al contempo amata e odiata, sopravvalutata e sottovalutata, ammirata e disprezzata, vittima e carnefice, incarna quel tratto di "non-familiarità del familiare", con il quale si è costantemente portati a fare i conti, che lo si voglia o meno.³⁹ Da tale dimensione di "alterità-orizzontale" infatti non si può rifuggire mai definitivamente, così come Rudolf non può liberarsi dalla sorella, la quale, grazie a una clausola del testamento del padre (diritto di domicilio), è legittimata a presentarsi nella casa di Peiskam in qualunque momento e anche senza preavviso.⁴⁰

7. È proprio il rapporto controverso tra Rudolf e la sorella Elisabeth a esemplificare il dualismo tra elemento partecipativo ed elemento distanziante che si annida nell'origine.⁴¹ Il protagonista di *Cemento*, che in un primo momento aveva dato la colpa della propria sterilità intellettuale alla sorella, è costretto alla fine a prendere consapevolezza che l'impossibilità di realizzare la propria opera è un limite da imputare a se stesso: "Ma adesso lei non c'è e io proprio non riesco a cominciare il mio lavoro. Prima il motivo era che lei era qui, adesso il motivo è che lei non è qui".⁴² Dopo aver chiamato sul banco degli imputati i "presunti ostacoli" alla stesura del suo capolavoro, l'accento della requisitoria di Rudolf cade sulla propria persona: "Da anni non avevo realizzato niente di scritto, a causa di mia sorella, come affermo da sempre, ma forse anche a causa della mia reale incapacità di scrivere ancora un qualsiasi scritto".⁴³

Il protagonista di *Cemento* si rende finalmente conto che a impedire la realizzazione del saggio, e persino la stesura della prima frase, è qualcosa che lo riguarda in prima persona: il complesso dell'origine.

Il nesso tra questi due aspetti viene esplicitato da Bernhard in una riflessione sul tema del "cominciamento" in *Estinzione*:

La difficoltà sta sempre soltanto nel sapere come cominciare [...].
Adduciamo tutte le ragioni possibili per non dover cominciare quel lavoro,
tiriamo fuori tutte le scuse possibili [...] per non dover cominciare, quando

39. La polarità tra fratelli opposti-identici è un motivo ricorrente nella letteratura bernhardiana. Sull'argomento si rimanda alle preziose osservazioni di E. Garroni, che prendono le mosse proprio da *Cemento*. Cfr. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, cit., in particolare pp. 241-242.

40. Cfr. Th. Bernhard, *Cemento*, cit., p. 18.

41. Non privo di interesse e di una certa connotazione ironica è il gioco tra il sé medesimo e l'Altro da sé che troviamo in *Cemento*, a proposito della sorella: "Da un lato noi sopravvalutiamo l'Altro, dall'altro lo sottovalutiamo e continuiamo a sopravvalutare noi stessi e a sottovalutarci, e quando ci dovremmo sopravvalutare ci sottovalutiamo come ci dobbiamo sottovalutare quando ci sopravvalutiamo", ivi, p. 27.

42. *Ibidem*.

43. *Ivi*, p. 25.

invece dovremmo cominciare [...]. Non basta prendere appunti su ciò che conta per noi, su ciò che forse più conta per noi [...] su tutto il nostro complesso dell'origine, aver riempito centinaia e migliaia di foglietti su quel tema che è il tema di tutta la nostra vita, occorre fare, senza dubbio e in effetti, un resoconto rilevante, per non dire grande, su ciò da cui in fondo siamo nati e di cui siamo fatti, portandone il marchio per l'arco intero della nostra esistenza. Per molti anni possiamo ritrarci spaventati e fuggire come null'altro un simile sforzo quasi sovrumano, ma in definitiva e alla fine dobbiamo affrontarlo e compierlo.⁴⁴

Ecco che, in questa trama di riferimento, il tema della *prima frase* rivela il suo vero volto: una spietata riflessione sulle condizioni di possibilità dell'esistere, ossia sulla propria "origine". Come la prima frase deve strapparsi dallo sfondo indistinto dal quale proviene, così il decidere per la vita autentica implica un prendere le distanze da un pensiero che è troppo vicino, e che proprio per questo tarpa le ali al "proprio".⁴⁵

Per cogliere la portata di questo nodo problematico dell'opera di Bernhard può essere utile rivolgersi a un passo di quel volume dell'autobiografia che non a caso porta come titolo *L'origine*. Qui l'origine non viene identificata con una città o con un luogo geografico determinato, Vienna o Salisburgo, ma piuttosto fa tutt'uno con "una condizione intellettuale ed emotiva, [...] devastante condizione emotiva".⁴⁶

Devastante e soffocante è non una città o un luogo determinato, ma la condizione di essere gettati nell'ingranaggio dell'esistenza. In *Cemento* Rudolf è la figura che incarna la sofferenza del peso dell'origine e che per questo avverte il rischio di restare schiacciato dal pensiero dell'Altro anziché del proprio. Si fa urgente allora strapparsi da tale condizione, anche a costo di tirare via la propria pelle.⁴⁷ Rinunciare all'origine (Peiskam come prima Vienna) alla quale si è "visceralmente legati", richiede forza e coraggio, un atto al contempo necessario e doloroso: "Spesso non ci accorgiamo che dobbiamo strapparci [*abreißen*] semplicemente, con tutta la forza, da un momento all'altro, dal punto su cui siamo tenacemente incollati, per poter continuare a esistere".⁴⁸

44. *Id.*, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986; trad. di A. Lavagetto, *Estinzione. Uno sfacelo*, Adelphi, Milano 1996, pp. 154-156.

45. Per questa illuminante lettura del pensiero di Bernhard siamo debitori a E. Garroni, "Un esempio di interpretazione testuale: 'Korrektur' di Thomas Bernhard", cit., pp. 146-147.

46. Th. Bernhard, *Die Ursache. Eine Eindeutung*, Residenz, Salzburg 1975; trad. di G. Agabio, *L'origine. Un accenno*, Einaudi, Torino 1995, p. 116.

47. Emblematico è quanto si legge in un passo di *Cemento*: "Avevo dovuto rinunciare a Vienna e a tutto ciò che significava per me, cioè tutto, proprio nel momento in cui credevo di essere inscindibilmente legato una volta per tutte a questa città, che già allora e già da sempre, come so, odiavo, al tempo stesso però ho amato come nessun'altra. Oggi invidia mia sorella perché può vivere a Vienna, è questo che mi esaspera in continuazione contro Vienna", *Id.*, *Cemento*, cit., p. 89.

48. *Ivi*, p. 47.

Ma non è questa forse anche la forza e il coraggio che si rendono necessari per la scrittura della prima frase e che Rudolf lamentava?

In *Cemento* il punto di svolta è rappresentato dalla visita al “vecchio eccentrico di Niederkreut”, un vicino che Rudolf va a trovare con l'intento di distogliere dal pensiero del viaggio, e le cui confidenze invece imprimono un'insospettata accelerazione decisiva alla partenza. A indirizzarlo verso il distacco dalla propria origine è la confessione dell'uomo. Questi racconta a Rudolf di aver lasciato la sua eredità non alla sorella, come sarebbe ovvio, o alla chiesa o all'assistenza sociale, come aveva in un secondo momento pensato, ma a un indirizzo preso a caso da una pagina aperta altrettanto casualmente di un qualunque elenco telefonico.⁴⁹ Con questo gesto paradossale e apparentemente assurdo il vecchio si rivela essere la figura estrema di una ribellione all'origine. Egli decide non per le istituzioni, o per la sorella, ossia per le figure che rappresentano l'adesione eretta a sistema, a consolidamento del radicamento al “proprio” (Stato e famiglia), ma per un'estremizzazione del non-senso dell'esistenza. L'inaspettata confidenza del vecchio, sollecita le ardite impalcature della personalità di Rudolf. Questi decide a sua volta di voltare le spalle a quella devastante condizione intellettuale ed emotiva che è Peiskam: “Improvvisamente ebbi il pensiero rinfrancante di catapultarmi fuori dalla mia cripta [...]. Il vecchio di Niederkreut mi aveva improvvisamente riaperto gli occhi, rimasti chiusi per tanto tempo”.⁵⁰

Di qui il “Rudolf scrive” che, nell'aprire e chiudere la narrazione, svela il romanzo per quel che è: una spietata riflessione sul senso e non-senso dell'esistenza condotta dall'interno dell'esistenza stessa, ossia sotto forma di diario vissuto.

49. Ivi, p. 54.

50. Ivi, p. 55.