

*Verso il Danubio. La passeggiata di Thomas Bernhard*  
di Micaela Latini

Avventurarsi e poi inoltrarsi nell'opera di Thomas Bernhard non è precisamente come fare una passeggiata, ma la passeggiata è un motivo ricorrente nell'opera bernhardiana (insieme a quella di Handke, di Sebald, di Walser, per fare solo alcuni nomi di passeggianti nel Novecento di lingua tedesca)<sup>1</sup>. Le figure di Bernhard camminano, marciano, corrono, ma in una "direzione opposta" rispetto a quella indicata da Stifter. Talvolta i loro percorsi si snodano nella natura, come quando entrano in un bosco per non fare più ritorno (*Gelo, Al limite boschivo, La partita a carte*), a volte marciano nel chiuso della loro "casa-prigione", seguendo i percorsi labirintici e infiniti della loro mente (*La Fornace, Cemento*), altre volte ancora si muovono in un contesto cittadino e metropolitano, a Roma in *Estinzione* (dove la passeggiata con l'allievo Gambetti conserva un alone aristotelico, il peripatetico) o - più spesso - a Vienna<sup>2</sup>.

Se ora focalizziamo l'attenzione sulla capitale dell'Austria, la passeggiata può essere in periferia (come in *Gehen*, con le passeggiate dei due protagonisti sulla Friedensbrücke, nel XX distretto viennese, e quindi lungo strade del tutto anonime come la Klosterneuburgerstrasse) o in direzione del centro, evocando vie e luoghi universalmente noti. È questo ultimo il caso di *Holzfällen*:

Tutt'a un tratto, dopo mesi e mesi di debilitazione fisica e spirituale, al Graben e nella Kärtnerstrasse, diciamolo apertamente, avevo ripreso la mia forma, ero tornato a essere padrone di me stesso, andare su e giù per il Graben e la Kärtnerstrasse e poi tornare di nuovo sui miei passi mi dava un senso di ristoro. È soltanto un andare su e giù, continuavo a ripetermi, eppure è proprio ciò che in effetti mi ha fatto riprendere a pensare e a filosofare,

---

<sup>1</sup> Sul tema della passeggiata in Bernhard si segnalano i seguenti studi: C. Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Francke, Marburg 1999; E. Niccolini, *Der Spaziergang des Schriftstellers. "Lenz" von Georg Büchner. "Der Spaziergang" von Robert Walser. "Gehen" von Thomas Bernhard*, „Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung Geisteswissenschaft“, Stuttgart 2000; S. Rieger, *'Gehen': eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard*, in F. Schöbler (a cura di), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2002; U. Weymann, *Intermediale Grenzgänge. "Das Gespräch der drei Gehenden" von P. Weiss, "Gehen" von Th. Bernhard, "Die Lehre der Sainte-Victoire" von P. Handke*, Winter, Heidelberg 2007.

<sup>2</sup> Per una più dettagliata analisi dell'alleanza stipulata tra pensiero e cammino in Bernhard, si rimanda a F. Romanini, *Pensiero in cammino. Le passeggiate rituali di Thomas Bernhard*, "Aut Aut" 326 (2006), pp. 179-195.

ciò che mi ha permesso di tornare a occuparmi di filosofia e letteratura [...]³.

Il passeggiare tra le strade del centro di Vienna è qui di aiuto e di stimolo al filosofare, come se all'attività delle gambe si accompagnasse il movimento del pensiero. Ben più problematica sarà invece quella connessione tra ambito speculativo e ambito motorio cui si accenna nella celebre chiusa del romanzo:

correvo lungo le strade di Vienna come fuggendo da un incubo, correvo, correvo sempre più velocemente verso il centro della città, e non sapevo nella mia corsa perché andassi verso il centro della città mentre sarei dovuto andare nella direzione opposta al centro della città se davvero volevo tornare a casa mia [...] correvo, correvo, e pensavo, scriverò subito su questa cosiddetta cena artistica nella Gentzgasse [...] e intanto attraversavo di corsa il centro della città, subito e immediatamente e subito e subito, prima che sia troppo tardi⁴

La ricerca del centro in questo passo allude all'urgenza da parte del protagonista di trovare un qualche centro di gravità permanente, a partire dal quale scrivere sul vissuto della cena artistica nella Gentzgasse. In questo contesto il motivo della corsa affannata simbolizza la difficoltà di mettere a fuoco l'argomento cardine del suo resoconto, quasi come se il protagonista rincorresse qualcosa di ineffabile, una non cosa (*Unding*), come se, in questa folle sfida al tempo, perdesse continuamente il terreno sotto i piedi. Il centro di Vienna è qui, evidentemente, il luogo a partire dal quale si sviluppa il pensiero e la possibilità della salvezza, e, quindi, un paesaggio dell'anima. Che non si tratti di uno spazio strettamente topografico, lo dimostra il fatto che l'itinerario seguito dal personaggio, seppur descritto fino ai minimi dettagli (con riferimenti a negozi, nomi delle vie), sfugge a qualsivoglia logica di rappresentazione della capitale austriaca come spazio culturalmente e storicamente rappresentato. Come ha sottolineato magistralmente Schmidt-Dengler, in Bernhard la città di Vienna è desemantizzata (unica eccezione, direi che è Heldenplatz nella *pièce* omonima), molto diversa dalla Vienna di Heimito von Doderer che si fa valere per la sua esattezza e rispondenza topografica⁵. Mentre si possono ripercorrere le strade di Doderer con esattezza, perché corrispondono allo "stato di cose", non è lo stesso per le vie dei romanzi di Bernhard, che non hanno affatto una funzione reale, ma sono piuttosto palchi di teatro, arbitrariamente interscambiabili nella loro artificialità. Vale in questo caso quanto si legge nel manifesto letterario

---

<sup>3</sup> Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984. Trad. it. di A. Grieco e R. Colorni: *A colpi d'ascia. Una irritazione*, Adelphi, Milano 1990, p. 11.

<sup>4</sup> Ivi, p. 221.

<sup>5</sup> Nel suo importante studio, *Der Übertreibungskünstler*, Wendelin Schmidt-Dengler sottolinea come proprio nella loro precisione, le indicazioni topografiche fornite da Bernhard siano fuorvianti. Cfr. W. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, Sonderzahl, Wien 1997, pp. 26-41.

bernhardiano *Tre giorni*:

Nei miei libri tutto è *artificio*, cioè tutti i personaggi, gli eventi, gli accadimenti sono rappresentati su un palcoscenico, e lo spazio della *scena* è totalmente buio. Personaggi che entrano in uno spazio scenico, in un quadrato *scenico*, e i loro contorni sono più riconoscibili rispetto a quando appaiono alla luce *naturale*, come succede alla restante prosa che conosciamo. Nell'oscurità tutto diventa più chiaro [...]. Ci si deve rappresentare le pagine dei libri come *completamente buie* [...] quando si apre un mio lavoro accade questo: ci si deve figurare di essere *a teatro*, con la prima pagina si alza *un sipario*, appare il titolo, oscurità totale<sup>6</sup>.

In questi quadrati scenici, in questi "teatri di marionette", il movimento dei personaggi è coatto, meccanico, artificioso, ben diverso dal passeggiare descritto in quel paradigma classico tracciato da Schiller ne *La passeggiata*, e da Rousseau ne *La nuova Eloisa*, in cui la passeggiata serviva per fantasticare, per seguire il filo dei pensieri mentre il corpo era in movimento (al moto nel paesaggio ne corrispondeva uno interiore). Pensare e camminare sono in Bernhard due ambiti strettamente connessi, che si condizionano e richiamano a vicenda, ma non solo nel senso direttamente proporzionale, secondo il quale il processo del camminare aiuterebbe a pensare. Talvolta si marcia per distrarsi, come il protagonista, inquieto aspirante scrittore, del racconto giovanile *Die Mütze* che passeggia per sfuggire all'insonnia, e, proprio nel tentativo di distrazione dal suo lavoro scientifico, trova il senso del suo lavoro (metaforizzato da un cappello reperito casualmente in strada, e che decide di indossare), ovvero della sua vita. A volte, invece le energie impiegate per il movimento delle gambe depauperano ogni energia mentale, e il camminare si rovescia in un movimento meccanico, coatto, fine a se stesso, che quasi confina con la stasi. Konrad, il protagonista della *Fornace*, attraversa la sua casa prigione con l'intento di trovare la concentrazione necessaria per la stesura del saggio su *L'udito*, ma l'esito è fallimentare: «invece di pensare al saggio sull'udito conto i miei passi e questo mi conduce sull'orlo della follia»<sup>7</sup>. In questo romanzo di Bernhard la fornace fa tutt'uno con il pensiero, ossia con un carcere mentale in cui ci si autocondanna a soffocare, uccisi da quel turbinio di contrari che affolla la testa (concentrazione del pensiero). Lo stesso motivo si ritrova in *Gehen*, dove l'io-narrante ricorda i due personaggi principali, Karrer e Oehler, quando, prima che Karrer impazzisse, percorrevano con un'ossessività maniacale una strada anonima della periferia viennese, la Klosterneuburgerstrasse (ma potrebbe essere una qualsiasi altra strada,

---

<sup>6</sup> Th. Bernhard, *Drei Tage*, in Id., *Der Italiener*, Residenz, Salzburg, 1971, pp. 9-19. Trad. it. di A. Calligaris: *Tre giorni*, "Aut Aut" 325 (2005), a cura di R. Kirchmayr, pp. 8-16, p.11.

<sup>7</sup> Th. Bernhard, *Das Kalkwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970 (ora in *Thomas Bernhard Werke*, 3, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004). Trad. it. di M. Olivetti: *La Fornace*, Einaudi, Torino 1991 (1<sup>a</sup> ed. 1984).

trattandosi di un vuoto *Ortsname*), intrecciando passi e pensieri. L'irrompere della follia nella mente di Karrer avviene quando si ferma, come se i pensieri accumulati nel camminare fossero ormai troppo ingarbugliati ed eccessivi per essere restituiti in parole. Una testimonianza di questa regressione è la vicenda grottesca dell'etichettare dei pantaloni che conduce Karrer alla follia, metaforizzando il processo del denominare. Accade che la mente non si riesce a fermare (l'insolubilità dell'arresto), a trovare una "stazione di riposo", ma si trasforma in un automatismo impazzito e dittatoriale. Come recita il motto di *Gehen* il pensare è un essere sbalottati tra tutte le possibilità della mente umana e tra tutte le possibilità di un carattere umano. Un "essere trascinati qua e là [*Hinundhergezogenwerden*]", a segnalare come l'arbitrio sia ridotto al minimo, a una modalità meccanica, a una motilità inerziale. Un andare avanti e indietro, come un rituale auto ed eteroimposto, in un passo incrociato di pensiero e movimento che funziona solo fino a un certo punto. Fino a quando il pensiero si fa così cogente e assorbente, da rendere necessario interrompere il passo, e lasciare spazio a un pensiero monopolizzante:

*Gehen wir längere Zeit intensiv in einem intensiven Gedanken, sagt Oehler, so müssen wir das Denken bald abbrechen oder das Denken bald abbrechen, weil es nicht möglich ist, längere Zeit gleich intensiv zu gehen und zu denken*<sup>8</sup>.

I personaggi bernhardiani sperimentano con il loro pensiero un regime di possibilità e di contraddizioni laceranti. Ma questo è per Bernhard il connotato principale dell'attività teoretica; il pensiero è cioè riconosciuto come tale solo se può sviluppare e piegare infinite possibili connessioni, se può, in una torsione acrobatica, muovere contro tutto, persino contro se stesso, fino all'autoestinzione<sup>9</sup>.

Il fatto è che nel camminare si va avanti, si procede, si accumula (il che nell'alchimia di contrari di Bernhard significa anche un tornare indietro), anche inconsapevolmente in un percorso orizzontale, mentre per quel che concerne il pensare propriamente detto si apre una dimensione verticale, che è anche uno scendere nel profondo<sup>10</sup>, in quel "sottobosco delle apparenze" in cui trovano asilo tutte le polarità, i bivii, i percorsi incrociati, dove si raggiunge tutto ciò che è possibile. «*Während wir immer gedacht haben, wir können Gehen und Denken zu einem einzigen totalen Vorgang machen auch*

---

<sup>8</sup> Th. Bernhard, *Gehen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1971, p. 84.

<sup>9</sup> A.G. Gargani, *La frase infinita*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 56. Cfr. anche Id., *La vita scritta in Thomas Bernhard*, "Cultura tedesca", 32 (2007), pp. 53-92, p. 83.

<sup>10</sup> Il riferimento è alla Bachmann e allo spalancarsi di una dimensione verticale del tempo. Cfr. I. Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Piper, München 1980. Trad. it. di V. Perretta: *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, p. @@@.

*für längere Zeit, muss ich jetzt sagen, dass es unmöglich ist, Gehen und Denken zu einem einzigen totalen Vorgang zu machen auf längere Zeit. Denn tatsächlich ist es nicht möglich, längere Zeit gleich intensiv zu gehen und zu denken»<sup>11</sup>.*

La netta polarità tracciata in *Gehen* tra il pensare e il camminare emerge anche in un passo significativo del racconto lungo *Ungenach*:

Abbiamo badato troppo poco all'economia del nostro modo di camminare. Noi camminiamo e pensiamo, ma non pensiamo a come stiamo camminando, soprattutto al fatto che stiamo camminando troppo velocemente, e mentre stiamo pensando, noi pensiamo e non badiamo al nostro modo di camminare [...] Crediamo di poter camminare in modo sempre più veloce e di poter pensare e fantasticare, di poter filosofare in modo sempre più intenso [...] continuiamo a camminare troppo velocemente e di conseguenza diventiamo ben presto le vittime di questo nostro sfinimento ora catastofico. Il nostro sfinimento, dissì, è senza dubbio catastrofico proprio come noi temiamo. Abbiamo sopravvalutato le nostre forze fisiche <sup>12</sup>.

Lo stesso motivo ritorna in un breve testo, dal titolo “Il ponte di Florisdorf” inserito nell’*Imitatore di voci*. Vi si racconta di un ragazzo, uno studente del ginnasio, che si è accasciato sul ponte di Florisdorf, a Vienna, dopo aver percorso il ponte per ben 998 volte, in un senso e nell’altro, senza riuscire a smettere. All’inizio aveva contato i passi per distrarsi dalle sue gambe, poi aveva smesso di seguire i minimi passaggi della gambe, e aveva calcolato solo gli attraversamenti del ponte, in un senso e nell’altro, fino a cadere a terra stremato<sup>13</sup>. In una direzione e nell’altra, sottolinea Bernhard, rimarcando quella polarità del pensiero (e del reale), che, se non viene padroneggiata, può portare alla follia<sup>14</sup>.

Il fatto che un itinerario venga percorso ininterrottamente, quasi circolarmente, è anche al centro del racconto di Bernhard che s’intitola *È una tragedia, è una commedia?* del

---

<sup>11</sup> Th. Bernhard, *Gehen*, cit., p. 84. Si rimanda a H. Gross, *Strukturphilosophischer Versuch über Thomas Bernhards “Gehen”*, in „Text und Kritik“ 43 (1974), pp. 29-35; H. Pfeiffle, *Bemerkungen zur Reflexion in der Erzählung “Gehen” von Thomas Bernhard*, “Wissenschaft und Weltbild”, 27, 2 (1974), pp. 135-141, a W. Schmidt-Dengler, *Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen. Zu Thomas Bernhard “Gehen”*, in M. Jurgensen (a cura di), *Thomas Bernhard: Annäherungen*, Francke, Bern-München, 1981, pp. 123-142 e a S. Winterstein, *Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung “Gehen” von Thomas Bernhard*, „Thomas Bernhard Jahrbuch“ 2004, pp. 31-54.

<sup>12</sup> Th. Bernhard, *Ungenach*, Insel, Frankfurt a.M. 1968. Trad. it di E. Bernardi: *Ungenach*, Einaudi, Torino 1993, pp. 52-53.

<sup>13</sup> Cfr. Th. Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978. Trad. it. di E. Bernardi: *L’imitatore di voci*, Adelphi, Milano 1987, p. 163.

<sup>14</sup> Solo un accenno dai *Pensieri diversi* di Wittgenstein, il filosofo più amato da Bernhard: «I filosofi dovrebbero salutarsi dicendo: “Fa’ con comodo!» (Id., *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977. Trad. it. di M. Ranchetti: *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 150). Una sorta di elogio della lentezza che ricorda Handke e il suo romanzo *Pomeriggio di uno scrittore*.

1967<sup>15</sup>. Anche in questo testo lo scenario viennese che si profila e si disegna sotto i passi dei protagonisti va dalla periferia al centro e, poi, in quella proiezione mentale che è il suo alter-ego, dal centro alla periferia cittadina, dal Burgtheater a Rossauerlande, nel XX distretto. Sono condensati in questo breve testo molti dei *topoi* bernhardiani: la polarità di scienza e arte, il mondo e il teatro (l'opera), l'artificio del camminare, ma soprattutto il binomio commedia e tragedia che dà il titolo al racconto e che informa di sé tutta l'opera di Bernhard.

Seguiamo il *plot* del racconto: l'Io-narrante è un giovane studente di medicina che, sebbene odii il teatro (o proprio per questo) e lo consideri un'unica perfida maleducazione, una maleducata perfidia, addirittura una porcheria, dopo un'astinenza dal teatro di settimane, ha di nuovo comprato un biglietto per il teatro, con la ferma volontà di andare a vedere lo spettacolo<sup>16</sup>. Non sappiamo, nè sapremo mai di che cosa si tratta, fatto sta che già due ore prima dell'inizio della rappresentazione mette in dubbio l'opportunità di andare al teatro stesso. Proprio perché ingabbiato nel pensiero del teatro, si decide a *cambiarsi* e ad andare a teatro. Il suo intento è quello di scrivere uno studio sul teatro (articolato in sette capitoli) che dia uno schiaffo al teatro una volta per tutte, e che dopo la stesura, dopo essere stato riletto, deve essere necessariamente bruciato: pubblicare è ridicolo, insensato (*lächerlich, sinnlos*), scopo mancato. Il testo è già pronto nella sua mente, perfettamente strutturato e connesso a una domanda chiave: "Che cosa è il teatro?" Nel tragitto a piedi di mezz'ora verso il teatro, il pensiero del saggio lo spinge a tirarsi indietro dal teatro: «quando hai scritto il tuo saggio sul teatro, pensai, allora sarà il momento, allora ti sarà di nuovo permesso di andare a teatro per vedere che il tuo trattato è giusto (*stimmt!*)!»<sup>17</sup>. In base a questa convinzione si siede su una panchina del *Volksgarten* (i giardini pubblici), a osservare *chi e come* entra a teatro. A questo punto realizza di essere attratto dal teatro proprio in virtù del suo odio nei confronti del teatro. Ci si dedica al teatro per odio del teatro<sup>18</sup>. Il teatro è qui chiaramente il mondo, cioè una rappresentazione, per dirla con Schopenhauer. Alla domanda che dovrebbe informare il saggio del protagonista: CHE COS'È IL TEATRO?, si può rispondere: quel grande teatro che è il mondo, e dentro di esso ognuno di noi, i personaggi ingabbiati di Bernhard, che stanno nel mondo come degli attori sul palco

---

<sup>15</sup> T. Bernhard, *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* tratto da Id., *Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967. Trad. it di V. Rovelli Ruberl: *È una tragedia? È una commedia?*, "Aut Aut" 325 (2005), pp. 17-21, p. 17 (già in "Adelphiana", 1, 1971, pp. 291-298).

<sup>16</sup> Ivi, p. 17. L'avversione per il teatro è un motivo ricorrente nell'opera di Bernhard. Da *A colpi d'ascia* alla sentenza finale di Reger in *Antichi Maestri*. Su questo punto si vedano anche i *Dramoletti* e *Il teatrante*, entrambi di Thomas Bernhard.

<sup>17</sup> Th. Bernhard, *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, cit., p. 18.

<sup>18</sup> Ivi, p. 27.

(GLI ATTORI NEGLI ATTORI, e ancora GLI ATTORI NEGLI ATTORI DEGLI ATTORI s'intitola un capitolo del libro progettato)<sup>19</sup>. E afferma: sono soddisfatto di non entrare. Invece di vendere il biglietto, come aveva in un primo momento pensato, stritola tra le mani il biglietto del teatro, lo fa a pezzi, sgretolandolo *zwischen Daumen und Zeigefinger*, una distruzione in effigie, quasi come se così si riuscisse a frammentare l'istituzione teatrale, a fare a pezzi il teatro (distruggere il teatro come distruggere l'immagine del mondo, liquidarla attraverso l'osservazione)<sup>20</sup>. Una sorta di rito propiziatorio per il saggio che deve scrivere sul teatro, contro il teatro.

In un passo di *Perturbamento* si legge: «Quando si alza il sipario, lo spettacolo è finito»<sup>21</sup>. Per questa ragione, all'inizio dello spettacolo, lo studente si avvia verso il centro della città. È lungo questo percorso che fa uno strano incontro: un uomo alto, magro che gli rivolge la parola per chiedergli l'ora, e che alla sua risposta replica: “Le otto, sono le otto, il teatro è cominciato”. L'uomo gli dice che per lui niente è più interessante che osservare se stesso, e che solo per il fatto che ha perso l'orologio (perdita della nozione di tempo, insieme a quella dello spazio) gli rivolge la parola, altrimenti non avrebbe rivolto la parola a nessuno. Ora sa che sono le otto, e che quindi ha camminato per undici ore senza interruzione, "non avanti e indietro", ma sempre dritto, e come ora vede, sempre in circolo (il *Ring*, che segnala come il progresso sia qui un eterno ritorno). Non c'è via di fuga, anche l'andare dritto non significa un progresso: un percorso folle - quasi come se ci si muovesse in un non-luogo, privo di coordinate spazio-temporali.

Solo a questo punto l'attenzione dello studente cade sulle scarpe dell'uomo che scopre essere scarpe da donna (poi scoprirà che indossa anche un mantello da donna, un cappello da donna)<sup>22</sup>. Da tempo, dal giorno in cui è andato a teatro per l'ultima volta, dice, si reca ai giardini pubblici per osservare da un angolo in cui non viene visto (come in *A colpi d'ascia*) quelli che vanno a teatro, la "strana gente". Il personaggio dice di amare il teatro, ma poi aggiunge di prediligere il teatro per il silenzio che regala quando lo spettacolo è cominciato, e per contemplare da un luogo sicuro e silenzioso gli

---

<sup>19</sup> Ancora un riferimento al romanzo *A colpi d'ascia*, e a quella recita che coincide con l'esistenza umana. Interessante e proficuo potrebbe rivelarsi un confronto con *Il paradosso dell'attore* di Denis Diderot.

<sup>20</sup> W. Schmidt-Dengler, *Komödientragödien. Zum dramatischen Spätwerk Bernhards*, “Bernhard-Tage”, Bibliothek der Provinz, Weitra 1994, pp. 74-98.

<sup>21</sup> Th. Bernhard, *Verstörung*, Insel, Frankfurt a.M. 1967. Trad. it. di E. Bernardi: *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1991 (1<sup>a</sup> ed: 1981).

<sup>22</sup> Un tratto tipico in Bernhard è l'attenzione per l'abbigliamento e per i capi di vestiario. Su questo aspetto cfr. L. Reitani, *Paesaggio con figure. La prosa breve di Thomas Bernhard*, “Cultura tedesca”, 32 (2007), pp. 181-190.

eventi<sup>23</sup>.

Su proposta dello strano personaggio, il giovane lo segue fino al "Parlamento", con lo stesso passo, per poi tornare indietro. L'uomo dice che con le scarpe basse, scarpe basse da donna, dalla latteria al Parlamento, fino al recinto del giardino, sono 328 passi, mentre con le scarpe con la fibbia 310 passi, e fino all'Ala degli svizzeri sono 414. Il fatto che da 22 anni ogni sera, quando fa buio, mezz'ora prima della rappresentazione, va davanti al teatro, dipende – come lui stesso dice in confidenza - da uno choc del passato, da un incidente. La questione resta sospesa: «Il mondo è assolutamente, da cima a fondo, giuridico, come Lei forse non sa. Il mondo è un'unica, enorme giurisprudenza, il mondo è una galera»<sup>24</sup>. L'uomo racconta che quarantotto giorni prima, sempre ai giardini pubblici, ha incontrato una persona, uno studente di medicina, e anche a lui ha chiesto che ore sono, e anche lui ha detto le otto (ritorno dell'uguale), e anche con lui, che ha all'incirca l'età del protagonista, si è confessato circa lo choc di anni prima, choc che lo spinge a camminare con le scarpe da donna: un incidente. Del resto l'uomo non ha affatto perso l'orologio, è solo un trucco per attaccare bottone. A questo punto dice una frase sulla polizia che non si vede più ai giardini pubblici e si concentra sul parco, e lui sa il perché. I puntini di sospensione lasciano una serie di interrogativi aperti, interrogativi che collocano il brano tra il racconto poliziesco e il giallo teatrale, tra la commedia e la tragedia.

I due personaggi si spingono fino al Parlamento, due volte fino all'ala degli svizzeri dell'Hofburg, e quindi due volte indietro fino alla latteria. In questo tragitto avanti e indietro l'uomo studia a fondo lo studente nell'ambizione di conoscere, attraverso lo studente, se stesso, la natura comica o tragica della rappresentazione teatrale, ovvero, come dice espressamente, la natura comica o tragica del mondo. Ma osservare l'altro significa guardare se stesso, come aveva rivelato all'inizio, trattandosi evidentemente di un doppio. Lo strano personaggio invita il giovane a proseguire con lui un tratto di strada, in direzione della sua abitazione:

«Se vuole mi accompagni un pezzo verso casa. Ma mai qualcuno mi ha accompagnato da qui verso casa». L'abitazione è nel XX distretto, dove alloggia nell'appartamento dei suoi genitori, morti suicidi sei settimane prima. Ma una raccomandazione al giovane universitario si fa qui necessaria: «Al Canale del Danubio deve tornare indietro [...] non può accompagnarmi più in là del canale. Finché non siamo arrivati al Canale del Danubio non domandi perché»<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Il pensiero va immediatamente alla *bérgere* di *A colpi d'ascia*.

<sup>24</sup> Th. Bernhard, *È una tragedia. È una commedia*, cit., p. 27.

<sup>25</sup> Ivi, p. 26.



Il Canale del Danubio simbolizza in questo racconto il limite estremo, oltre il quale si diventa pazzi. I due s'inoltrano fino al *Donaukanal*, e in questo percorso lo straniero, che ha suscitato lo stupore dello studente per i suoi vestiti, s'intrattiene in un lungo monologo, su di sé e sul teatro. Alla fine del percorso l'uomo svela il suo segreto, indicando un punto preciso nell'acqua del Canale: «in questo punto [...] l'ho buttata giù in un baleno. I vestiti che porto sono i suoi vestiti»<sup>26</sup> Al che gli fa un segno: Vada. Ma il giovane non se ne va subito, lascia che l'uomo finisca di parlare. Si confessa sul fatto che 22 anni e 8 mesi prima ha ucciso una donna (forse la moglie) gettandola nel Danubio, e che i vestiti che porta sono i suoi vestiti. E se lei crede che negli istituti di pena sia un piacere si sbaglia! Il mondo intero è un'unica giurisprudenza. Il mondo intero è una galera. «E questa sera, glielo dico io, nel teatro laggiù, che lei ci creda o no, si recita una commedia. *Veramente una commedia*»<sup>27</sup>.

Davanti alle acque del Danubio viene meno il confine tra galera e mondo, tra interno ed esterno, tra tragedia e commedia. Così come lo studente si è cambiato per andare a teatro, per andare a vedere quella rappresentazione teatrale che può essere una commedia o una tragedia, così anche l'omicida, in quella "commedia o tragedia" che è la sua vita, indossa vestiti non suoi, quasi come una maschera, come un travestimento (*Verkleidung*)<sup>28</sup>. Ma soprattutto questo frenetico "passeggiare avanti-indietro", segnala la necessità di consumare la colpa. Come a dire, se indietro non si può tornare, allora vado avanti, peccato che avanti non si procede, tale è il ritorno del rimosso. Perché ha ucciso la donna? C'è una qualche connessione tra il suicidio dei genitori e l'omicidio della donna? Domande che restano aperte, e che quasi sottolineano una struttura circolare del testo. Il racconto deve essere letto da capo, così come il trauma deve essere tenuto aperto, condiviso con i lettori: è un evento luttuoso che ha determinato un'inversione di rotta nella sua vita.

Il protagonista è testimone di un evento che ha per protagonista un'altra persona, e il suo ruolo è quello di riferire ciò che l'altro ha detto, durante un cammino da un luogo a un altro: riferire qualcosa di ascoltato, qualcosa di inaudito. Il racconto termina con un finale a sorpresa, seguendo una sempre crescente gradazione di *climax*. Ma la fine del racconto si apre sul titolo: così come non sappiamo se a teatro si recita una commedia o una tragedia, neanche sappiamo se l'esistenza dell'omicida debba essere definita come tragica o come comica (il grottesco)<sup>29</sup>. *È una commedia? È una tragedia?*: per tragedia-

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, p. 27.

<sup>28</sup> Cfr. a proposito M. Mittemayer, *Thomas Bernhard*, Metzler, Salzburg 1995, p. 36.

<sup>29</sup> P. Schallmayer, *Ich habe nichts zu verlieren. Thomas Bernhards pathologische Groteske „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie“?*, „Thomas Bernhard Jahrbuch 2004“ (a cura di M. Huber,

commedia s'intende una coppia polare e una domanda che resta senza risposta alcuna. Del resto per Bernhard l'esistenza stessa è costellata di domande che restano senza risposta e che s'infrangono davanti a un muro di silenzio. Le vecchie categorie non funzionano per il teatro moderno, e così tragedia e commedia si scambiano continuamente le maschere. Le tragedie, non meno della commedie, sono sempre mortali e anche divertenti<sup>30</sup>. È anche questo un *Leitmotiv* bernhardiano, come si legge in uno dei suoi più irriverenti discorsi: «Non vi è nulla da lodare, nulla da condannare, nulla da mettere soto accusa, ma molto di ridicolo se si pensa alla morte»<sup>31</sup>.

Ma non c'è più nulla da ridere nelle commedie e nelle tragedie del teatro e della vita. E questo accade perché il camminare non porta a nessuna "via di fuga" dalla trappola dell'esistenza. Ogni *tentativo di salvezza* si rivela un *non senso*, per dirla con il titolo di uno scritto di Bernhard, o anche, come si legge esplicitamente in *Gehen*: «*Wenn wir gehen, gehen wir von einer Ausweglosigkeit in die andere. Wir gehen und gehen immer in eine noch ausweglosere Ausweglosigkeit hinein*»<sup>32</sup>.

Come figure che si muovono in una di quelle paradossali costruzioni disegnate da Escher in un unico e falso movimento, siamo condannati a passare senza posa da una tragedia a un'altra tragedia, ovvero da una commedia a un'altra commedia, ovvero da una commedia a una tragedia. Se di un cortocircuito tra commedia e tragedia in Bernhard si può parlare, è perché, in definitiva tra il riso e il pianto non sussiste differenza alcuna: *es ist alles egal*<sup>33</sup>. L'umano affannarsi alla ricerca di un qualche cambiamento esistenziale è sempre vano. Lo si legge chiaramente nel romanzo breve *Una partita a carte (Watten)*: «si può, nella disperazione, dico, è indifferente dove ci si trovi, dove si è costretti a stare in questo mondo, da un momento all'altro uscire dalla tragedia (in cui si è) per entrare nella commedia (in cui si è)»<sup>34</sup>.

---

M. Mittermayer, W. Schmidt-Dengler, Svjetlan Lacko Vidulic), Böhlau, Wien 2004, pp. 22-29.

<sup>30</sup> Cfr. a proposito B. Sorg, *Thomas Bernhard*, Beck, München 1977, pp. 109-111. Come viene qui sottolineato, è una commedia ciò che è una tragedia, in Bernhard come nel *Simposio* di Platone, dove Socrate costringeva gli altri ad ammettere che è proprio dello stesso uomo il saper comporre commedie e tragedie, e che chi è poeta tragico per arte è anche poeta comico.

<sup>31</sup> Th. Bernhard, *Unsterblichkeit ist unmöglich*, "Neues Forum" (1968), p. 349.

<sup>32</sup> Cfr. Id., *Gehen*, cit., p. 97.

<sup>33</sup> Id., *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz, Salzburg, 1976 (ora in *Thomas Bernhard Werke* 10). Trad. it. di Eugenio Bernardi: *La cantina. Una via di scampo*, Adelphi, Milano 1994 (1<sup>a</sup> ed. 1984), pp. 127-128.

<sup>34</sup> Id., *Watten. Ein Nachlaß*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969. Trad. it. di M. Olivetti: *La partita a carte*, Einaudi, Torino 1983 (1<sup>a</sup> ed.), p. 70.