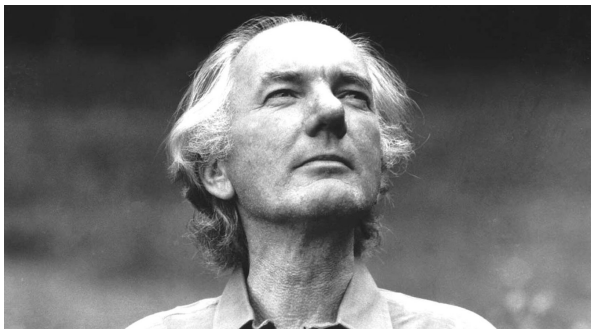


CONSIDERAZIONI SULL'IRRIMEDIABILE (III). THOMAS BERNHARD E L'ESSERE-A-PERDERE

Posted on 27 March 2022 by Enrico Orsenigo

Category: Letture

Perturbamento è un testo scritto da Thomas Bernhard nel 1970. In queste pagine, che narrano della storia di un figlio che segue il padre medico a domicilio presso i suoi pazienti, l'irrimediabile si intravede nell'ermeneutica del soggetto considerato essere-a-perdere e essere-di-esseri. Essere-a-perdere, soggetto che continuamente procede perdendo figure, cose, eventi che cadono nella massa del dimenticato; essere-a-perdere nelle abilità e nelle sicurezze. Essere-di-esseri, in quanto ognuno incontrando figure, cose, eventi, virtualizza nel proprio *di dentro* le esperienze del *di fuori*: una moltiplicazione all'interno delle dinamiche esteriori. Non solo: ogni soggetto è un essere-di-esseri perché fa sue le storie sentite e lette, i personaggi protagonisti e antagonisti, le metafore e le leggende.

Così Bernhard, parlando dell'incontro tra il personaggio Bloch e il medico – padre del protagonista –, incontro che i due organizzavano almeno una volta la settimana per una lunga conversazione: «Bloch domandò a mio padre che cosa facesse a Stiwoll a quell'ora così insolita del mattino e mio padre rispose che voleva restituirgli, perché aveva finito di leggerli, i prolegomena di Kant e la Tesi di laurea di Marx; li tolse entrambi dalla borsa e li mise sul tavolo davanti a noi. Desiderava avere tutte le conferenze di Nietzsche *Sull'avvenire*

delle nostre scuole, un'edizione francese dei pensieri di Pascal e la *Mystification* di Diderot»[1]. Il medico-padre ha l'esigenza di fare sue le argomentazioni di molti altri, per diventare lui stesso molti altri. Questo è uno dei tanti personaggi bernhardiani che desiderano, in qualche forma, la moltitudine; ma il medico-padre, in qualche passaggio del testo, fa intendere di essere a conoscenza della propria mancanza, della necessità di sviluppare un movimento centrifugo e di diventare anche altro, per strappare dal proprio ruolo qualche briciola di tempo e di vitalizzare il tempo strappato attraverso gli occhi e i sensi propri ma da un altro ruolo, da un'altra persona, purtuttavia in sé medesimo. Perché in perturbamento (e non solo in questa opera), ad un tratto, almeno uno dei personaggi inizia a muoversi in maniera centrifuga? Inizia a collidere con il caos, a chiamare la moltitudine addosso? Tra le righe del testo, si trova una indicazione: «Ciascuno di noi è completamente isolato in se stesso, anche se tra noi il legame è strettissimo. La vita intera non è altro che un tentativo ininterrotto di ritrovarci»[2].

Mentre l'esistenza procede, l'uomo, perde; ma allo stesso tempo, nel procedere degli eventi, si moltiplica. L'anziano è la figura umana che per eccellenza racchiude in sé la moltitudine di quello che è stato e delle figure che ha incontrato e 'ricamato' addosso a sé. Il movimento è doppio e simultaneo, non è una reazione: si perde mentre si moltiplica. Ma se il movimento della perdita è un movimento di specie, insito nella biologia, il movimento della moltiplicazione, invece, ha bisogna dell'educazione e della cultura, per questo la compensazione non è mai garantita, ha sempre bisogno di una progressione manuale, di una mossa spesso volontaria.

Nella seconda parte del libro di Bernhard, si entra nella casa dell'*industriale*. Si tratta di uno scenario difensivo, dove la stessa figura dell'industriale racconta del sentimento avverso che prova nei confronti dei libri, e si potrebbe dire anche nei confronti della lettera scritta in generale. Qui, l'irrimediabile sta nel comprendere che la lettera scritta è prima di tutto affare di un altro da me.

Quando l'industriale inizia a raccontare il suo rapporto con i libri, sottolinea

che: «niente irrita di più dei libri, quando si vuole stare soli con se stessi, quando si *deve* stare soli con se stessi»[3]. Utilizza il corsivo per il verbo dovere: perchè? I personaggi di Bernhard sono trainati da fuori, da forze sovrannaturali e che in realtà sono forze autonome dell'ambiente: il grande altro. Tra le forze autonome per eccellenza troviamo le voci degli altri. E i libri, i giornali, in questo senso, sono voci a lento rilascio,che non lasciano tregua: il soggetto viene preso nella narrazione di un altro, e tanto più il lettore è stato attraversato dalla linea di tendenza centripeta del proprio io, tanto più verrà angosciato all'idea di mettersi in contatto con un altro.

L'industriale consentiva la lettura dei giornali alla sorellastra: “Le Soir”, “L'Aftonbladed”, “Le Monde”, “La Prensa”, ma nessun giornale tedesco. Poteva leggerli ma a una condizione: «dovevano essere vecchi almeno di un mese, *senza capacità di distruzione, già poetici*»[4]. Anche qui, il corsivo. L'industriale è una figura ambigua e perversa, e questa presa di posizione rispetto ai giornali sintetizza in maniera velata alcune delle caratteristiche del microcosmo in cui l'industriale si trova: un luogo in cui lui emerge come Uomo di Potere, la cui influenza scende nella personalità della sorellastra. Allo stesso tempo, Uomo di Potere che riesce nell'operazione di traslazione suddetta: il terrore dei libri viene esibito e raccontato come divieto di ingresso delle pagine scritte, deciso dall'autorità del luogo, in questo caso lui stesso. Il terrore, dunque, passa nello sfondo, e lascia spazio all'*ersatz* fallico dell'autorità. Una sostituzione. Ora si può comprendere la prima parte della frase: i giornali devono essere vecchi almeno di un mese: perché solo in questo modo il suo microcosmo perverso rimane nella condizione di inattaccabilità. La perversione organizzata nei rigidi schemi operativi può non essere infranta solo se rende inaccettabili le *differenze*, facendo della ripetizione (o dell'*antico superato*, e quindi di ciò che è privo di forza gravitazionale presente) il primo e unico comandamento. L'inaccettabilità agisce nella ripetizione come sistema difensivo verso ogni stimolo critico, che non risponde quindi al palcoscenico costruito dall'industriale.

Accettare i giornali vecchi di un mese significa accettare l'informazione nella sua forma esaurita, antiquata, superata e non più orbitante nel limitrofo. Quindi, se una simile informazione diventa comunicazione lo diventa senza capacità di distruzione, cioè «già poetica»; accostare l'impotenza in materia di distruzione alla poesia trasporta la poesia sul piano della neutralità. Qui, uno dei tanti paradossi contenuti in *Perturbamento*. Perché, la poesia, è il luogo per eccellenza in cui incontrare la voce che lacera, che obbliga a un certo ritmo per essere capita e metabolizzata. E proprio questa sua caratteristica, cioè di uno scritto con delle regole costitutive necessarie al fine della comprensione e dell'emozione, proprio questa caratteristica èconsiderata dall'industriale (e nel suo ambiente) la sede della neutralità della poesia: semplici righe che vanno spesso a capo e occupano più fogli. Potrebbe essere questa una prima interpretazione dell'industriale nei confronti della poesia. Essa viene penalizzata, ridefinita, proprio laddove accoglie la sua forza. E per tornare alle righe dei giornali vecchi di un mese, diventano poetici in quanto nessuno più, come per le righe della poesia, desidera rimanere sopra di essi perché per leggerli, per capirli, servono delle regole, che arrivano da un passato altro, che non ha a che fare con il microcosmo in cui sono arrivati. Quindi, per sintetizzare: le pagine che entrano nel mondo dell'industriale sono pagine antiquate, di eventi già accaduti, quindi pagine che raccontano qualcosa che è già stato e che non può esprimere la sua potenza; successivamente, siccome gli eventi narrati nelle pagine entrate nel mondo dell'industriale sono eventi di altri in un altro ambiente, ma di più: di altri in un altro ambiente di un tempo che non è più qui, allora possono non essere ascoltati; che cosa si ascolta nel microcosmo dell'industriale? Le regole dettate dalla centripetazione del suo io; in un simile scenario, dunque, è esclusa ogni forma di poesia in quanto, la poesia, è per eccellenza la forma dell'accadere degli eventi nella vita dell'altro, e che sinteticamente questo altro ha traslato in una grammatica.

L'industriale non è l'unica figura personaggio terrorizzata dalle parole-contrarie, quindi degli altri in quanto tali. Anche il Principe del Castello di Hochgobernitz, ricorda come non potesse mai pronunciare certe parole in

presenza del padre: obliquo, salsiccia, Auschwitz, SS, spumante di Crimea, Real Politik. Per ogni uomo esistono delle parole che davanti a lui non si possono pronunciare. «Le mie sorelle, le mie figlie, mio figlio, tutti soffrono di questa specie di malattia per la quale, di fronte a certe parole, reagiscono sempre in un modo irrimediabilmente straziante»[5].

Ancora l'assenza di rimedio, indicata e specificata nel suo rapporto con le parole provenienti da un'altra voce. Irrimediabilmente straziante, perché non possono essere fermate, perché il potere non può nulla verso il potere di pronuncia dell'altro. E qualora potesse qualcosa, qualora riuscisse a zittire la vocalizzazione, resterebbe irrimediabile nell'ordine dei pensieri. Il Principe prosegue raccontando che, di fronte a Zehetmayer, altra figura in balia dell'angoscia delle parole specifiche, il Principe aveva la sensazione di non riuscire a trattenere proprio quelle parole che di fronte a Zehetmayer non si dovevano dire: talpa, vomitare, Bundscheck, Krennhof, schermo, minatori, miniera, penitenziario. Riferisce anche che mentre Zehetmayer si trovava lì vicino a lui, aveva intuito le sue debolezze: da quel momento si sentiva nella posizione *di chi può perché sa*. In questo testo ci sono due livelli di personaggi che hanno problemi con le parole: i primi, quelli descritti qui sopra, hanno un rapporto di evitamento (o vorrebbero averlo) con le parole di cui sono terrorizzati; i secondi che, conoscendo bene le parole su cui la loro angoscia si deposita, le inseriscono di continuo in un torrente di dialoghi. I terrori, in alcuni dialoghi torrenziali di questo libro, si trasformano in ossessioni, fissazioni linguistiche; in un continuo tentativo fallimentare di esaurimento dei discorsi, i discorsi stessi sfuggono, intersecando talvolta il passato.

Il riferimento principale è il dialogo che comincia il personaggio del principe e che ha come interlocutore il narratore e il padre medico. Il principe fa notare al figlio del medico, qui narratore, che nel momento in cui ha cominciato a parlare del fenomeno dell'alluvione che colpì la sua città, il signor padre, medico, ha cominciato a parlare dello spettacolo, uno spettacolo che avrebbe avuto luogo nella città stessa; da questo momento le parole *alluvione* e

spettacolo prendono tutto lo spazio narrativo, fissandosi nei dialoghi, svelando in essi le ossessioni dei soggetti. Prosegue il principe facendo notare come «quanto più io pensavo all'alluvione tanto più il Suo signor padre pensava allo spettacolo». Interviene il padre sostenendo che mentre parlava dell'alluvione, è vero, lui parlava dello spettacolo. Il principe incalza: «io però ho parlato dell'alluvione e non dello spettacolo, di che altro avrei mai dovuto parlare *io* in quel giorno se non dell'alluvione! Come *era naturale* non sono riuscito a pensare a nient'altro che all'alluvione»[6], svelando così l'ossessione che già si dibatteva e cercava spazio contro l'ossessione frontale, del padre, e cioè lo spettacolo.

Verso la metà del dialogo, se questo scambio può effettivamente essere considerato dialogo, si scende a un livello differente, verso la fondazione emozionale: le due parole-ossessione provocano irritazione. È il principe ad affermare che mentre lui citava l'alluvione il signor padre era irritato, e così mentre il signor padre citava lo spettacolo, il principe a sua volta si irritava: «un'irritazione mostruosa»[7], disse il principe.

Cos'é che irrita mostruosamente? Il fatto di non essere ascoltati? La ripetizione di un fatto-parola insopportabile e totalitario nel dialogo? La parola spettacolo è una fissazione anche del principe? Dopo il momento di irritazione avviene un cambio di tono: entrambi iniziano ad aumentare il volume della loro voce. Parlano a voce alta, due voci allo stesso tono, mentre si continua a parlare «di uno spettacolo mostruoso» e di «una mostruosa alluvione». Poi accade la prima vera variazione: una fase in cui entrambi prima parlano solo dell'alluvione e poi solo dello spettacolo. Ma, osserva il principe: mentre si parlava solo dello spettacolo «io pensavo soltanto all'alluvione» e viceversa il signor padre. Dura poco la permanenza nello stesso tema perché a poco a poco, il principe *porta* il discorso sull'alluvione e il signor padre *porta* il discorso sullo spettacolo. Finisce in modo cruciale questo scambio ossessivo: il principe afferma che «io, com'è ovvio ero completamente dominato dal pensiero dell'alluvione, mentre, è altrettanto ovvio, il Suo signor padre, non

era dominato dal pensiero dello spettacolo». Il principe può parlare solo di ciò che lo domina e Bernhard tiene i suoi dialoghi in accordo con il precetto sostenuto nella prima parte del libro: »ciascuno di noi è completamente isolato»[8].

Il principe, però, è un personaggio attento non solo alle parole, anche ai *rumori* del suo cervello, in una certa misura è fissato su quanto esce da lui e accade in lui – in potenza di uscita:

> *quello che mi sgomenta – disse il principe – non è tanto che i rumori nel mio cervello ci siano sempre stati, tutti, che questi rumori ci siano sempre, ci siano sempre stati, ci saranno sempre, mi sgomenta il fatto tremendo che nessuna delle persone con cui sono venuto in contatto e io, mio caro dottore, sono venuto in contatto con tante di quelle persone, con tanti di quei caratteri che se a Lei capitasse di vederseli davanti tutti insieme, tutti insieme davanti a Lei, avrebbe senz'altro l'impressione della fine del mondo, io ho avuto a disposizione infatti un'enorme quantità di persone fra cui scegliere e ogni giorno in certe ore ho avuto rapporti con tutti i caratteri e con tutti i cervelli possibili e immaginabili, il fatto che mi sgomenta, dicevo, è che nessuno, neanche un solo cervello si sia mai accorto né si accorga mai di questi rumori. Non mi sconvolge tanto il fatto che le cose stiano come stanno, ma che sia soltanto io, che sia soltanto il mio cervello a dover registrare quanto ciò sia spaventoso e letale*[9].

Prosegue osservando che, oltre all'angoscia dei rumori trattenuti dentro e che nessuno mai sentirà – ognuno, si potrebbe dire, è impegnato con i suoi rumori –, continua sostenendo che ad avere parvenza di letalità sarebbe piuttosto il fatto che, in questa situazione, si è davvero da soli, nonostate la moltitudine di rumori che si diffondono dentro (ritorna anche nel principe la questione dell'angoscia esistenziale). L'idea di un sentimento perturbante emerge nelle dichiarazione del principe sottoforma di sentimento sia

individuale che collettivo, della comunità; infatti, secondo il principe l'intera città di Hochgobernitz sarebbe investita da continui perturbamenti: ogni cittadino vive il sentimento, nel tormento. Ogni giorno, ogni pranzo, ogni cena, ogni dialogo, ha in sé, già in partenza, la separazione. L'incontro, tutti gli incontri che avvengono in Hochgobernitz, hanno come interlocutori dei soggetti che sanno di essere stati separati e di avere come obiettivo la separazione. C'è di più: «il mondo è la scuola della morte. Dapprima il mondo è la *scuola elementare* della morte, poi la *scuola media* della morte, poi, *per pochissimi*, è *l'università della morte*»[10].

In Bernhard, lo scarto tra realtà e forza fantasmatica, tra soggetto e suo fantasma, è ciò che tiene viva la possibilità dell'incontro e la sopravvivenza della comunità. Perché, come sostiene l'autore, lasciando la parola al principe, se gli uomini si esprimessero sempre privi di fantasma, e cioè privi di condizionamenti e autodisciplina, sarebbero insostenibili, non camminerebbero più insieme, non parlarebbero, non dormirebbero più insieme; questo perché, attraverso lo scarto, gli uomini non hanno alcuna possibilità di esaurire la loro conoscenza. «Talvolta in un uomo l'esistenza effettiva e quella simulata si mescolano in un modo che gli è letale»[11]. Letale significa che più avvengono mescolamenti e più il soggetto si distanzia dalla possibilità di conoscersi attraverso una esegesi del sé. Ma, allo stesso tempo, la dose di simulazione rimane necessaria per tenersi dentro le convenzioni sociali che regolano la comunicazione e i costumi. Il principe stesso, in un momento di narrazione di sé, rivolgendosi al padre medico, racconta in che modo mescola l'esistenza effettiva con quella simulata, e lo fa narrando il suo rapporto con la biblioteca:

> *quando sono in biblioteca – disse il principe – tutti credono che io, stando in biblioeca, mi occupi di libri o per lo meno di atlanti,o per lo meno di carta stampata. Ma in realtà sono anni ormai che io non leggo più un libro e non studio più un atlante e sto in biblioteca soltanto per essere in me stesso. Il mondo è consumato da noi, è più il mondo a essere*

> *consumato da noi che noi dal mondo. Ma io, caro dottore, le sto raccontando una storia naturale! Le circostanze sono sempre diverse. La mia vita è sempre diversa, come la Sua o quella di Suo figlio o quella di mio figlio[12].*

Le circostanze, sono sempre a interpretazione reticolare: un conto è farle raccontare dal fantasma, un altro conto attraverso l'esistenza effettiva.

Questo mescolamento provoca della confusione nella vita del principe che, controllante in molti dei suoi atteggiamenti e relazioni, sostiene di non riuscire proprio a capire la gente. Continua a provarci, ma non gli riesce. «Io sono costruito interamente contro la realtà», si sforza di rimanere in mezzo alla gente perché quando è solo ne sente la mancanza, ma quando è in mezzo alla gente non vede l'ora di ritornare solo. Nessun uomo, dice, può avere la possibilità di esistere praticamente, esistere per intero nella pratica. Riconosce che molto nella vita dei concittadini, come nella sua di vita, è teoria. Si vive, per ipotesi o per proiezioni e previsioni di miglioramenti. Evidentemente, in queste affermazioni, si percepisce l'angoscia, lo sgomento, lo sconforto che il principe prova. Non solo sentimenti avversi nei confronti dei suoi simili e di se stesso, e cioè per la specie di cui fa parte; prova angoscia anche verso altre specie. Sostiene di temere gli uccelli e molti altri animali; attribuisce loro un senso e una forza filosofica, una capacità di comprendere e vivere la grammatica della natura; per questo li teme. Li percepisce come specie che padroneggiano la natura, che conoscono il modo di avere la natura dalla loro parte. Invece, nella visione del principe, l'uomo viene soggiogato dalla natura; l'uomo viene assimilato e plasmato fino alle strutture portanti del suo pensiero e del suo carattere. La natura, l'ambiente in cui cresce, lo modella a prescindere dal suo volere; qualcosa sfugge, perché l'ambiente è a sua volta costituito da molti ambienti, da un reticolo di nature naturali e nature artificiali che innescano tratti di pensiero e tratti di carattere: «esistono filosofie che potevano nascere solo in case asciutte e non in case umide, e strutture di pensiero la cui origini risiede in mura molto fredde. Noi assumiamo lo spirito

delle mura che ci circondano. Vedo spesso gruppi di persone e penso: questo gruppo di persone viene da una zona umida, quell'altro da una zona asciutta»[13].

Infine, nel suo testo su Thomas Bernhard, Claudio Magris chiama la letteratura di Bernhard una letteratura della fine, un tentativo di rinviare il tempo del commiato, tentativo che si esprime nel territorio (ma sarebbe più opportuno usare il plurale, territori) dell'irrimediabile. Fino alla fine, Bernhard, è capace di tracciare una «geometria della tenebra», uno «spartito della follia»[14].

In un testo dal titolo *Der Italianer*, Bernhard fornisce una indicazione rivolta a chi decide di leggere i suoi libri: «se si aprono i miei libri, succede questo: bisogna immaginare di essere a teatro, aprendo la prima pagine si apre un *sipario*»[15], e ancora, citando il testo *L'ignorante e il folle*: «Non sono uomini ad agire / ma marionette / qui tutto è innaturale / che è poi la cosa più naturale / di questo mondo»[16].

Note:

[1]T. Bernhard, *Verstörung,* Insel Verlag, Farnkfurt-Berlin 1967, (a cura di E. Bernardi, *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1981, pp. 29-30).

[2]*Ivi*, p. 46.

[3] T. Bernhard, *Perturbamento*, cit., p. 52.

[4] *Ibid.*

[5] Ivi, p. 110.

[6] Ivi, p. 122.

[7] Ivi, p. 123.

[8] Ivi, p. 46.

[9] Ivi, pp. 134-135.

[10] Ivi, p. 157.

[11] Ivi, p. 163.

[12] Ivi. p. 189.

[13] Ivi, p. 207.

[14] C. Magris, *Tenebra e geometria*, Garzanti-I Garzanti "Argomenti", Milano 1978, pp. 130-136.

[15] T. Bernhard, *Der italianer*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1969 (trad. it. E. Gini, *L'italiano*, Guanda, Parma 2004, p. 27)

[16] Id., *Der Ignorant und der Wahnsinnige,* Suhrkamp Verlag, Berlin 1984 (trad. it. R. Menin, U. Gandini, *L'ignorante e il folle*, in *Teatro IV*, Einaudi, Torino 1984, p. 54)